

pretation, Reflexion und Veränderung dieser Differenz. Besonders die Fähigkeit des Films, das Sichtbare mit Eigenschaften des Hörbaren auszustatten und, umgekehrt, die Differenz zwischen Sehraum und Hörraum zu überschreiten und stets neu zu artikulieren, kommt in der Filmmusik zu einem sinnlichen Selbstbild.

Fellinis Schiff der Träume ist zugleich das Kino und, selbstverständlich, die Oper. Noch sein Untergang wird standhaft vom gewaltigen Chorgesang der Passagiere auf dem Deck des sinkenden Schiffes als Musik gefasst. Hier scheint sich der Kreis zu schließen; der ganz wie zu Beginn völlig kontrafaktische Gesang ignoriert den Untergang, ohne ihm jedoch entrinnen zu können; er begleitet ihn gleichsam so, als betrachte er ihn von außen. Zugleich wird in der Schlusssequenz die Außensicht wieder ins Innenbild hineingeholt, ganz wie zu Beginn des Films: im Bild erscheint die Kamera, die das Untergangsgeschehen tapfer dokumentiert. Schließlich aber öffnet sich die gesamte Szene; die Musik bricht ab, und wir blicken in das riesige Studio, in dem das Schiffsmodell hydraulisch über einem Plastikmeer bewegt wird, Kamerakräne und Regenmaschinen eingesetzt werden. Erneut kommt, und gegenüber dem Anfang beträchtlich erweitert, die technische Gemachtheit des Films ins Bild. Die Musik, eben noch vom Chor der Untergehenden vorgetragen, erweist sich sogar als Bandeinspielung. Charakteristischerweise hat sie ihren Ursprungsort also erneut in einem Außenraum, diesmal dem Außerhalb sogar des gezeigten Studios.

So scheinen schließlich doch die technischen Bedingtheiten über die ästhetischen Möglichkeiten des Medialen die Überhand zu gewinnen. Schließlich aber verengt sich das Bild wieder; es nimmt den Sepiaton des Anfangs an und zeigt die gerettete Erzählerfigur im Badekostüm in einem Rettungsboot. Erneut ist, wie ganz zu Beginn, das Projektorge-räusch zu hören. Dennoch ist dieser Schluss keine kreisförmige Rückkehr zum Anfang. Mit im Rettungsboot befindet sich das riesige Nashorn, das tief im Bauch des Schiffes mitgeführt worden war und das, wie wir jetzt erfahren, vorzügliche Milch gibt. So ist schließlich nicht nur das Äußere ins Innere geholt, sondern auch das Innerste wieder nach Außen gekehrt worden. Dort setzt es noch immer ungeahnte Möglichkeiten frei. Ganz am Schluss hat, mit dem Nashorn im Rettungsboot, die Musik im Film also doch noch ihr stummes Bild gefunden.

In: Victoria Piel / Knut Holtsträter / Oliver Huch (Hg.): Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung, Hildesheim: Olms 2008.

Nina Noeske

Musik und Imagination J. S. Bach in Tarkovskijs *Solaris*

„Die Kultur ist das höchste Gut des Menschen.“¹

Viermal erklingt Bachs Choralvorspiel f-Moll BWV 639 („Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“) in Andrej Tarkovskijs etwa 160-minütigem Film *Solaris* (1972) nach Stanisław Lems gleichnamigem Roman; davon einmal als Begleitmusik zum Vorspann und einmal kurz vor Ende des Films. Die bachsche Komposition – arrangiert von dem sowjetischen Komponisten Eduard Artem'ev, der mit Tarkovskij mehrfach zusammenarbeitete² – fungiert innerhalb des Filmes mithin als deutlich wahrnehmbare akustische Klammer. Neben dem Choralvorspiel tauchen sporadisch Abschnitte mit elektronischen Klängen³ auf, von denen einer aus dem Rahmen fällt: Gemeint ist die bekannte Episode aus dem ersten Filmdrittel, in welcher zu einer längeren Autofahrt durch eine Großstadt⁴, u. a. durch mehrere Autotunnel, schrille, geräuschhafte, extrem ‚künstlich‘ und angespannt wirkende Klangflächen gelegt werden. Mit jenen beiden kontrastierenden akustischen Sphären – ruhiges ‚natürliches‘ Bach-Choralvorspiel und für die Ohren nahezu schmerzhaft elektronische Klänge – sind zugleich die beiden Gegenpole benannt, welche sich auf mehreren Ebenen als für *Solaris* zentral erweisen. Schlagwortartig können diese mit ‚Erde‘ und ‚Weltall‘ gekennzeichnet werden – Be-

¹ Andrej Tarkovskij, *Martyrolog. Tagebücher 1970–1986*, Berlin (West) 1989, S. 74 (Tagebucheintrag vom 14.8.1971).

² Wolfgang Thiel, „Versiegelte Klänge. Gedanken zur musikalischen Konzeption in den Filmen von Andrej Tarkowski“, in: *Film und Musik*, hrsg. v. Regina Schlagnitweit und Gottfried Schlemmer, Wien 2001, S. 125–135, hier S. 129.

³ Zur elektronischen Musik in *Solaris* vgl. ausführlich Umberto Fasolato, „L'organico risuonare del mondo: La musica elettronica da *Solaris* a *Stalker*“, in: *Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication. An international Journal* 1 (2004), S. 77–92.

⁴ Drehort für diese Fahrt war Tokio; vgl. die Einträge in Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), sowie Natasha Synessios, „Introduction to ‚Solaris‘“, in: Andrej Tarkovskij, *Collected Screenplays*, übers. v. William Powell und Natasha Synessios, London 1999, S. 132.

griffe, denen im Film zugleich auf komplexe Weise das Gegensatzpaar ‚Imagination‘ bzw. ‚Glaube‘ auf der einen und ‚Realität‘ auf der anderen Seite zugeordnet ist.⁵

Im Anschluss an eine Schilderung des Solaris-Szenarios bei Tarkovskij, welches von jenem Lems in wesentlichen Punkten abweicht, ist zunächst das offenbar aus den Fugen geratene Verhältnis zwischen ‚Wahrnehmung‘ und ‚Imagination‘ auf Solaris zu klären, um danach die zentrale Rolle der Musik innerhalb dieser Konstellation zu bestimmen. Ein knapper Exkurs zur sowjetischen Kulturpolitik seit den 1930er Jahren, die auch für Tarkovskijs und Artem'evs Arbeit den Rahmen abgab, hilft, die Funktion von Musik als identitätskonstituierendes Moment zu präzisieren. Inwiefern ‚Musik‘ und ‚Glaube‘ (als gesteigerte Imagination) Parallelen aufweisen und auf welche Weise sich Tarkovskij jene Strukturverwandtschaft für seinen Film zunutze macht, ist schließlich Gegenstand der Schlussreflexion.

⁵ Das *Solaris*-Drehbuch stellte Tarkovskij im Juni 1969 fertig; die offizielle Erstaufführung erfolgte am 30.12.1971 im Studio Mosfilm. Von den nach Vollendung des Films von offizieller Seite angemahnten etwa 35 Änderungen (so waren etwa religiöse Anspielungen zu tilgen und die ideologische Ausrichtung des Filmhelden Kris Kelvin zu präzisieren; die Bett-Szenen sowie die Selbstmord-Szene mussten gekürzt werden; der Held sollte am Ende seine Mission erfolgreich erfüllt haben) übernahm der Regisseur lediglich einige wenige. 1972 repräsentierte *Solaris* das sowjetische Kino unter anderem in Cannes, wo der Film einen Spezialpreis gewann; vgl. Vida T. Johnson und Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington/Indiana u. a. 1994, S. 98–100. – Tarkovskij selbst nahm die offiziellen Beanstandungen an seinem Film als Zumutung wahr; in einem Tagebucheintrag vom 12.1.1972 notiert er außerdem als 30. Punkt, dass der Zuschauer, so die Kommission von Goskino, von seinem Film angeblich nichts „verstehe“. Unter Punkt 31 wurde gefragt: „Was ist Solaris überhaupt? Und die Gäste?“ Im Kommentar Tarkovskijs heißt es hierzu: „Dieser ganze Unsinn schloß mit den Worten: Weitere Einwände gibt es nicht... Es ist zum Krepieren, Ehrenwort! Eine derartige Provokation... Was wollen sie denn bloß von mir? Daß ich es ablehne, etwas umzuarbeiten? Weshalb? Oder daß ich mich mit allem einverstanden erkläre? Sie wissen doch, daß ich das niemals tun werde! Ich verstehe rein gar nichts...“ Neun Tage später schreibt er: „Diese Dinge sind einfach nicht durchführbar, der ganze Film wäre dadurch ruiniert. [...] Das Ganze ist eine Provokation, deren Sinn ich nicht verstehen kann.“ – Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 86; vgl. hierzu auch Peter Kenez' zeitgenössische ‚westliche‘ Kritik: „In fact, in a country where both good and bad films are equally literal-minded, Tarkovskij's impressionism and jumps in time and place are such departures that one could venture to guess that Soviet audiences have trouble understanding his work.“ – Peter Kenez, in: *Film Quarterly* 26/2 (Winter 1972–73), S. 58 f., hier S. 58.

Anders als in Lems Romanvorlage stellt der Bereich ‚Erde‘ bei Tarkovskij den zentralen Pol dar. So dienen die ersten 40 Minuten des Films nicht nur der Einführung in das ‚Problem Solaris‘ – ein kosmischer Ozean verursacht merkwürdige Vorgänge auf der zu seiner Beobachtung entsandten Raumstation –, sondern zugleich wird mit langen Kamera-Einstellungen und farblich wie akustisch intensiven Naturbildern eine Atmosphäre der Unmittelbarkeit geschaffen, welche Dinge, Natur und Mensch gleichermaßen betrifft. Erinnert sei insbesondere an den Beginn des Films, als der Protagonist, Astronaut und Psychologe Kris Kelvin zum letzten Mal am See seiner Heimat spazieren geht und sich schließlich genussvoll von einem Platzregen durchnässen lässt. Zum „ganz nach vorn geholte[n], überdeutlich dargestellte[n]“⁶ Geräusch des Regens – zuvor drängten sich u. a. Insektensummen und Vogelgezwitscher in den Vordergrund – verweilt die Kamera geruhsam auf ein paar zufällig auf einem Tisch liegenden Gegenständen – Äpfel, Kirschen, Kaffeetasse, angeschnittenes Brot – welche derart exponiert wie ein Stilleben wirken. Durch das unerwartet hereinplätzende Motorengeräusch des Autos von Astronaut Berton wird Kelvin schließlich aus dieser Komposition von Naturlauten jäh herausgerissen.

Ergänzend zum ausgiebigen Aufenthalt auf der Erde (die in Lems Romanvorlage als Schauplatz bemerkenswerterweise nicht vorkommt) verschieben sich bei Tarkovskij jedoch auch auf der Raumstation die Prioritäten. So werden Lems zahlreiche im Grenzbereich zwischen Naturwissenschaft, Psychologie und Philosophie angesiedelten, oft ‚abstrakten‘ Exkurse vom Regisseur nur in Ansätzen berücksichtigt; die Dispute unter den anwesenden Astronauten, ebenfalls von durchaus philosophischer Tragweite, thematisieren hier dagegen fast ausschließlich, höchst konkret, die Belange des Menschen. In diesem Sinne notiert Tarkovskij 1970 in sein Tagebuch: „Was bedeutet Wahrheit, der Begriff Wahrheit? Es ist wohl eher etwas so Menschliches, daß es von einem objektiven, übermenschlichen, absoluten Standpunkt aus gar kein Äquivalent dafür gibt. [...] Das Menschliche mit dem Kosmos in Verbindung

⁶ Wolfgang Thiel weist darauf hin, dass in Filmen Tarkovskijs generell nicht nur die Musik von wesentlicher Bedeutung ist, „sondern als gleichsam tönendes Pendant zu den mittlerweile bekannten ikonographischen Symbolen gibt es auch ganz nach vorn geholte, überdeutlich dargestellte Geräusche“; Thiel, „Versiegelte Klänge“ (wie Anm. 2), S. 133.

zu bringen ist undenkbar.“⁷ Der Regisseur scheint zudem jede Gelegenheit zu nutzen, von der Raumstation („Diese verfluchten Korridore, Laboratorien, Apparate, Raketenabschußrampen. Vielleicht ist das unvermeidlich, weiß der Teufel.“⁸) aus auf die Erde zu verweisen, so dass letztlich der Eindruck entsteht, als fungiere die Reise durch den Kosmos nur als kontrastierender Hintergrund für eine auf diese Weise gesteigerte ‚Unmittelbarkeit‘.⁹ Angefangen mit der die übliche Vorstellung von Raumfahrt als gleichsam perfekte technische Errungenschaft konterkarierenden, bereits bei Lem angelegten Unordnung auf der durch und durch ‚schmutzigen‘ Raumstation, in der überall ausgelaufene Flüssigkeiten, Essens- und Kaffeereste, Zigarettenstummel und Kabel verteilt sind – Tarkovskij setzte sich hier vor allem von Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1968) ab¹⁰ – über die zahlreichen scheinbar wahllos herumliegenden Gegenstände, welche teilweise schon zuvor in der Datsche auftauchten, die Bibliothek mit ihren Büchern und Bildern bis hin zu der Sorgfalt, mit der im Film Kris’ Vergangenheit thematisiert wird: All dies dient offenbar der Installation einer Sphäre des ‚Imaginären‘. Dieses ‚Imaginäre‘ erweist sich jedoch, scheinbar paradoxerweise, als um ein Vielfaches plastischer und sinnlich greifbarer als die ‚reale‘ Umge-

⁷ Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 40 (Tagebucheintrag vom 5.9.1970); vgl. auch Johnson/Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky* (wie Anm. 5), S. 103: „For Lem, humanity’s need to understand everything in terms of human values is a weakness, but for Tarkovsky it is a virtue.“

⁸ Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 74 (Tagebucheintrag vom 11.8.1971). Später notiert Tarkovskij: „In ‚Stalker‘ und ‚Solaris‘ ging es mir also ganz sicher nicht um Science-fiction. Dennoch gab es in ‚Solaris‘ leider noch viel zu viele Sci-Fi-Attribute, die hier vom Eigentlichen ablenken. Die Weltraumschiffe und -stationen, die Stanislaw Lems Roman vorsah, waren sicher recht interessant gemacht. Doch meiner heutigen Ansicht nach wäre die Idee dieses Filmes erheblich deutlicher herausgekommen, wenn wir auf all das völlig verzichtet hätten.“ – Andrej Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Leipzig und Weimar 1989, S. 218 f.

⁹ Vgl. auch Hans-Dieter Jünger, *Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkovskis Konzept des Films*, Ostfildern 1995, S. 132, hier explizit zu *Solaris*: „Man muß in einer Zeit, die nach Ansicht des Regisseurs die Wirklichkeit des Erinnerns und der inneren *durée* vergessen zu haben scheint, erst weite Reisen ‚in die Ferne‘ antreten, um das eigentlich Nächste überhaupt wieder wahrzunehmen.“

¹⁰ Vgl. Johnson/Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky* (wie Anm. 5), S. 100: „[T]he perfunctory attention paid to the journey through space [bei Tarkovskij; NN], the run-down space station, the messy rooms and elegant library – overflowing with an extremely odd assortment of earthly objects – were designed to counter the futuristic technology of Kubrick’s film.“

bung, die von einer ansonsten sterilen, meist in kühlem Hellblau gehaltenen Raumstation, dem leeren, schwarzen Raum des Weltalls sowie dem gleichmäßigen Brodeln des Solaris-Ozeans repräsentiert wird.

Jener Ozean jedoch hat es in sich: Kraft rätselhafter Eigenschaften gelingt es ihm, in den Tiefen des menschlichen (Unter-)Bewusstseins verborgene Vorstellungen zu materialisieren; bevorzugt handelt es sich dabei um Projektionen des schlechten Gewissens. Im Falle des Protagonisten Kris Kelvin taucht mithin dessen junge Frau Harey eines Nachts unvermittelt auf der Raumstation auf, welche sich in Wirklichkeit, da Kris sie verlassen hatte, bereits vor Jahren umgebracht hat. Es kann sich demnach nicht um seine ‚echte‘ Frau handeln, sondern Harey, die stets die gleiche erdfarbene Kleidung trägt, stellt eine bloße Kopie dar, die, wie Kelvin später erfährt, aus Neutrinos besteht. Ungeachtet dessen verliebt sich der Astronaut und Psychologe erneut in ‚Harey‘. Diese wiederum nimmt zunehmend menschlichere Züge an, fragt nach ihrer Herkunft, wundert sich über ihr fehlendes Gedächtnis, kann nach und nach auch ohne Kris’ Gegenwart existieren und versucht schließlich gar, sich der Ausweglosigkeit der Situation bewusst, ebenfalls (wie zuvor das ‚Original‘), sich zu töten.

‚Erscheinungen‘ dieser Art – genannt ‚Gäste‘ – sind jedoch nicht nur ein Problem Kelvins, sondern tauchen, im Film nur angedeutet, auch bei den anderen Besatzungsmitgliedern, Snout und Sartorius, auf; ein vierter Wissenschaftler, Gibarian, beging angesichts dieser für ihn unerträglichen Situation sogar Selbstmord. Das Spezifikum der ‚Gäste‘ ist, dass sie sich für den Betrachter im Film, aus phänomenologischer Sicht, auf der Grenze zwischen ‚Vorstellung‘ und ‚Wahrnehmung‘ ansiedeln und damit die menschliche Psyche grundlegend verwirren: Snout beginnt zu trinken, Kelvin wird später von Fieberträumen heimgesucht; einzig der ‚rationale‘ Sartorius vermag sich, allerdings um den Preis zerstörerischer Selbstdisziplinierung, zu schützen. Zwar handelt es sich bei ‚Harey‘ lediglich um ein materialisiertes Produkt der Einbildungskraft Kelvins (was sich daran zeigt, dass die Harey-Kopie, zumindest am Anfang, nie mehr ‚weiß‘ als ihr ‚Schöpfer‘, dieser mithin von ihr nichts ‚lernen‘ und ‚Harey‘ zunächst nur in Gegenwart Kelvins existieren kann; zudem existiert ‚Harey‘ ausschließlich so, wie sich Kris, mit Hilfe eines Fotos, an

sie erinnert)¹¹, doch ist dieses Phantasieprodukt als materiell eigenständiges zugleich ‚wahrnehmbar‘, d. h. in einem definierten Koordinatensystem von Raum und Zeit lokalisierbar und somit auch für andere Beobachter vorhanden. Was nach Sartre für ein intaktes Bewusstsein unabdingbar ist, nämlich die „Spontaneitätsintuition“ desjenigen, der sich etwas vorstellt (gemeint ist das gleichzeitig vorhandene Bewusstsein eines Subjekts, dass es sich bei seiner Vorstellung um bloße Imagination handelt; nach Sartre besteht jene Intuition sogar in Halluzination und Traum), wird mithin auf der Raumstation ständig getäuscht: Einerseits ‚weiß‘ Kelvin, dass ‚Harey‘ ohne ihn dort oben nicht existieren würde, andererseits ist sie als – unsterbliches – Neutrinosystem physisch so weit unabhängig von ihm, dass er sich sogar in sie verlieben kann. (Snout bezeichnet das ‚Verrücktsein‘ einmal als „geradezu eine Erlösung“ gegenüber jenem unaufhörlichen, undefinierbaren und unerträglichen Schwebezustand zwischen Realität und Imagination, welchen der Ozean verursacht.) Bezeichnend ist, dass die real-imaginären ‚Besucher‘ vorwiegend nachts auftauchen, wenn das ‚Bewusstsein‘ zugunsten einer in Träumen hochaktiven, hier im wahrsten Sinne des Wortes ‚kreativen‘ Einbildungskraft so weit wie möglich zurückgedrängt ist.

Mit dem Erscheinen der Harey-Inkarnation wird für Kelvin alles andere – seine Kollegen, seine Arbeit – unwichtig. Stattdessen vertieft er sich mit ihr, was seine ganze Aufmerksamkeit erfordert, in alte Filme, Erinnerungen, Bücher und Gemälde. Hier erlangt zugleich die Musik Bachs zentrale Bedeutung: Die ruhig-fließenden Klänge der Orgel setzen, jenseits des Diegetischen, zum (zuvor und im Anschluss mehrmals in unregelmäßigen Abständen auftauchenden) Bild des bewegten Solaris-Ozeans ein, woraufhin Kris seiner neuen-alten ‚Frau‘ Familienfilme mit dem jungen Kris und seinen Eltern in Herbst- und Winterlandschaften, dem heranwachsenden Kris, der wunderschönen Mutter im Sommer und schließlich der ‚echten‘ Ehefrau Harey zeigt. (Hierzu notiert Tarkovskij im März 1971 in sein Tagebuch, „daß der Film, den Kelvin der Ältere dreht und den Chris mitnimmt, wie ein Gedicht aufgebaut werden soll-

¹¹ Zur Natur von ‚Wahrnehmung‘ und ‚Imagination‘ vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, dt. v. Hans Schöneberg (= *Gesammelte Werke*, Philosophische Schriften I, Nr. 2), Reinbek bei Hamburg 1994, S. 22–25 und S. 237. Die folgenden Überlegungen basieren zum Teil auf dieser Untersuchung Sartres, der seinerseits stark von Edmund Husserl beeinflusst war.

te.“¹²) Da es sich um einen Stummfilm handelt, nimmt die Musik Bachs hier eine exponierte, das Bildgeschehen zugleich in die Sphäre des Exklusiv-Künstlerischen tauchende Stellung ein. Gegenüber der durch Film ‚im Film‘ und Musik entstehenden eindringlichen Ruhe – heraufbeschworen ist hiermit zugleich das Begriffsfeld um ‚Erde‘: Heimat, Erinnerung, Vergänglichkeit, Wechsel der Jahreszeiten, Schönheit, innere Wärme trotz Winter und Schnee –, einer Ruhe, deren Eindruck nicht zuletzt durch die vollständige Wiedergabe des Choralvorspiels inklusive Wiederholung des ersten Teils entsteht, tritt die prekäre Gesamtlage und die absurde Rahmensituation der Filmvorführung in den Hintergrund. Dass hier ‚in Wirklichkeit‘ eine bloße Harey-Kopie eine weitere ‚Kopie‘ (das Bild Hareys im Film)¹³ betrachtet, ist angesichts der überwältigenden, durch den Film hervorgerufenen Erinnerung Kelvins, die vor der Folie der zunächst gedächtnislosen ‚Harey‘ umso plastischer erscheint, und dessen Projektion all seiner Gefühle auf den ‚Gast‘ der Raumstation, unbedeutend: Denn er ‚glaubt‘ (erneut) an sich und seine ‚Frau‘. Bachs Komposition geht zu Ende, als die Filmvorführung, Manifestation von Kris’ Erinnerung, zu Ende ist. (Im Tagebuch Tarkovskijs heißt es, dass Kris seiner ‚Frau‘ die – real – in Swenigorod gedrehten Winteraufnahmen „extra deshalb“ zeige, „um ihre Reaktion zu sehen. Er will wissen, was sie für eine ist, und gleichzeitig prüft er, was Snout über die Gäste gesagt hat.“¹⁴)

Ein weiteres Mal ist das Choralvorspiel zu hören, als Kris und Harey schwerelos durch die Bibliothek schweben. (Zu Beginn des Musikeinsatzes fliegt mit Miguel de Cervantes’ Buch *Don Quichote* eine ausführliche Würdigung der alles überwuchernden Einbildungskraft im Vordergrund des Bildes vorbei. Kurz zuvor, auf Snouts Aufforderung hin, las Kelvin laut aus diesem Buch vor, woraufhin Snout den ‚Realisten‘ Sancho Pansa zitiert; auch lag der *Don Quichote* bereits in der Datsche aufgeschlagen auf dem Wohnzimmertisch.) Diesmal verliert sich die Kamera hierzu, gleichsam meditierend, in Pieter Brueghels d. Ä. berühmtes, wahrscheinlich als Kopie in der Bibliothek hängendes Bild *Jäger im*

¹² Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 71.

¹³ Eine ähnliche Situation ergibt sich, als zuvor die Harey-Inkarnation ein Foto der ‚echten‘ Harey findet und sich zusammen mit dem Foto im Spiegel betrachtet.

¹⁴ Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 71 (Tagebucheintrag vom 17.3.1971).

Schnee (aus dem *Jahreszeiten*-Zyklus), welches Harey bereits kurz zuvor in Kelvins Abwesenheit selbstvergessen studierte¹⁵ und das sie wiederum den von Kelvin zuvor gezeigten Film, der zum Teil ebenfalls im Schnee spielte, assoziieren lässt. Das Choralvorspiel wird jedoch stellenweise elektronisch verfremdet, und die Kamera verweilt nach der Fahrt ‚durch das Gemälde‘ abschließend längere Zeit – wie beim vorherigen Bach-Einsatz zu Beginn – auf dem nach wie vor fremdartig-indifferenten Solaris-Ozean. Ein elektronisch erzeugtes ‚Rauschen‘ legt sich über die Komposition Bachs, die hier nach dem neunten Takt (ausgerechnet unmittelbar nach dem Trugschluss nach Des-Dur anstatt f-Moll im achten Takt) abrupt abbricht: ‚Harey‘ unternahm – anscheinend, um durch ‚inneres Vereisen‘ eine Verbindungslinie zwischen Film, Bild und sich selber zu ziehen – einen Selbstmordversuch mit flüssigem Sauerstoff; Kris’ ‚Traum‘ ist damit (vorläufig) zu Ende, Bachs Musik nicht mehr am Platze. Auffallend ist, dass ‚Harey‘ sich ausgerechnet dann umzubringen versucht, als sie sich anscheinend – in der Betrachtung des Brueghel-Werkes – zum ersten Mal ihrer selbst und ihrer prekären Existenz ‚bewusst‘ wurde. Das ‚Einschreiben‘ in die Sphäre der Imagination (hier: ‚Schnee/Eis‘) scheint nur durch den eigenen Tod möglich zu sein.

Diese beiden beschriebenen ‚mittleren‘ Einsätze der Bach-Komposition (erster Einsatz war die Musik zum Vorspann), welche offenbar ein die Sphäre der Imagination (hier, neben ‚Harey‘, Erinnerung, Film und Kunst) wesentlich mit-konstituierendes Element darstellt, können demnach als zusammengehörig aufgefasst werden: Verursacher der Erinnerungsbilder wie der neu aufgeflamnten, bedingungslosen Zuneigung Kris’ zu seiner ‚Frau‘ ist in letzter Konsequenz der Ozean – so kann nichts darüber hinwegtäuschen, dass die so plastischen wie fragilen Imaginationen, deren Verwurzelung in der Identität (= Erinnerung) Kel-

¹⁵ „[F]rom a snow-covered landscape to dogs to people skating (voices heard off-screen), more landscape, a bell-tower (sound of bell-tolling), a bird in flight (bird sounds), a tree (now electronic music accompanies the bell and the birds), hunters (a dog barking), and then dogs.“ – Johnson/Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky* (wie Anm. 5), S. 109. Der auch akustischen Vergegenwärtigung des Bildes entsprechen Tarkovskijs Gedanken zur ‚großen Kunst‘: „Begegnet der Mensch einem Meisterwerk, so beginnt er in sich jene Stimme zu vernehmen, die auch den Künstler inspirierte.“ – Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit* (wie Anm. 8), S. 49.

vins Bachs Choralvorspiel prononciert, jederzeit wieder ‚verpuffen‘ können. Die von Bachs Musik begleiteten ‚Ausflüge‘ der Liebenden in imaginäre (Winter-) Landschaften werden somit konsequenterweise von Ozeanbildern eingerahmt und auf diese Weise gewissermaßen in Anführungszeichen bzw. als ‚bloß imaginiert‘ gesetzt. Bilder des Ozeans werden in *Solaris* in der Regel von geräuschhaften, elektronischen Klangflächen untermalt.

Zum letzten Mal erklingt das Choralvorspiel gegen Ende des Films, wo es, diesmal wiederum noch deutlicher elektronisch verfremdet als zuvor und mit ihrerseits verfremdeten Gesangsstimmen angereichert, den Bogen zum Anfang schlägt: Snout fragt Kelvin, nachdem ‚Harey‘ mit Hilfe Snouts und Sartorius’ für immer verschwunden ist, ob er nun zur Erde zurückkehren wolle. Kelvin blickt daraufhin, über eine zarte Pflanze hinweg – das als Blumentopf verwendete Metallgefäß taucht bereits ganz zu Beginn auf, als Kelvin hierin Erde als Souvenir für seine Reise sammelt –, aus dem Fenster, und das Choralvorspiel setzt zum vierten Mal ein. Nach einem Schnitt, weiterhin begleitet von den Klängen Bachs, ist Kelvin scheinbar wieder zu Hause auf der Erde, beim Haus seines Vaters angekommen, den er von außen durch das Fenster erblickt; das Choralvorspiel endet jedoch diesmal in f-Moll (anstatt, wie bei Bach, in F-Dur), woraufhin vom Orchester gespielte, elektroakustisch angereicherte Klang- und Geräuschflächen einsetzen. Parallel hierzu offenbart die Bildebene, dass der Eindruck von ‚Heimat‘ – vor dem Hintergrund der bisherigen Verwendung der Komposition ist diese Assoziation wiederum nicht zuletzt dem Einsatz des Choralvorspiels geschuldet – anscheinend trügerisch war: ‚In Wirklichkeit‘ sind der vermeintlich heimatliche See und die Datsche auf einer winzigen Insel im gigantischen Solaris-Ozean angesiedelt. Kelvin scheint sich seine Welt weiterhin aus Wille und Vorstellung zusammensetzen; der in der Wohnung hantierende, verwahrlost wirkende Vater ist demnach nichts als eine weitere Materialisation von Kris’ Imagination.¹⁶

¹⁶ Das Ende von Tarkovskijs *Solaris* entpuppt sich somit als in hohem Maße ambivalent; sogar die Möglichkeit, dass Kelvin die Erde niemals verließ bzw. es auf der anderen Seite niemals eine Erde gab, da *alles* als Vorstellung vom Ozean materialisiert wurde, ist gegeben. Vgl. hierzu Johnson/Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky* (wie Anm. 5), S. 105 f.: „The ending itself (which presents the dacha as now apparently part of the Solaris Ocean) is, however, extremely enigmatic and open to multiple interpretations.

Die erste Strophe des Chorals „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“, um 1530 von Johann Agricola verfasst, lautet:

„Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhör mein Klagen,
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen;
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben, mein'm Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.“

Nach drei weiteren Strophen, welche auf ähnliche Weise eine Art ‚Gebet‘ darstellen, geht der Text konkreter auf die Situation des Hilfesuchenden ein:

„Ich lieg im Streit und widerstreb,
Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen!
An deiner Gnad allein ich kleb,
Du kannst mich stärker machen.
Kömmt nun Anfechtung, Herr, so wehr,
Daß sie mich nicht umstoße.
Du kannst maßen,
Daß mir's nicht bring Gefahr;
Ich weiß, du wirst's nicht lassen.“¹⁷

Has Kris really returned home, or is he still on Solaris, with the ocean compensating for his loss of Harey by giving him a different kind of emotional fulfilment? (The use of the electronic music associated with Solaris and Snout's mention of islands forming in the ocean might support this.) Or is the scene largely metaphorical, providing the kind of imaginative reconciliation found so often at the end of Tarkovsky's films, suggesting that Kris has at last learned to express, and accept, love and forgiveness? Another possibility – picking up on the burning fire, the dangling balloon, and the metal box (seen in the last scene on Solaris and then already within the house as Kris supposedly returns), and on the existence of the edition of *Don Quixote* and the Greek bust both on the station and in the dacha – is to see his whole journey as purely subjective and interior. Things on Earth are almost exactly as he left them because he never *did* leave; no time has passed because no physical journey took place.“

¹⁷ Bach verwendete den Choral für seine gleichnamige Kantate BWV 177 (Erstaufführung am 6. Juli 1732, dem 4. Trinitatissonntag). In BWV 185 ist die erste Strophe fast im selben Wortlaut als Schlusschoral präsent. Der Text wurde zitiert nach Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 17.1, hrsg. v. Kirsten Beißwenger und Yoshitake Kobayashi, Kassel 1993, S. 81–96 und S. 114.

Auch wenn diese Sätze im Film an keiner Stelle vorkommen, ist jene Ebene des ‚Glaubens‘ bzw. im weitesten Sinne der ‚Zuversicht‘, welche sich vom ‚Wissen‘ ebenso wie vom ‚Zweifel‘ abgrenzen, stets präsent. Zwar handelt es sich, auch wenn Tarkovskij selbst religiös war, nicht explizit um ‚Gottesglauben‘, sondern allgemeiner um das Wissen um Vergänglichkeit und die damit einhergehende Wertschätzung des Daseins,¹⁸ Ehrfurcht vor der Natur und (Nächsten-) Liebe; zwar steht Bachs Choralvorspiel hier für Humanität und Gleichklang mit der Natur im weitesten Sinne – die Möglichkeit jedoch, kraft Wunsch und Imagination, mithin ‚Glauben‘, Existenzen zu schaffen und, wenn auch auf prekäre Weise, Tote zum Leben zu erwecken, hat Religion mit dem Einflussbereich des Solaris-Ozeans, nicht zuletzt aber auch mit den ‚Grillen‘ des hier gleichsam leitmotivisch eingesetzten Don Quichote gemeinsam. (In Lems Buch hingegen vergleicht Kelvin ausgerechnet das Aussehen des rationalen, ‚realistischen‘ Sartorius mit jenem Don Quichotes; in diesem Sinne erwies sich letztlich übertriebene Nüchternheit in einer ‚feindlichen‘ Welt als die eigentliche Form von Verrücktheit.) Bachs Choralvorspiel etabliert auf paradigmatische Weise jene Sphäre des ‚Glaubens‘, hier als (gesteigerter) Spezialfall des Imaginären: Nicht nur leitet das Stück als Begleitmusik zum Vorspann den gesamten Film ein, sondern es beendet den Film auch; allerdings, im Zuge der erschütternden Desillusionierung am Schluss, mehr und mehr verfremdet, unendlich trübe, den Eindruck völliger Bodenlosigkeit vermittelnd, in Moll schließend und zugleich in ‚atonale‘ Orchester- bzw. elektroakustische Klänge übergehend. Neben dieser übergreifenden Bogenform ‚umrahmt‘ das Choralvorspiel im Binnenraum des Filmes den Höhepunkt der ‚Illusion‘, die Erinnerung Kelvins an den idyllischen Teil seiner Vergangenheit sowie die Vereinigung der Liebenden während der Schwerelosigkeit.

¹⁸ „[D]as Ziel der Kunst besteht [...] darin, den Menschen auf seinen Tod vorzubereiten, ihn in seinem tiefsten Inneren betroffen zu machen.“ – Andrej Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit* (wie Anm. 8), S. 49.

In dem Maße, in dem Bachs Musik, gewissermaßen refrainartig¹⁹, Tarkovskijs Film dominiert und für Kelvins Gefühlssphäre einnimmt, kann Musik generell als die paradigmatische Kunstform des ‚Glaubens‘ – wiederum im weitesten Sinne – angesehen werden: Nicht nur ist durch sie, wie durch Literatur und mehr noch als durch bildende Kunst, ein komplett imaginärer ‚topologischer‘ (im Gegensatz zum ‚abstrakt geometrischen‘) Raum gegeben, nicht nur vermag sie sogar Zeit zu dehnen oder zu verkürzen; indem in Form von bestimmten klanglichen Ausdruckscharakteren bestimmte Gefühlsqualitäten ausgedrückt bzw. dargestellt werden, gelingt es der Tonkunst in besonderem Maße, zugleich eine affektive Haltung, die keines bestimmten ‚Gegenstandes‘ bedarf, zu vermitteln. Dies wiederum ist das Kriterium, welches den Glauben gegenüber dem ‚bloß‘ Imaginären, der Einbildung, auszeichnet; entsprechend heißt es bei Hume, dass der Glaube „nicht in der besonderen Natur oder Ordnung der Vorstellungen, sondern in der Art, wie sie vorgestellt werden und wie der Geist sie empfindet“²⁰, bestehe. (Musik liefert demnach zugleich die ‚Gegenthese‘ zum phänomenologischen Grundsatz etwa Husserls, dass Vorstellungen stets auf ‚etwas‘ gerichtet sein müssen, um als solche zu gelten.) So liegt es nahe, für den ‚Gipfel‘ der Imagination – den Glauben ohne Angst und Zweifel, welcher sich allein aus der Erfahrung, hier: dem schlechten Gewissen, nährt – Bachs Musik auszuwählen. Es ist diese Sphäre von Erinnerung und Glauben, mithin die Musik Bachs, die Kris’ Identität konstituiert und den einzigen Ruhepol in einer Atmosphäre völliger Ungewissheit darstellt. (Vgl. hierzu auch die Ausführungen Lorenz Engells in diesem Band, der u. a. darauf hinweist, dass der Hörsinn im Gegensatz zum Sehsinn den „Modus der Negation“ nicht kennt!²¹)

¹⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen Tarkovskijs „Über Musik und Geräusche“: „Mir schwebt noch am ehesten eine Methode vor, bei der die Musik gleichsam als poetischer Refrain aufkommt. [...] In einem solchen Fall verstärkt und illustriert die Musik nicht etwa nur einen parallelen Bildinhalt, sondern eröffnet die Möglichkeit eines neuen, qualitativ veränderten Eindrucks von ein und demselben Material.“ – Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit* (wie Anm. 8), S. 179.

²⁰ David Hume, *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, übers. v. Raoul Richter, Hamburg 1993, S. 62.

²¹ Lorenz Engell, „Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films“, S. 20.

Zumindest auf den ersten Blick macht stutzig, dass Tarkovskij und Artem’ev mit diesem Einsatz von ‚Bach-Komposition‘ auf der einen und ‚Geräuschklingen‘ – die elektronische Musik wurde im Moskauer Phonologischen Studio realisiert – auf der anderen Seite offensichtlich den überkommenen ‚Intonations‘-Konflikt, mit dem auch im Sozialistischen Realismus tonale, ‚schöne‘ Musik für das ‚Gute‘ und umgekehrt Dissonanzen und Geräuscheffekte für ‚böse‘ Charaktere stehen, fortführen. Tatsächlich dienen im Film die (komponierten) Geräusche jeglicher Art zur Darstellung der Ebene des Indifferenten, Fremden, Unerklärlichen, des bloßen ‚Dings an sich‘: Das Motorengeräusch zu Beginn reißt Kelvin aus seinem quasi-mystischen Naturerlebnis; die oktavversetzten Sinustöne, die sich während der Filmvorführung Bertons auf der Erde hartnäckig wiederholen, verweisen auf Raumfahrt und Technik; die schrillen Klänge während der Autofahrt Bertons, die zudem sporadisch schwarz-weiß gefilmt ist, stehen mit der anonymen, tendenziell feindlichen Zukunfts-Großstadt für die Abstraktion von ‚menschlichen‘ Belangen; das undefinierbare Glöckchengeläute sowie die wiederholten, an- und abschwellenden Didgeridoo-Klänge auf der Raumstation begleiten das flüchtige Erscheinen der mysteriösen ‚Gäste‘; das ‚Rauschen‘ des Ozeans weist auf Indifferenz und Fremdheit hin und die jeweiligen Verfremdungen des Bach-Choralvorspiels leiten jeweils in das Verschwinden der Illusion über. Argumentiert werden könnte hier mit der Tatsache, dass ‚Geräusche‘ gemeinhin indifferent sind, da sie der Sphäre der ‚bloßen Dinge‘ entstammen, während große Kunst wie Bachs Musik als Produkt menschlicher Kreativität gleichsam von vornherein ‚gerichtet‘ ist und die Belange des Menschen im Innersten berührt.²² Inkonsequent

²² Höchst aufschlussreich sind die Beobachtungen von Umberto Fasolato zur Dimension der ‚Zeit‘ in den elektronischen Klängen: „[I] brani di musica elettronica sono l’immagine della stasi, dell’assenza di un’evoluzione lineare del tempo. I brani sintetici non progrediscono nel tempo, ma vi si estendono senza limiti, senza estremi (inizio e fine non sono rilevanti) senza una direzione prefissata grazie ad un processo di pressione e di intervallo.“ – Fasolato, „L’organico risuonare del mondo“ (wie Anm. 3), S. 82. – Tarkovskij führt aus, dass er elektronische Klänge gerne zur Installation einer diffusen atmosphärischen Stimmung einsetzt: So könne „sich elektronische Musik im Tongebilde eines Filmes verlieren, sich hinter anderen Geräuschen verstecken, irgendwie unbestimmt wirken: Sie vermag sich wie die Stimme der Natur anzunehmen, als Artikulation unbestimmter Empfindungen, kann aber auch dem Atmen eines Menschen ähnlich werden. Mir aber liegt an diesem Unbestimmten. Der Ton soll in der Schweben bleiben, gleich ob er Musik ist, eine Stimme oder nur der Wind.“

wäre von dieser Warte aus gesehen jedoch, dass Artem'ev das letztendliche Verschwinden der ‚Heimat‘ Kris' im Solaris-Ozean mit erstmals auftretenden effektvollen, jedoch nicht-tonalen Orchesterklängen (Orchestersonoristik plus elektronischer Musik)²³ untermalt; folgerichtig wäre hingegen der Einsatz entweder totaler Stille oder des ‚totalen Geräuschs‘. Erst mit Berücksichtigung der unauflösbaren Polyvalenz des Schlusses – offen gelassen wird hier, wo die Grenzen zwischen Realität und Imagination zu ziehen sind, wodurch diese definiert und wie diese zu bewerten sind, ja sogar, ob es überhaupt etwas wie ‚Realität‘ und ‚Imagination‘, mithin ‚Dasein‘, gibt – wird deutlich, warum Artem'ev hier gleichsam eine ‚Zwischenform‘ zwischen ‚Musik‘ und ‚Geräusch‘ (jedoch mit Tendenz zum ‚Musikalischen‘) wählt.

Was demnach zunächst wie ein Relikt der ‚verordneten Ästhetik‘ des Sozialistischen Realismus wirkt, erweist sich beim näheren Hinschauen als komplexer: Mit Blick auf die Tatsache, dass der kirchlich-religiöse Bach während des Systemkonflikts des Kalten Krieges in der Sowjetunion zugunsten des ‚rein musikalischen‘ Bach größtenteils verleugnet bzw. als ‚weltlicher‘, im schlimmsten Falle (wie mitunter in der DDR) gar proto-sozialistischer Künstler uminterpretiert und vereinnahmt wurde, ist die Entscheidung des Regisseurs, ausgerechnet einen Bachschen Orgelchoral als musikalisches Zentrum zu definieren, von politischer Tragweite. (Tarkovskij erwähnt in seinem Tagebuch, dass ihm sein Tonmeister davon abgeraten hatte,

„Musik von Bach für den Film zu verwenden. Bach sei jetzt bei vielen groß in Mode. Seltsame Ansichten. Soll's doch ruhig in Mode sein. Ich möchte die Präludien für Orgel und Choral [sic] in F-Moll nehmen, und nicht, weil das modern, sondern weil es eine wunderbare Musik ist. Und Angst davor zu haben, seine Bewunderung für Bach im Film auszunutzen, ist auch eine Form von Snobismus.“²⁴

Demgegenüber sei „Instrumentalmusik eine derart eigenständige Kunst, daß sie sich erheblich schwerer in einen Film als dessen organischer Bestandteil integrieren läßt. Ihr Einsatz bedeutet also eigentlich immer einen Kompromiß, er ist stets illustrativ.“ – Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit* (wie Anm. 8), S. 182.

²³ Vgl. Thiel, „Versiegelte Klänge“ (wie Anm. 2), S. 128.

²⁴ Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 49.

Möglicherweise riet sein Tonmeister J. Michailow jedoch aus den oben genannten Gründen ab, die Tarkovskij anscheinend nicht geläufig waren.) Der ‚Intonationskonflikt‘ wird demnach gewissermaßen, wie buchstäblich der letzte Bach-Akkord im Film, mit anderen Vorzeichen versehen, in ein anderes ‚Wertesystem‘ versetzt. Damit gewinnt zugleich die oben beschriebene Sphäre des ‚Glaubens‘ gesellschaftliche Bedeutung: Es scheint, als sei das Einfordern jener Form der identitätsstiftenden Imagination, welche in Tarkovskijs Film unzweifelhaft in den Vordergrund rückt, nicht zuletzt, als Gegenbewegung, auf den (von Tarkovskijs Warte aus) ‚trostlosen‘ sowjetischen Sozialismus bezogen, der in seiner düstersten Zeit des Stalinismus Millionen von Menschen ihre Identität zu entziehen und dies ‚wissenschaftlich‘ zu begründen suchte.²⁵ Bachs Musik liefert hierfür die plastischste, unmittelbar verständliche Gegeninstanz. Auch wenn jener Zusammenhang, wie oben dargestellt, Tarkovskij offenbar nicht bewusst war – Bach, dessen Musik er in seinen Filmen, so auch in *Der Spiegel*, mehrfach verwendete, war für den musikliebenden Regisseur der Höhepunkt abendländischer Tonkunst schlechthin²⁶ –, so ist doch kaum von der Hand zu weisen, dass er sich den Zeitgenossen mit großer Wahrscheinlichkeit als solcher präsentierte. (Michael Rosenhahn²⁷ vermutet, dass die ‚Probleme‘ auf Solaris – die Materialisation von Vorstellungen – nicht zuletzt einer falschen und missverständlichen russischen Marx-Übersetzung, die Tarkovskij möglicherweise vorgelegen hat, ihre künstlerische Bearbeitung verdanken: Demnach sei das ‚Ideelle‘ das „in den“ – nicht, wie es bei Marx eigentlich heißt: „im“ – Kopf umgesetzte Materielle. Die Absurdität einer solchen [pseudo-],materialistischen‘ Philosophie erreicht gewissermaßen auf der Raumstation ihren

²⁵ Während der Arbeit an *Solaris* finden sich in Tarkovskijs Tagebüchern mehrere Ausfälle gegen den Sozialismus. So zitiert er beispielsweise am 18.2.1971 Dostojewski: „Der Sozialismus ist wie ein Räderwerk. Der Mensch ist darin nur ein Rädchen und wird zu etwas Mechanischem degradiert.“ Am 20.9.1970 heißt es, offenbar mit Blick auf die verordnete Ästhetik des Sozialistischen Realismus: „Viele haben darüber geklagt, daß nach dem Krieg die Kultur irgendwie zusammengebrochen sei. [...] Und damit auch das geistige Niveau. Bei uns ist das offensichtlich in erster Linie Ergebnis der konsequenten und barbarischen Zerstörung der Kultur. [...] Diese Abkehr vom Geistigen kann nur Ungeheuer hervorbringen.“ – Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 70 und S. 54.

²⁶ Vgl. insb. Thiel, „Versiegelte Klänge“ (wie Anm. 2), S. 126 ff.

²⁷ Bonus-Sendung auf der DVD Icestorm Entertainment, Best.-Nr. 19294.

Kulminationspunkt.) – Ähnlich wie sich Tarkovskij in seinem 1974 fertiggestellten Film *Der Spiegel* u. a. mit der Widerspiegelungstheorie auseinandersetzt, würde *Solaris* demnach ebenfalls eine implizite Beschäftigung mit der russischen Version des Marxismus-Leninismus, mithin eine durchaus kritische politische Dimension implizieren. Dies betonten seinerzeit zahlreiche Kritiker insbesondere britischer und amerikanischer Provenienz.²⁸ In diesem Sinne notiert Tarkovskij am 17.10.1970 in sein Tagebuch: „Die Philosophie in eine idealistische und eine materialistische zu unterteilen, sie anhand einer erdachten Scheidelinie auf das Problem des Primats von Materie oder Bewußtsein zu reduzieren, ist absurd, ist sinnlos. Ebenso wie der Streit darüber, was zuerst da war – das Ei oder die Henne. Eine solche Fragestellung führt zu nichts; es kommt dabei lediglich der Krieg zwischen den ‚Rundköpfen‘ und den ‚Spitzköpfen‘ heraus.“²⁹ Tatsächlich fungieren auf *Solaris* sowohl der Ozean – von dem, als undefinierte ‚Leerstelle‘, allerdings nicht klar ist, ob er letztlich ‚ideell‘ oder ‚materiell‘ ist – als auch das (ideelle) Gewissen der Besatzung als ‚Verursacher‘ der Gäste.

Abschließend seien die hier angestellten Reflexionen im Kern thesenartig zusammengefasst: 1. Grundthema von *Solaris* – „die Idee, die dahintersteckt“³⁰ – ist die daseinskonstituierende Kraft der menschlichen Einbildungskraft bzw. des Glaubens. Nicht zuletzt Liebe und Erinnerung hängen hiermit ursächlich zusammen.³¹ 2. Für die Darstellung des Glau-

²⁸ Johnson/Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky* (wie Anm. 5), S. 101. Vgl. hierzu auch Kenez' zeitgenössische Kritik von 1972/73 (wie Anm. 5), S. 58: „Tarkovski is not interested in criticizing some features of Soviet society but his film is an attack on his most basic assumptions. [...] The Russians, however, hear Marxism's claim to be a ‚scientific‘ doctrine daily and therefore for them science, as it is described in *Solaris*, must have strong connotations of social engineering. In this context insisting on decency as the highest requirement may be seen as a rejection of the entire Soviet experiment.“ Siehe auch Timothy Hyman, „Solaris“, in: *Film Quarterly* 29/3 (Spring 1976), S. 54–58.

²⁹ Tarkovskij, *Martyrolog* (wie Anm. 1), S. 60.

³⁰ Ebd., S. 80.

³¹ Vgl. hierzu Jünger, *Kunst der Zeit und des Erinnerns* (wie Anm. 9), S. 134: „Dieses Ereignis gegenseitiger Durchdringung von Liebe und Erinnern [...] ist vielleicht die zentrale Geschichte in Tarkovskijs SOLARIS-Horizont überhaupt.“ Siehe auch Johnson/Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky* (wie Anm. 5), S. 102: „Tarkovsky's film [...] is a celebration of human values and of the power of love in an indifferent or hostile universe.“

bens im weitesten Sinne eignet sich die Musik als gewissermaßen ortlose, zeitlich flexible und affektiv aufgeladene Kunst, die transitorisch und ‚ewig‘ zugleich zu sein scheint, in besonderem Maße. 3. Bachs Choralvorspiel bietet sich hierfür zum einen aufgrund seines religiösen Kontextes, zum anderen durch spezifisch musikalische Eigenschaften (voller, homogener Orgelklang; gleichmäßiger Sechzehntelfluss; Trugschluss nach Des-Dur als bloße Episode, welcher nicht das letzte Wort zukommt; schlussendliche Wendung von f-Moll nach F-Dur)³² an. 4. Gegenpol hiervon ist die Sphäre von elektroakustischen Klängen, Orchestersonoristik und Geräusch, welche durchweg den dem Menschen ‚fremden‘ Elementen zugeordnet sind. 5. Der viermalige Einsatz von Bachs Choralvorspiel, welches in der zweiten Filmhälfte zunehmend elektronisch verfremdet wird, bildet gleichsam – ähnlich wie die Großform des Filmes – zwei Klammern $A_1 - A_2 - A_2 - A_1$, wobei die beiden mittleren Einsätze, mit *Solaris*-Bild jeweils zu Beginn und am Ende, den (materiell verursachten?) Höhepunkt des ‚Glaubens‘ verklammern. 6. In jener Klangdramaturgie bloß den herkömmlichen ‚Intonationskonflikt‘ zu erkennen, wäre angesichts weitgehenden Verdrängung des religiösen Bach in der sozialistischen Sowjetunion mutmaßlich verkürzt.

Indem Tarkovskij der Musik Bachs einen Stellenwert einräumt, der sich als gleichwertiger Kontrapunkt zur ‚Geschichte‘ des Filmes beschreiben lässt, vermag er das ‚bloß‘ Imaginäre zu einem „gegenständliche[n] Vorstellungsbild von größerer Lebendigkeit, Lebhaftigkeit, Eindringlichkeit, Festigkeit und Beständigkeit“ zu steigern – und damit zum Kern seines Anliegens vorzudringen –, „als sie die Einbildung allein je zu erreichen fähig ist“³³. Die rhetorische Frage David Humes: „[G]ibt es in der ganzen Natur ein geheimnisvolleres Prinzip, als die Verbindung von Seele und Körper, durch welche eine geistige Substanz, die wir voraussetzen, solchen Einfluß auf eine körperliche Substanz erlangt, daß der

³² Umberto Fasolato spricht mit Blick auf Bachs Choral von einem „procedere lento, compassato“, der außerdem „tendenzialmente circolare, ritornante su se stesso“ sei. Tatsächlich lässt sich die Komposition durch die ständige Variation des Anfangsmotiv als ‚in sich kreisend‘ bezeichnen, was wiederum für die Konstitution von ‚Zeit‘ in der Erinnerung (Imagination, Glaube) aufschlussreich ist. Vgl. Fasolato, „L'organico risuonare del mondo“ (wie Anm. 3), S. 82.

³³ Hume, *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand* (wie Anm. 20), S. 61 f.

feinste Gedanke imstande ist, die größte Materie zu bewegen?³⁴ trifft zugleich das zentrale Wesensmerkmal der Kunstform ‚Musik‘, welches sich Tarkovskij in *Solaris* zunutze macht.

Victoria Piel

Narrative Querstände Momente von Selbstreflexivität der Musik im Film

Eine Sache ist es, ob Musik im Spielfilm vom Zuschauer reflektiert wird. Es gibt bemerkenswerte Belege dafür, wie wenig das geschieht und welch spärliche und irrige Erinnerungsspuren sogar Musik aus einem gerade angeschauten Film in quantitativer wie qualitativer Hinsicht hinterlässt¹ – sie scheint den meisten kaum mehr als ein ‚tönendes Hintergrundrauschen‘ zu sein. Einem alten und selbst heute mitunter von Filmkomponisten noch proklamierten Diktum zufolge *soll* Musik im Spielfilm nicht einmal gehört, geschweige denn reflektiert werden,² und manch Filmmusiktheoretiker bescheinigt, dass die kinematographischen Wahrnehmungsverhältnisse genau dies beförderten.³ Viel zu sehr nähmen die semantischen Informationen aus Bild und Wort den Zuschauer in Beschlag, als dass außerdem Musik mit ihrer eigenen Logik kognitiv verarbeitet werden könnte. – Eine ganz andere Sache ist es jedoch, ob Musik im Film *sich selbst* reflektiert, ob sie sich selbst reflektieren *kann*, ihre eigene (filmische) Existenz, ihre Gestalt, ihren Sinn. Inwiefern kann sich Musik als „tönend bewegte Formen“ (Eduard Hanslick) und begriffslose Kunst ohne stabile Referentialität überhaupt in Beziehung zu sich selbst und – als Filmmusik – zu ihrer medialen Rahmung setzen? Oder kann womöglich die Filmmusik nur von sich weg verweisen und die Medialität

¹ Vgl. Klaus-Ernst Behne, „Überlegungen zu einer kognitiven Theorie der Filmmusik“, in: Ders., *Gehört – Gedacht – Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik*, Regensburg 1994, S. 71–85, hier S. 71–74.

² Ähnlich diesem alten Hollywood-Ideal, das auf Aaron Copland zurückgeht, äußert sich in jüngerer Zeit beispielsweise der Komponist Jens-Peter Ostendorf (er schrieb u. a. die Musik für *Yasemin*, 1988, Regie Hark Bohm): „Musik muss unmerklich kommen und gehen, als wäre sie im Film immer da.“ – Zit. n. Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (= Kommunikation audiovisuell, Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München 13) München 21990, S. 132.

³ Vgl. beispielsweise Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington/Indiana 1987, S. 12.