


Djuna Lichtenberger

GEFAHR **IN LITERATUR** **UND FILM**

Vorstellungskraft, Möglichkeiten
und Verletzbarkeit



[transcript] Lettre

Djuna Lichtenberger
Gefahr in Literatur und Film

Lette

Djuna Lichtenberger, geb. 1991, ist Rechtswissenschaftlerin und Autorin. Sie forschte im interdisziplinären Forschungsfeld »Recht und Literatur« als Fulbright-Stipendiatin an der New York University und an der Universität Bern, wo sie zur Doktorin promoviert wurde.

Djuna Lichtenberger

Gefahr in Literatur und Film

Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit

[transcript]

Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doctor iuris der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern.

Die Fakultät hat diese Arbeit am 2. Juni 2022 auf Antrag der beiden Gutachtenden, Prof. Dr. Martino Mona und Prof. Dr. Elisabeth Bronfen, als Dissertation angenommen.

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Djuna Lichtenberger**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Adriana Lisa, Bern

Korrektorat: Jan Wenke, Leipzig

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839474815>

Print-ISBN: 978-3-8376-7481-1

PDF-ISBN: 978-3-8394-7481-5

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Für Théo, Adriana und Nina

Inhalt

Einleitung	13
Verletzbarkeit	19
Fragiles Leben	19
Verletzbarkeit als Möglichkeit	20
Ambivalenz der Verletzbarkeit	21
Transformatives Potenzial	22
Gefahr	23
Einleitende Gedanken	23
Konkrete und abstrakte, gegenwärtige und latente Gefahr	24
Ambivalenz der Gefahr	24
Angst, Furcht, Schreck und Angstlust	27
Angst und Furcht	28
Schreck	33
Angstlust	34
Erzählen und Visualisieren von Gefahr	37
Vorführung eines Bildes	38
Mit Vergleichen beschreiben	43
Unsagbares visualisieren	44
Herbeiholen, festhalten, vertreiben	46

Ähnlichkeit zwischen Erzählung und Gefahrenlage	48
Beängstigende Assoziationen	51
Ismaels Wahrnehmung des Weißes	52
Das Glatte und das Gekerbte	57
Eine existenzielle Einsicht	62
Erkennen aufgrund von Erfahrung	64
Wo liegt die Wahrheit?	67
Abstrakte und konkrete Gefahren	68
Begrenzte Sinneswahrnehmung und Fantasien	71
Sehnsüchten auf der Spur	71
Am Limit von Sinneswahrnehmung und Bewusstsein	73
Lebende Tote	78
Stalkers Parallelwelt	81
Rückzug aus dem sinnlosen Leben	83
Wenn weder Kämpfen noch Fliehen rettet	86
Vier Verhältnisse zur Zone	88
Von manifesten zu immer fragwürdigeren Gefahren	90
Schwindendes Vertrauen	102
Ein Konstrukt	108
Ist Stalker einem Wahn verfallen?	111
Kurz vor dem Ziel ist die Angst am Höhepunkt	113
Die »normale Welt« war immer Teil der Zone sowie umgekehrt	115
Unerfüllte Hoffnung: Des einen Glück ist des anderen Leid	117
Aus heiterem Himmel	119
Von Gefahr überrascht	119
Wladimir Arsenjew hat keine Angst	119
Überwundene Angst bedeutet nicht überwundene Gefahr	125
Die Stimmung kippt	131
Manipulative Inszenierung von Gefahr in Propaganda	133
Erscheinungsbild	137

Wahrhaftig böse	143
Mythos über den Feind	145
Natursymbolik	147
Die Schlacht auf dem Peipus-See	149
Untergang des Feindes	151
Im Tod vereint	154
Schlussteil	157
Quellenverzeichnis	161
Belletristik	161
Fachliteratur	161
Filme	164
Internet Ressourcen	165
Abbildungsverzeichnis	167

Danksagung

Dieses Buch ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die ich im Frühjahr 2022 fertiggestellt habe. Ich bedanke mich herzlich bei Prof. Dr. Martino Mona, der mir mit professionellem und persönlichem Rat stets bedingungslos zur Seite stand. Wir führten inspirierende und bereichernde Gespräche, denen er viel Zeit schenkte und die mir wie kleine Leuchttürme bei der Erforschung meines Themas zur Seite standen. Das Vertrauen, das er uns Doktoranden entgegenbrachte, ermöglichte es mir, den Weg der Promotion mit viel Freiheit zu gehen.

Von Herbst 2017 bis Frühling 2018 konnte ich dank einem Stipendium des *Fulbright*-Programms die Forschung für meine Dissertation – betreut von Prof. Dr. Avital Ronell – am Department of German der New York University weiterführen. Diese Zeit war sehr kostbar. Vertieft in neue Bücher und Filme, verbrachte ich viele Stunden in der Elmer Holmes Bobst Library; einige davon sind zum Herzstück dieser Arbeit geworden. Als interdisziplinäre Doktorandin konnte ich an allen Seminaren und organisierten Anlässen teilnehmen, was mir erlaubte, das erforderliche Wissen im Bereich der Literatur- und Filmanalyse unter den besten Bedingungen zu erarbeiten. In dieser Zeit hatte ich die Gelegenheit, an einem Seminar von Prof. Dr. Elisabeth Bronfen teilzunehmen. Bei ihr möchte ich mich an dieser Stelle für den seither bestehenden wertvollen Austausch und für die Übernahme der Aufgabe der Zweitbetreuung bedanken. Ihre lebhaften Interpretationen literarischer und filmischer Werke waren zentrale Wegweiser auf meinem Weg zur Erstellung dieses Werkes.

Meine Freundinnen und Freunde sowie meine Familie unterstützten mich mit Liebe und Vertrauen. Eine besondere Bedeutung hatten die einzigartigen Gespräche mit meinem Mann Théo Lichtenberger. Seine Leidenschaft für Film und sein Wissen in diesem Bereich haben manchen meiner Intuitionen zu mehr Klarheit verholfen, mich motiviert und meinem Enthusiasmus immer wieder frischen Aufwind gegeben. Ohne Vera, Gian, Fiona, Nicolas, Nora, Fabian, Rafael, Jon, Adina und Chri-gu wäre nichts dasselbe gewesen. Unser Büro an der Universität war ein sicherer Hafen, an dem kreative Flows, aber auch schwierige Momente ihre Daseinsberechtigung hatten. Nina war da, wenn ich jemanden brauchte, der mich tröstete. Adriana hat mich an die Künstlerin in mir erinnert und mir die Fotografie für das Cover dieses Buches zur Verfügung gestellt. Für dieses wunderschöne Geschenk danke ich ihr von Herzen.

Nora Erlich und Prof. Dr. Christopher Geth haben mir mit ihren Reaktionen auf Vorträge im Rahmen der Doktorandenseminare Mut und Motivation geschenkt. Prof. Dr. Hans Vest ermutigte mich zu einer Promotion und empfahl mir, meine Dissertation bei Prof. Dr. Martino Mona zu schreiben. Er hat wahrgenommen, wonach ich suchte, und dafür bin ich ihm verbunden.

Ganz herzlich bedanke ich mich auch bei Johanna Tönsing, Daniel Bonanati, Jakob Horstmann, Luisa Bott und Pia Werner vom transcript Verlag, die mich bei der Erstellung dieses Buches zuvorkommend begleitet und unterstützt haben.

Einleitung

Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.

Hölderlin 2015, S. 350.

Als ich noch mit der Arbeit an meiner Dissertation beschäftigt war, aus der dieses Buch werden sollte, schenkte mir jemand die Graphic Novel *Carnets de Thèse* von Tiphaine Rivière. Die Geschichte beschreibt das Leben einer jungen Frau, die eine Doktorarbeit schreibt und als Assistentin an der Universität arbeitet, und die damit verbundenen Etappen, Ängste und Momente der Euphorie. Das Buch hat mir bestätigt, dass das Promovieren eine herausfordernde Aufgabe ist, und veranschaulichte mir auch sehr einleuchtend das Thema meiner Dissertation: Gefahr. Die Hauptfigur der Geschichte, Jeanne Dargan, muss eine Unterrichtsstunde halten, doch sie hat panische Angst vor den Fragen der Zuhörenden und befürchtet, dass sie keine Antworten darauf geben können würde. Als der Moment gekommen ist, Jeanne vor ihrem Publikum steht und die Vorlesung beginnt, nimmt sie die vor ihr sitzenden Zuhörenden wie wilde Tiger wahr, die sie jeden Moment aufzufressen drohen.

Aber im Verlauf der Unterrichtsstunde verwandeln sich die Studenten wieder in liebenswerte Katzen und nur ein einziger Tiger bleibt übrig. Jeanne hat sich ihren Ängsten gestellt und ihr wurde bewusst, dass in Wahrheit alles ganz anders ist, als sie es sich ausgemalt hatte.



Abb. 1: In: Rivière 2015.

Wenn die Sinne mit realen oder fiktiven Gefahren in Berührung kommen oder in Gedanken Fantasien über eine Gefahr ablaufen, geht eine seltsame Faszination mit diesen Vorgängen einher. Dies mag beklemmend sein, hat aber gleichzeitig auch etwas Reizvolles. So führen die mit Gefahr verbundenen körperlichen und intellektuellen Abläufe eine ambivalente Befindlichkeit herbei. Meine Inspiration zur Erarbeitung dieses Buches nahm ihren Ursprung im eigenen Erleben solcher Gefühlszustände und damit verbundener Gedanken. Erzählte man mir als Kind Geschichten, bei denen ich eigene Ideen dazu einbringen durfte, was den Figuren widerfuhr, entschied ich mich oft für gefährvolle Geschehnisse. Kinder sollten sich bei Gewittern auf sich selbst gestellt in düsteren Wäldern verlieren, Helden sich gegen Ungeheuer beweisen müssen oder über steile Treppen in dunkle Kellerräume hinabsteigen. Wichtig war, dass sich die Anspannung am Ende wieder auflöste – entweder indem sich die Geschichten irgendwann zum Guten wandten oder indem die Ungeheuer genau beschrieben oder aufgezeichnet wurden, damit diesbezüglich keine Ungewissheit bestehen blieb.

In meinem Erwachsenenleben lenkten dann immer mehr reale Ereignisse meine Aufmerksamkeit auf Gefahren. Das Reisen etwa ist oft mit ambivalenten Gefühlen verbunden. Es kommt eine große Freude auf, aber auch beispielsweise Angst vor dem Fliegen. In meiner Masterarbeit setzte ich mich mit den Gefahren des Libyenkriegs auseinander:

einerseits mit denen, die sich auf der Ebene der Kriegshandlungen abspielten, andererseits mit der Gefahr, die von einem Zusammenschluss politisch Verbündeter ausging, die eine Sicherheitsratsresolution auf legale Weise verwendeten, um ihre Interessen durchzusetzen. Noch ein anderes Beispiel ist das Lesen oder Betrachten medialer Darstellungen von terroristisch motivierten Anschlägen. Diese Berichte erzählen nicht nur von der Gefahr des Terrorismus, sondern werden teilweise selbst zu einer Gefahr: Sie haben bei mir zeitweise zum Versuch geführt, in Gedanken mögliche Gefahrenquellen und Gefahrenräume zu identifizieren. Und bald begannen sich Muster in meine Gedankenabläufe einzuschleichen und Stigmata zu bilden. Auch andere Menschen in meinem Umfeld beschrieben eine ähnliche Wirkung, und es wurde sichtbar, dass sich Stigmata selbst dann bilden, wenn man sich des Mechanismus bewusst ist. Diese verschiedenen Beispiele, die nicht alle Begegnungsmöglichkeiten mit Gefahr einschließen, lassen bereits erahnen, wie vielfältig die mit ihr in Zusammenhang stehenden Situationen und Vorgänge sind.

Das Ziel dieses Buches ist es, eine sensible, kreative Annäherung an das Phänomen Gefahr aus der Sicht auf ausgewählte literarische und filmische Werke vorzunehmen. Es geht darum zu beobachten, wie Gefahren in den Werken inszeniert werden und was durch diese Inszenierung über das Phänomen ausgedrückt wird. Abgesehen von wenigen Ausnahmen beschränken sich die Überlegungen auf das menschliche Verhältnis zu Gefahren. Besonders wichtig sind im Hinblick darauf der Übergang und das Zusammenspiel zwischen der Wahrnehmung, den Emotionen und dem Bewusstsein.

Viele Fragen kamen erst mitten in der Arbeit an der Dissertation auf. Manchmal tauchten erst beim wiederholten Lesen eines Buchabschnittes oder beim mehrfachen Betrachten einer Filmsequenz neue Details auf, wodurch sich das Spektrum an zu Beobachtendem nach und nach erweitern konnte. Mit der Zeit wurde es immer offensichtlicher, dass das Ziel der Analysen in diesem Buch nicht darin liegen konnte, abschließende Antworten zu geben. Ihr Charakter soll deshalb möglichst offen sein und beim Lesen auf Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster in Zusammenhang mit Gefahr aufmerksam machen. Das Buch soll eine In-

spirationsquelle dafür sein, sich eigener geistiger und körperlicher Vorgänge bewusster zu werden. Es stellen sich Fragen darüber, was sich bei der Beziehung vom Menschen zum Phänomen Gefahr beobachten lässt. Wie wird Gefahr inszeniert? Was lässt sich über die Notwendigkeit einer Visualisierung von Bedrohung sagen, da Gefahr an sich unsichtbar ist? Und wie wird etwas zur Gefahr?

Zu verorten ist das Buch im wissenschaftlichen Forschungsgebiet »Recht und Literatur«. Es soll ein Blick auf die Erscheinung Gefahr ermöglicht werden, der unter anderem für das Herangehen an Grundfragen des Rechts fruchtbar gemacht werden kann.

Elizabeth Anker hält in ihrer Einleitung zum Sammelband *New Directions in Law and Literature* fest, dass diese interdisziplinäre Bewegung (entgegen den Kontroversen, die in Bezug auf sie bestehen) derzeit gedeiht.¹ Auch dem Medium Film wird von dem damit verbundenen Forschungsbereich »Recht und Film« Bedeutung für die Rechtswissenschaften beigemessen.² Die folgenden Gedanken gelten daher für beide Forschungszweige, »Recht und Literatur« sowie »Recht und Film«. Die Arbeit von James Boyd White wird als Ausgangspunkt der ursprünglich angloamerikanischen *Law-and-Literature*-Bewegung angesehen. Mit der Veröffentlichung des Buches *The Legal Imagination* wurde er 1973 auch einem größeren Publikum bekannt.³ White ist angetrieben von seiner Überzeugung, dass Juristen sich eine Sprache aneignen können, die möglichst viel Leben in sich trägt, damit das Arbeiten mit dem Recht und seinen Instrumenten Flexibilität und Lebendigkeit behält und nicht vergessen wird, dass es sich an die Menschen und ihre persönlichen Lebensgeschichten und Erfahrungen richtet.⁴ Das Forschungsgebiet »Recht und Literatur« sieht zwischen den beiden Disziplinen ein potenziell ergiebiges Verhältnis.⁵ Fiktionen bieten eine unendliche Auswahl an erlebbaren Welten, die für das Recht Bedeutung

1 Vgl. Anker 2017, S. 2.

2 Vgl. Stone Peters 2017, S. 197.

3 Vgl. Curnham u.a. 2018, S. 95.

4 Vgl. White 1994, S. 5.

5 Vgl. Kilcher/Mahlmann/Müller Nielaba 2013, S. 13.

entfalten können. Die Analysen dieses Buches wenden sich nicht der Gerichtsbarkeit von Literatur und Film zu, die sich zu rechtlich relevanten Fällen äußert. Sie nähern sich allgemeineren Fragen des Daseins an. Die mit dem Leben verbundene, bilderreiche Welt der Literatur und des Films kann, auch ohne auf konkrete Rechtsfragen einzugehen, zum Ort der Auseinandersetzung mit für das Recht essenziellen Inhalten werden.⁶ Matthias Mahlmann hebt hervor, wie wertvoll die ästhetisch-literarische Bearbeitung von Leiden, Hoffnungen und Verletzbarkeiten einzelner Menschen ist, um etwa die »Wurzeln und die Berechtigung der Menschenrechtskultur zu begreifen.«⁷ Gerade diese Themen – das Leiden, die Hoffnungen und die Verletzbarkeiten –, spiegeln sich auch im Phänomen Gefahr wider.

Fünf Werke bilden den Hauptteil und beleuchten die Substanz des Phänomens: zwei Romane – *Moby-Dick* des amerikanischen Schriftstellers Herman Melville sowie *Die Tatarenwüste* des italienischen Schriftstellers Dino Buzzati –, und drei Filme – *Stalker* des sowjetischen Regisseurs Andrei Tarkowski, *Dersu Uzala* des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa und *Alexander Newski* des ebenfalls sowjetischen Regisseurs Sergei Eisenstein.

Die Werke entstanden in verschiedenen historischen und kulturellen Kontexten. Sie sagen alle auf ihre eigene Weise etwas über Gefahr aus, aber nicht ohne bemerkbare Berührungspunkte. Dass sie verschiedenen Kontexten entstammen, ist der Sinnhaftigkeit ihrer Zusammenführung nicht abträglich. Denn das Ziel war nicht eine kulturhistorische, sondern eine möglichst freie und philosophische Herangehensweise. Meinem Empfinden nach ergänzen die Werke sich in dem, was sie ausdrücken, auf subtile Weise. Neben diesen fünf Hauptwerken verhelfen an mehreren Stellen Kreuzverweise auf andere literarische und filmische Werke sowie vereinzelt auf Kunstwerke zu weiteren Einsichten.

Die Werkanalysen orientieren sich an der werkimmanenten Deutung. Bei diesem literaturwissenschaftlichen Verfahren – das in einem

6 Vgl. ebd., S. 15.

7 Mahlmann 2013, S. 18.

weiteren Sinn auch für die Interpretation von Filmen angewandt werden kann – werden die Werke ausschließlich aus sich selbst heraus gedeutet.

Die ersten drei Kapitel beinhalten eine Annäherung an mit Gefahr zusammenhängende Begriffe. Sie sollen das Lesen der darauffolgenden Essays zu den verschiedenen Werken vorbereiten. Es wird eine Typologisierung vorgenommen, welche erlaubt, den Untersuchungsgegenstand aus verschiedenen Perspektiven und mit einem jeweils anderen Fokus zu betrachten. So erscheint das Phänomen Gefahr in jedem Kapitel in einem neuen Licht und bringt, als blicke man durch ein Kaleidoskop, eine Variation hervor.

Wie im intimen Dialog zwischen Betrachtenden und einer Malerei, soll das Buch die Lesenden letztlich zu ihrer eigenen Betrachtungsweise inspirieren.

Verletzbarkeit



Abb. 2: Joaquín Agrasot y Juan: Desnudo (1871).

Fragiles Leben

Auf dem Bild *Desnudo* des spanischen Malers Joaquín Agrasot y Juan sieht man eine unbedeckte Frau, die in einem abstrakten Raum auf zerrissenen Stoff- oder Papierstücken liegt. Es lässt sich keine eindeutige räumliche Dimension erkennen. Deutet eine Linie an einer bestimmten Stelle eine Dimension an, verliert sie sich in den braunen Farbschichten wieder, wenn man ihr mit dem Blick in einen anderen Bildteil folgt. Die Frau scheint auf unsicherem Untergrund zu schweben, einzig an den Fetzen

Halt suchend, einer undefinierbaren Umgebung ausgesetzt. Man könnte diese Malerei als bildhafte Darstellung des folgenden Umstandes betrachten: Als Mensch ist man in einer Umwelt exponiert, die immer auch eine potenzielle Bedrohung ist. Der nackte Körper der Frau selbst steht für ihre Verletzbarkeit. Diese wird zusätzlich betont, weil die Frau den Betrachtenden ihren Rücken zuwendet. Sie blickt an eine Stelle, an der nichts zu erkennen ist, doch sie selbst ist dem Blick der Außenstehenden ausgeliefert; die Scham, eine ihrer verletzlichsten Körperstellen, befindet sich unbedeckt und schutzlos im Zentrum des Gemäldes.

Gefahren gibt es nur, weil das Leben verletzbar ist. Sowohl Verletzbarkeit wie Gefahr haben mit der menschlichen Integrität zu tun, die im Zusammenspiel von Körper und Geist besteht. Daraus folgt auch, dass der Mensch an seinem Körper wie auch in seinem Empfinden und Denken verletzt werden kann. Mit Verletzbarkeit ist hier nicht der in der Psychologie verwendete Begriff der Vulnerabilität¹ im Sinne einer Anfälligkeit aufgrund gewisser Dispositionen gemeint. Es geht um eine grundsätzlichere Beschreibung der Fragilität des Lebens und eine Betrachtung der Verletzbarkeit als typisch menschliches Charakteristikum.

Verletzbarkeit als Möglichkeit

Im Vorwort zum Buch *Wounded Heroes. Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy* schreibt Marina Berzins McCoy:

»Vulnerability is not often associated with virtue. Yet, to be vulnerable is central to human experience. Etymologically, ›being vulnerable‹ means capable of being wounded (from its Latin root, *vulnus* or wound). Thus vulnerability, as the capacity to be hurt, is distinct from the state of actually being harmed or suffering pain. Instead of communicating the actual experience of pain or harm, the term communicates the possibility of such experience, and self-awareness of its possibility. One can know of one's own capacity to be wounded directly, by

1 Vgl. Meissner 2018, S. 27.

experiencing suffering, but may also know it in significant ways in the anticipation of harm, in its likelihood. To this extent, vulnerability concerns not only the present moment, but also the future. Vulnerability is a part of the human condition that is concerned with living as temporal creatures who undergo change and transformations of various sorts and who live with an awareness of the likelihood of change.«²

Was McCoy betont, dass nämlich Verletzbarkeit nicht den Zustand des Verletztseins beschreibt, sondern nur die Möglichkeit, Schmerz zu empfinden bzw. verletzt zu werden, sagt auch etwas über Gefahr aus. Als Möglichkeiten stehen sowohl Gefahr wie Verletzbarkeit in der Zukunft und zeichnen sich durch ihre Potenzialität aus.

Ambivalenz der Verletzbarkeit

Angela Janssen bemerkt in *Verletzbare Subjekte. Grundlagentheoretische Überlegungen zur conditio humana*, dass im Hinblick auf die Verletzbarkeit immer deren Ambivalenz bedacht werden sollte: Sie macht den Menschen einerseits für Gefahren anfällig, die ihm schaden können, ermöglicht andererseits aber auch positive Erfahrungen wie Liebe und Begehren, für die, um sie zu empfinden, man sich einem anderen Menschen öffnet, sich ausliefert und eine Verletzung als mögliche Konsequenz hinnimmt. Verletzbarkeit ist daher eine Bedingung des Menschseins, die macht, dass Dinge zu einem vordringen.³ Judith Butler beschreibt es so: »Vulnerability includes all the various ways in which we are moved, entered, touched.«⁴ Sie sagt damit, dass der eigene Körper und das psychische Befinden in Bewegung und Unordnung geraten können, auf gute oder schlechte Weise.

2 McCoy 2013, S. vii.

3 Vgl. Janssen 2018, S. 15f.

4 Butler/Hark/Villa 2011, S. 200.

Transformatives Potenzial

Sieht man sich die Begriffe an, die in den angeführten Zitaten in Zusammenhang mit Verletzbarkeit gebraucht werden, ergibt sich ein Bild von Bewegung, Berührung und Veränderung als einer Möglichkeit. In diesem Sinne lässt sich hier bereits andeuten, dass Gefahr in erster Linie ein Phänomen ist, das Potenzial zur Transformation hat.

Es lassen sich zwei wesentliche Erkenntnisse zur Verletzbarkeit festhalten: erstens, dass alles organische Leben verletzbar ist, und zweitens, im Sinne McCoys, dass der Mensch ein mehr oder weniger reflektiertes Bewusstsein für seine eigene Verletzbarkeit hat. Letzteres zeigt eine weitere Verbindung zum Phänomen Gefahr auf, denn in diesem Bewusstsein liegt das Besondere: Es sind nicht nur instinktive Reaktionen in gefährlichen Situationen möglich, sondern es gibt manchmal die Möglichkeit, Gefahren bereits in der Vorstellung zu antizipieren. So sagt McCoy ja gerade auch, dass Verletzbarkeit nicht nur die Gegenwart betrifft, sondern auch die Zukunft.

Die Tatsache der Verletzbarkeit des Körpers und der Psyche macht Gefahren deshalb einerseits zu dem, was das Leben so besonders und schützenswert macht, und andererseits auch zu einer der größten Einschränkungen der Freiheit.

Gefahr

Einleitende Gedanken

Obschon Gefahr einen intelligiblen Charakter und kausale Wirksamkeit hat, ist sie an sich schwer fassbar. Denn sie kann nur indirekt, in den Körpern, Dingen oder Situationen, in denen sie sich manifestiert, sinnlich erfahren werden. In Nachschlagewerken wird Gefahr als drohendes Unheil beschrieben,¹ als Möglichkeit, dass jemandem etwas zustößt oder dass ein Schaden eintritt.² »Schaden« wird definiert als etwas die Gegebenheiten und die bestehende Situation in einer negativen, nicht wünschenswerten Weise Veränderndes.³ Gefahr vorherzusehen, wahrzunehmen und auf sie zu reagieren ist daher überlebenswichtig und zählt zu den grundlegenden menschlichen Verhaltensweisen.

Gefahr und Verletzbarkeit haben ihre Eigenschaft der Potenzialität gemeinsam. Hat sich Gefahr verwirklicht, ist man mit einer realen Konsequenz von ihr konfrontiert, sie selbst besteht jedoch nicht mehr. Gefahr besteht außerdem nur in Kombination verschiedener erfüllter Voraussetzungen. Etwas kann für sich allein nicht gefährlich sein. Ein wildes Raubtier ist für sich genommen keine Gefahr. Es kann nur für andere Tiere oder für Menschen eine Bedrohung sein. Genauso wie ein wildes Gewässer an sich keine Gefahr ist. Und es ist grundsätzlich weniger gefährlich für gute Schwimmer als für Nichtschwimmer.

1 Vgl. »Gefahr« o.J.

2 Vgl. Dudenredaktion o.J.a.

3 Vgl. Dudenredaktion o.J.b.

Konkrete und abstrakte, gegenwärtige und latente Gefahr

Gefahr kann konkret oder abstrakt sein. Konkret ist sie dann, wenn sie eindeutig bestimmbar ist. Abstrakt ist sie, wenn sie nicht bestimmbar ist und nicht genau zugeordnet werden kann.

Außerdem kann Gefahr gegenwärtig oder nur latent vorhanden sein. Von einer gegenwärtigen Bedrohung spricht man, wenn sie sich in kürzester Zeit zu verwirklichen droht oder wenn eine Schädigung bereits besteht und noch weiter anhält. Eine latente Bedrohung besteht hingegen nicht gegenwärtig, könnte aber bei Eintreten bestimmter weiterer Umstände bestehen.

Selbst in Momenten oder Zeiten, in denen ein Gefühl der Sicherheit besteht, an Orten, die Schutz bieten, bleibt ein unterschwelliges Bewusstsein dafür, dass es irgendwo Gefahren gibt und sie sich irgendwann, irgendwie und irgendwo verwirklichen könnten. Es kann bei einem Gefühl bleiben, das sich nicht darstellen lässt. Die Fähigkeit, sich Fantasien hinzugeben und sich zukünftige Ereignisse vorzustellen, kann einen aber auch dazu verleiten, Gefahren in der Vorstellung Gestalt, möglicherweise ein Gesicht zu geben oder sie mit einem Ort in Zusammenhang zu bringen. Dies kann je nach den Umständen sowohl Belastung wie Belustigung sein. Zweifellos bringen die Fantasien aber eine Erregung mit sich.

Ambivalenz der Gefahr

Gefahren bergen Zerstörungskraft, aber je nachdem auch das Versprechen und das Potenzial, dass Dinge sich in guter Weise ändern und Identität und Leben sich entfalten können. Denn um gewisse bereichernde Erfahrungen zu machen, muss Gefahr in Kauf genommen werden.

Heiko Christians führt im Essay *Kultur und Gefahr* den spanischen Philosophen und Soziologen José Ortega y Gasset an, der die Vielschichtigkeit des Phänomens anhand einer etymologischen Analyse des spani-

schen Begriffs *peligroso* (deutsch: »gefährlich«) ergründet.⁴ In *Der Mensch und die Leute* schreibt Ortega y Gasset:

»Das Gefährliche ist durchaus nichts entschieden Schlechtes oder Schädliches, im Gegenteil, es vermag sogar das Nützliche und Glückbringende zu sein. Aber solange es gefährlich ist, sind die beiden gegensätzlichen Eventualitäten in gleichem Maße möglich. Um dem Zweifel zu entrinnen, muß man es auf eine Probe, einen Versuch ankommen lassen, muß prüfen, experimentieren. ›Probe‹, ›Versuch‹ aber ist die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen Wortes *periculum*, dessen unähnliches Kind das spanische *peligro* ist. Man beachte zugleich, daß die Wurzel *per* in *periculum* die nämliche ist, die auch in den Worten *Experiment* und *Experte* steckt. Ich habe hier leider keine Zeit, um nachzuweisen, daß beim Wort ›Erfahrung‹ (spanisch *experiencia*) die Bedeutung ›durch Gefahr hindurchgegangen sein‹ zugrunde liegt.«⁵

Sich Gefahren auszusetzen, scheint also ein unumgänglicher Bestandteil des Lebens zu sein, der sogar sehr wichtig sein kann. Weil Gefahr aber das Potenzial hat, dem Menschen zu schaden und schlimmstenfalls tödlich zu sein, ist der menschliche Organismus mit Schutzmechanismen ausgestattet, deren Funktion es ist, ihn grundsätzlich immer vor solchen Verletzungen zu bewahren.

4 Vgl. Christians 2019, S. 17.

5 Ortega y Gasset 1957, S. 221.

Angst, Furcht, Schreck und Angstlust

Zygmunt Bauman schreibt im Kapitel *Fear and Evil* im Buch *Liquid Fear* zum Verhältnis zwischen dem Bösen und der Angst. In der vorliegenden Arbeit wird Gefahr nicht unbedingt mit dem Bösen in Verbindung gebracht. Erachtet man aber das Böse als eine Gefahr, die moralisch bewertet wird, könnte man den Begriff des Bösen in Baumans Zitat gedanklich durch jenen der Gefahr ersetzen. Denn Baumans Überlegungen erhellen die zu Beginn gestellte Frage: Beim Bösen und bei der Angst handle es sich um zwei Bezeichnungen für eine und dieselbe Erfahrung. Die eine beziehe sich auf das, was gesehen oder gehört wird, die andere auf das, was gefühlt wird.¹ Bauman unterscheidet also das sinnliche Erleben von Gefahr, das sich auf die wahrnehmbare Außenwelt richtet, von den emotionalen Antworten darauf, die sich in der persönlichen Gefühlswelt abspielen. Gleichzeitig beschreibt er, wie eng verbunden diese beiden Erfahrungen sind, und bezeichnet sie als siamesische Zwillinge.²

Um den Zusammenhang sinnlicher Wahrnehmung und emotionaler Reaktion im Hinblick auf Gefahr genauer auszuloten, ist es hilfreich, die Begriffe Angst, Furcht, Schreck und Angstlust sowie ihr Verhältnis zum Begriff Gefahr zu klären.

1 Vgl. Bauman 2006, S. 54.

2 Vgl. ebd.

Angst und Furcht

Auf Gefahren vorbereitet wird der Körper, indem er in einen Zustand der Angstbereitschaft versetzt wird. Zur Definition von Angst schreibt Lars Koch, sie sei

»eine Grundemotion des Menschen, die als ein ebenso körper- wie kognitionsbezogener Kompass wesentlich das Verhältnis des Individuums zur Welt, zu anderen Menschen und zu sich selbst beeinflusst. Im Sinne eines evolutionsbiologisch wirksamen Schutzmechanismus fungiert Angst als Signal, das auf äußere Gefahren aufmerksam macht und zur lebenserhaltenden Handlung – etwa Angriff, Flucht oder Unterlassung – motiviert. Sie kann aber auch – etwa in der Schreckstarre – eine lähmende Wirkung entfalten.«³

Alles, was über die Welt und das Leben in ihr in Erfahrung gebracht werden kann, wurde irgendwann mit den Sinnesorganen wahrgenommen und durch den Verstand erkannt. Dazu schreibt Bruce Goldstein:

»Wahrnehmen ist mit dem Erkennen eng verbunden. Gegenstände, Personen, Ereignisse und Umweltausschnitte müssen erkannt, also in das bisherige Wissen eingeordnet werden. Dieses Erkennen schließt das Wahrnehmen der Handlungsgebote mit ein. Und das Agieren und Handeln selbst muss von der Wahrnehmung gesteuert und kontrolliert werden. Aufgrund dieser Tatsachen bestehen zwischen dem Wahrnehmen, dem Gedächtnis, den kognitiven und motivationalen Prozessen und der Motorik vielfältige Beziehungen.«⁴

Dieses Zusammenspiel von sinnlichem Wahrnehmen und Erkennen ist auch im Hinblick auf Gefahren beobachtbar, ungeachtet dessen, ob die Gefahren real oder bloß eingebildet sind. Aufgrund der Wahrnehmung und deren bewusster oder unbewusster Bewertung kommt es zu den

3 Koch 2013b, S. 1.

4 Goldstein 2002, S. 35.

körperlichen und kognitiven Reaktionen, welche die Durchführung der nötigen Handlungen ermöglichen, um das Leben zu erhalten.

Die damit verbundenen Emotionen kann man in verschiedene Kategorien unterscheiden. Søren Kierkegaard hat in *Der Begriff der Angst* als Erster zwischen »Angst« vor dem Unbestimmten und »Furcht« als Reaktion auf eine konkrete Bedrohung unterschieden.⁵

Heinz Walter Krohne hält in seinem Buch *Angst und Furcht*, in dem er verschiedene psychologische Forschungstendenzen zusammenfasst, fest, dass auch in der Psychologie neuere kognitiv orientierte Ansätze weitgehend zwischen diesen beiden Begriffen unterscheiden. Aus ihrer Sicht hängt die Auslösung von Angst oder Furcht nämlich von »spezifischen Hinweisreizen bzw. der Interpretation der Situation durch den Organismus ab«. ⁶ Furcht liegt demnach dann vor, wenn eine Gefahr eindeutig zu bestimmen ist und Reaktionen wie Angriff, Flucht oder Vermeidung möglich sind. Das bedeutet, dass ein Objekt oder eine Gegebenheit im Hinblick auf Merkmale wie Ort, Art, Intensität, Auftretenszeitpunkt und Ähnliches zugeordnet werden kann. Furcht ist ein Motiv, das direkt lebenserhaltende Maßnahmen anstrebt, Angst dagegen ist in erster Linie ein Motiv, weitere Informationen über die Bedrohung in Erfahrung zu bringen.⁷ Krohne beschreibt ein Beispiel, mit dem er diesen Unterschied veranschaulicht:

»Ein Auto fährt durch die Savanne, als der Fahrer plötzlich vor sich auf dem Weg eine Herde Elefanten sieht, die auf ihn zukommt. Er wendet das Auto, gibt Gas und entfernt sich so schnell wie möglich von dieser Stelle. In diesem Fall entspricht Furcht der Wahrnehmung der Gefahr und der dabei erlebten körperlichen Erregung; diese Wahrnehmung wird in die Entscheidung, so schnell wie möglich zu fliehen, umgesetzt sowie in die Motivation, diese Flucht so lange wie nötig aufrechtzuerhalten. Anders verläuft die Situation, wenn der Fahrer etwa in der Dunkelheit nur die Geräusche von Elefanten hört, ohne aber genauer die Richtung bestimmen zu können, aus der diese kommen. Auch hier

5 Vgl. Ermann 2019, S. 17.

6 Krohne 2017, S. 59.

7 Vgl. ebd., S. 60.

fühlt er sich bedroht und erlebt eine entsprechende Erregung. Er wird sich zwar zur Flucht bereit machen, kann aber noch nicht die Richtung festlegen, in die er fliehen will. Die Wahrnehmung einer nicht genau bestimmbar bedrohlichen Gefahr und damit die Unfähigkeit, sofort eine angemessene Reaktion ausführen zu können, verbunden mit dem Bedürfnis, mehr Informationen über die Gefahr zu erhalten, konstituieren die Emotion Angst.«⁸

Man könnte also sagen, dass Gefahren, die eindeutig einschätzbar sind und eine Abwehrreaktion ermöglichen, eine Erleichterung bedeuten, weil der Organismus eine Möglichkeit gefunden hat, um eine Gefahr zu beheben. Ist die Gefahr nicht klar identifizierbar, werden hingegen andere Prozesse ausgelöst: Gefahren, von deren Existenz man weiß oder von denen man glaubt, dass sie existieren, die man jedoch nicht verlässlich wahrnehmen und einschätzen kann, stimulieren die Fantasie. Dies dient dazu, sich ein Bild bzw. eine Vorstellung von ihnen zu machen, was dann wiederum eine angemessene Reaktion ermöglichen soll. Mentale Repräsentationen in Bezug auf abstrakte Gefahren können also durch Angst ausgelöst werden, um mehr Wissen über eine Bedrohung in Erfahrung zu bringen. Diese Vorstellungen bzw. das so generierte Wissen können die Angst aber auch verstärken. Das geht mitunter aus den folgenden Überlegungen Sigmund Freuds hervor.

In seiner 25. Vorlesung *Die Angst* beschreibt Freud verschiedene Formen von Angst, unter anderem diejenige körperliche Reaktion, die er als »Realangst« bezeichnet.⁹ Diese sei eine Reaktion auf die Wahrnehmung einer äußeren Gefahr, also einer antizipierten Schädigung, und sei mit dem Fluchtreflex verbunden. Wann genau bzw. vor welchen Objekten oder in welchen Situationen sie auftrete, hänge größtenteils vom Wissen und vom Machtgefühl der betreffenden Person bezüglich der Außenwelt ab.¹⁰ Angst ist also subjektiv und wird nicht bei allen Menschen unter denselben Bedingungen und im selben Ausmaß ausgelöst. Außerdem

8 Ebd.

9 Freud 1982, S. 381.

10 Vgl. ebd.

beschreibt Freud, dass manchmal ein Mangel an Wissen Angst auslöst, während in anderen Situationen gerade ein Mehrwissen die Angst befördert, weil es ermöglicht, eine Gefahr frühzeitig zu erkennen.¹¹ Freud unterscheidet auch zwischen Angst und Furcht und hält diesbezüglich fest: »Angst bezieht sich auf den Zustand und sieht vom Objekt ab, während Furcht die Aufmerksamkeit gerade auf das Objekt richtet.«¹²

Auch Martin Heidegger teilte in einer Vorlesung mit dem Titel *Was ist Metaphysik?* seine Theorie über die menschliche Angst mit den Zuhörenden. Er bringt die Angst mit dem Nichts, dem Gegenteil des Seienden, in Verbindung und beginnt mit der Frage, ob es im menschlichen Dasein eine Stimmung gebe, in der das Nichts offenbar werde. Dies bejaht er und sagt, dass es, wenn auch selten, dann jedoch in der Stimmung der Angst geschehe.¹³ Denn:

»Man hat immer Furcht vor etwas oder Furcht um ... Man ist auf etwas Bedrohliches fixiert; so wird der sich Fürchtende kopflos. Dies ist in der Angst nicht möglich; sie ist in sich zu tief und schwer, als dass in ihr Kopflosigkeit möglich wäre. Angst ist Angst vor, aber nicht vor diesem oder jenem; Angst ist Angst um ... aber nicht um dieses oder jenes. [...] Angst vor und um ... ist unbestimmt vor und um was. Man sagt: »es ist ein unheimlich«. Was heißt »es«? Können wir an ihm das Nichts bestimmen? [...] [W]ir schweben in Angst; das Sei[e]nde [sic!] im Ganzen lässt uns schweben, es ist zwar noch da, aber wir können uns an nichts mehr halten. In diesem durch die Angst enthüllten Nichts entgleiten wir uns selbst. Das Nichts offenbart sich und umdrängt uns.«¹⁴

Ein wenig später ergänzt er:

»[W]ir sind ohnmächtig in der Angst, es geschieht keine Vernichtung des Seienden, wohl aber eine Negation, eine Nichtung. Das Nichts wird offenbar in seiner Uebermacht, sodass wir vor es gestellt, das

11 Vgl. ebd.

12 Ebd., S. 382.

13 Vgl. Heidegger 2018, S. 90.

14 Ebd.

Seiende als solches erfassen. Im Versinken des [S]eienden [sic!] in Belanglosigkeit und Nichtigkeit wird uns der Abgrund des Nichts als solcher offenbar.«¹⁵

Auch in Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* finden sich Beschreibungen von Angst im Angesicht einer nur vermeintlich bestimmbar bedrohlichen Bedrohung: Kapitän Ahab, der auf seinem Schiff »Pequod« mit seiner Besatzung auf Walfang ist, wird von wahnhafter Rachelust getrieben. Er will Moby-Dick, den Wal, der ihm in einem Kampf einst sein Bein abgerissen hat,¹⁶ unter allen Walfischen in Atlantik, Indischem Ozean und Nordpazifik ausfindig machen, um in einer endgültigen Schlacht mit ihm abzurechnen. Unter den Mitgliedern der Crew kursieren wilde Gerüchte und Geschichten, und sie durchleben wahrscheinlich beides, Angst und Furcht – nicht nur vor den für die Walfänger ganz grundsätzlich gefährlichen Pottwalen, sondern vor allem vor Moby-Dick. Ihm werden ungewöhnliche Bosheit und Heimtücke nachgesagt, wodurch er in der Vorstellung der Seeleute unter der Vielzahl von Walfischen prägnant und abweichend hervortritt.¹⁷ Es kommt zu der Annahme, es handle sich bei Moby-Dick um einen Wal, der nicht vergleichbar sei mit anderen Walen, und dass auch die von ihm ausgehende Gefahr keineswegs zu vergleichen sei, mit dem, was die Walfänger bereits kennen. Auch äußerlich unterscheidet er sich von den übrigen Walfischen: Seine dicke Haut sei von prägnanten Narben und Teilen von alten Harpunen besetzt. Unter anderem stecke noch immer eine Harpune in seinem Körper, mit der ihn Ahab im Kampf angegriffen hatte. Und so fügt sich aus mehreren Anhaltspunkten ein Schreckensbild zusammen, um Moby-Dick aus den überwältigenden Wassermassen der Meere und der Vielzahl von Pottwalen herauszuschälen und als einzigartiges Geschöpf identifizierbar und lokalisierbar zu machen. Auf den ersten Blick könnte man also denken, Moby-Dick sei ein konkretes »Objekt« und die Matrosen empfänden ihm gegenüber Furcht. Weil er aber, bis es am Ende der Geschichte doch noch

15 Ebd., S. 90.

16 Vgl. Melville 1977, S. 202f.

17 Vgl. ebd.

zu einer Begegnung kommt, eine unsichtbare und nicht zu verortende Vorstellung bleibt, sind es wahrscheinlich eher Angstgefühle, die die Walfänger in Bezug auf den weißen Wal durchleben.

Nebst Angst und Furcht wird im Hinblick auf Moby-Dick aber auch noch von einer anderen Empfindung erzählt, die sich unheimlich und grauenvoll anfühle. Dies erinnert an eine Ergänzung des Phänomenologen Hermann Schmitz, der die Unterscheidung Kierkegaards mit einem weiteren Begriff in Verbindung bringt: Er spricht vom Begriff der Bangnis, unter welchem er die Konfrontation des Menschen mit einem »atmosphärisch umgreifenden, ungeteilten Ganzen des Unheimlichen« versteht.¹⁸ Es ist eine Form von Angst, deren Ursache noch abstrakter ist.¹⁹

Schreck

Freud benennt in der Vorlesung zur Angst außerdem eine weitere mögliche Reaktion auf Gefahr, nämlich den Schreck. Er hält darüber fest: »Schreck scheint hingegen einen besonderen Sinn zu haben, nämlich die Wirkung einer Gefahr hervorzuheben, welche nicht von einer Angstbereitschaft empfangen wird. Sodass man sagen könnte, der Mensch schütze sich durch die Angst vor dem Schreck.«²⁰ Der Begriff des Schrecks verdeutlicht, wie flüchtig der Übergang sein kann vom Entstehen oder Bestehen einer Bedrohung und der Möglichkeit, sie zu erkennen, bis zu ihrer Verwirklichung bzw. Nichtverwirklichung, denn Gefahr kündigt sich der menschlichen Wahrnehmung nicht immer mit ausreichenden Hinweisen an.

18 Schmitz 1981, S. 283.

19 Vgl. Bauman 2006, S. 4f.

20 Freud 1982, S. 382.

Angstlust

Nebst diesen drei Phänomenen, die alle lebenserhaltende Funktionen im Angesicht einer Gefahr darstellen, gibt es einen weiteren mit Angst verbundenen Aspekt, der Bedeutung für das Phänomen Gefahr entfaltet: die Angstlust, bei der es sich um eine mit Angst verbundene Erregtheit des Körpers und der Psyche handelt.

Bedenkt man, dass es diese Erregungszustände gibt, wird vielleicht ein wenig begreifbar, weshalb manchmal ein Interesse daran besteht, einen Angstzustand herbeizuführen – oder sich einem solchen auszusetzen und ihn vielleicht sogar aufrechterhalten zu wollen. Am Ende des Kapitels *Angstlust* in Lars Kochs Handbuch zur Angst schreibt Thomas Anz:

»Die Angstlust ist ein Beispiel dafür, dass es sich dabei eigentlich nicht um eine Lust, sondern um je unterschiedliche und phasenverschobene Mischungen aus verschiedenen Lüsten handelt. Die moralische Lust kann sich mit aggressiver Lust vermischen, die Lust an der Ich-Auflösung mit der Lust an der eigenen Ich-Stärke, die Lust an der intensiven Bewegung der eigenen Emotionen mit der Befriedigung über die eigene Sicherheit, die Lust an der Spannung mit der an Entspannung.«²¹

Es handelt sich also um eine Gefühlslage, die von starken Ambivalenzen und Paradoxen gekennzeichnet ist. Anz fügt hinzu, dass in kaum einer Theorie zur Angstlust nicht erwähnt wird, dass es notwendige Bedingung für sie ist, ein Sicherheitsgefühl zu haben. Nur wenn damit gerechnet werden kann, dass »der Fallschirm sich öffnen wird«,²² setzt man sich beispielsweise der Höhen- oder Geschwindigkeitsangst lustvoll aus. Das Sicherheitsgefühl sei auch dann garantiert, wenn das Schreckenerregende sich nur in der literarisch, bildnerisch oder filmisch stimulierten Fantasie ereigne.²³ Vielleicht liegt gerade darin eine mögliche Be-

21 Anz 2013, S. 216.

22 Ebd., S. 214.

23 Vgl. ebd.

gründung dafür, weshalb Erzählungen und Filme über Gefahren so beliebt sind.

In Hinblick auf die Angstlust ist außerdem auch das von Immanuel Kant entwickelte Konzept zum Empfinden des »Schönen und Erhabenen« von Bedeutung. Im folgenden Zitat beschreibt er zuerst Beispiele für das »Erhabene« und dann für das »Schöne«:

»Die Rührung von beiden ist angenehm, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Anblick eines Gebirges, dessen beschneite Gipfel sich über Wolken erheben, die Beschreibung eines rasenden Sturms, oder die Schilderung des höllischen Reichs von Milton erregen Wohlgefallen, aber mit Grauen; dagegen die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Täler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Herden [...] veranlassen auch eine angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist. [...] Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön.«²⁴

Kant schreibt, dass es im Unterschied zum Urteil über das Schöne, bei welchem nur die Form des Gegenstandes in Betracht zu ziehen sei, es beim Erhabenen gerade dessen Formlosigkeit sei, auf die es ankomme.²⁵ Und er stellt sodann die Frage, wie die Unform einem entgegentrete bzw. wie sie überhaupt wahrnehmbar sei. Denn anders als Form, welche Begrenztheit bedeutet, zeichnet sich das Formlose des Erhabenen durch Unbegrenztheit aus. Gerade das, was »schlechthin groß« ist, wie Kant es bezeichnet,²⁶ entzieht sich der sinnlichen Wahrnehmung aber eigentlich. Zu begreifen, dass das eigene Wahrnehmungsvermögen angesichts des Unbegrenzten begrenzt ist, sich selbst aber dennoch als etwas diesem Unbegrenzten nicht Zugehöriges zu erkennen, löse das Gefühl der Erhabenheit aus.²⁷ Dies lässt sich insofern mit der Angstlust verbinden, als das Erhabene nach Kant sowohl positive wie negative Lüste vereint:

24 Kant 1913, S. 4f.

25 Vgl. Kant 1963, S. 134.

26 Vgl. ebd., S. 139.

27 Vgl. ebd., S. 165.

Das Gemüt wird »von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen.«²⁸

Der Begriff der Angstlust kann also insofern zum Verständnis des Phänomens Gefahr beitragen, als er ausdrückt, dass mit Gefahr in Berührung zu kommen unter bestimmten Voraussetzungen eine lustvolle Erfahrung sein kann. Insbesondere das Konzept des Erhabenen weist Ähnlichkeiten mit der Gefahr auf. Bedenkt man, dass man zum Schutz vor Gefahren auf die Fähigkeit wahrzunehmen angewiesen ist, stellt die Unfähigkeit, das Formlose genau wahrzunehmen, die Gewährleistung der eigenen Sicherheit in Frage.

28 Ebd., S. 134.

Erzählen und Visualisieren von Gefahr

Aufgrund des Umstandes, dass Gefahr ein abstraktes Phänomen ist, besteht ein fortwährendes Bedürfnis, sie anschaulich zu machen. In literarischen und filmischen Versuchen, Gefahr darzustellen, liegt eine Möglichkeit, sich mit ihrem Vorhandensein zu befassen. Ausgehend vom Beispiel verschiedener Beschreibungen Ismaels, die in Zusammenhang mit Gefahr stehen, wird im Folgenden darüber nachgedacht, wie Gefahr erzählt und visualisiert werden kann. Vor diesem Hintergrund werden mögliche Wirkungen und Funktionen von Erzählungen und Visualisierungen thematisiert. Nicht zuletzt geht es auch um Ähnlichkeiten zwischen einer Gefahrenlage und der Erzählung.

Nur wenige Menschen machen mit einem Wal wie Moby-Dick reale, eigene Erfahrungen, erst recht, wenn er zur Quelle unberechenbarer Gefahr zu werden droht. Umso größer sind die Neugier und das Staunen, wenn man in Melvilles Roman *Moby-Dick* (1851) über ihn liest und die Versuche miterlebt, in seiner seltsamen Gestalt einen Körper zu erkennen, sein Wesen zu durchschauen und auch andere Wale durch zahlreiche, teils detailreiche Beschreibungen abzubilden. Ismael ist eine Figur und gleichzeitig der Erzähler des Romans. Melville beschreibt viele Szenen sehr bildhaft. Er spricht die verschiedenen Sinne der Lesenden an, und so gelingt es leicht, aus den Worten anschauliche Bilder hervorgehen zu lassen. Wo es sich um bildhaftes Erzählen handelt, können Erzählen und Visualisieren ineinander übergehen, denn durch Geschichten entstehen Bilder. Umgekehrt erzählen Bilder aber auch Geschichten.

Was Pottwale und Walfang angeht, ist vieles ein Mysterium. Geht man von der Annahme aus, dass das Unbekannte tendenziell als Bedro-

hung erlebt wird und Angst auslöst,¹ kommt dem Versuch, diesem Unbekannten anhand von Erzählungen oder Bildern näher zu kommen, eine besondere Bedeutung zu. Denn Letztere können es den Lesenden beispielsweise ermöglichen, eine Gefahr anhand einer beispielhaften Konkretisierung zu erfassen und sie durch die Geschichte oder das Abbild in ihrer Vorstellung zu bewältigen. Sei es, indem dadurch entweder vage Ängste aufgelöst oder reale Einflussmöglichkeiten verliehen werden, oder indem das zur Überwindung einer Gefahr erforderliche Wissen erlangt wird. Die Schaffung eines Bildes oder einer Erzählung über Gefahr stellt also eine Möglichkeit dar, Angst in etwas Fassbares zu übertragen, dadurch Wissen zu generieren, an dem sich festhalten lässt, und sich von ihr zu erleichtern oder sie sogar zu überwinden. Den Betrachtenden wird in diesem Fall erlaubt, etwas Erschreckendes aus sicherer Distanz zu beobachten. Denn der Wal, der sich nur in Form einer Zeichnung oder einer Schnitzerei zeigt, ist kein lebender Körper, sondern lediglich Symbol dafür. Die Wirkung kann aber durchaus auch in eine andere Richtung gehen: Bilder und Geschichten vermögen die Fantasie auch anzuregen, und manchmal wecken sie gerade neue Ängste und Vorstellungen, die einen nicht so leicht loslassen. In jedem Fall geht es aber darum, dem Dargestellten auf irgendeine Weise näher zu kommen.

Vorführung eines Bildes

Einen Wal in seinem natürlichen Lebensraum ganz zu Gesicht zu bekommen, geschweige denn ihn realistisch abzubilden, war zu der Zeit, als *Moby-Dick* veröffentlicht wurde, kaum möglich, weil man ihn, selbst wenn man Waljäger auf einem Walfänger war, nie vollständig sehen konnte. Es tauchen immer nur Teile des Wals aus dem Wasser auf. Und selbst wenn man, wie Ismael einmal anmerkt, ein Waljunges an Bord hievte, so verlöre der Walkörper seine Form und sähe gar nicht mehr so aus, wie wenn der Wal unter Wasser schwimmt.² Deswegen hält er fest:

1 Vgl. Ermann 2019, S. 12.

2 Vgl. Melville 1977, S. 282.

»Es bleibt uns also gar nichts anderes übrig, als uns damit abzufinden, daß unter den Geschöpfen dieser Welt eines lebt, von dem in alle Ewigkeit kein Porträt gemalt werden kann: der große Leviathan. Gewiß, auf dem einen Bilde mag er besser getroffen sein als auf anderen, sehr ähnlich ist keins. Es ist eben nicht menschenmöglich, dahinterzukommen, wie der Wal in Wirklichkeit aussieht. Wer sich eine annähernde Vorstellung davon machen will, muß schon selbst auf Walfang gehen. Dabei ist allerdings die Gefahr, von seinem Opfer auf den Meeresgrund befördert zu werden, nicht gering, weshalb es wohl das beste ist, in leviathanischer Hinsicht die Wißbegier nicht gar zu weit zu treiben.«³

Und doch scheint Melville in *Moby-Dick* nicht nur selbst, im Erzählen, Visualisierungen des Bedrohlichen vorzunehmen, sondern eben dieses Verfahren gleichzeitig auch kritisch zu hinterfragen. Der Erzähler Ismael verspricht, er führe den Lesenden, soweit das ohne Leinwand möglich sei, bald ein Bild des Wals in seiner wirklichen Gestalt vor, wie er und die Crew der »Pequod« ihn zu sehen bekamen, wenn er leibhaftig längsseitig am Schiff vertäut war und sie auf ihm herumspazieren konnten.⁴ Er stellt also den Anspruch an seine bildhafte Darstellung, so wirklichkeitsnah wie nur möglich zu sein. In mehreren Kapiteln wird er mit seinen Beschreibungen nach und nach eine Darstellung vom Wal entstehen lassen. Es wird aber ersichtlich werden, dass auch Ismael dies nur ansatzweise gelingt.

Zuvor lohne es sich aber, über die Fantasiegebilde zu reden, welche die Gutgläubigkeit des Festländers auf die Probe stellten, sagt Ismael.⁵ Mit diesen »Fantasiegebilden« meint er die Darstellungen verschiedener Künstler, aber auch Wissenschaftler, die Walfische oder Szenen des Walfangs repräsentieren sollen und von denen er während zwei Kapiteln erzählt. Im Kapitel *Von ganz ungeheuerlichen Walfisch-Darstellungen* sagt Ismael, wie wenig wahrheitsgetreu die Walfische auf den meisten Ab-

3 Ebd., S. 282f.

4 Vgl. ebd., S. 278.

5 Vgl. ebd.

bildungen, von denen die Rede ist, geraten sind.⁶ In einigen wird der Wal als Fabelwesen abgebildet.⁷ Gewisse Darstellungen erinnern Ismael an ein Schwein, andere an ein Flügelross oder an einen Kürbis.⁸ Und in manchen Fällen stimmten einfach die Proportionen nicht.⁹ Dass viele Darstellungen so absonderlich und falsch sind, liege daran, dass entweder nur gestrandete Wale als Modell zur Verfügung standen oder dass sie der Fantasie und Unkenntnis derer entsprangen, die noch nie mit eigenen Augen einen Wal gesehen hatten. Ismael hingegen lässt, insbesondere durch Beschreibungen verschiedener Etappen im Prozess des Walfangs, der Verarbeitung eines Wals sowie der unterschiedlichen Teile und Eigenschaften eines Walkörpers, ein konkretes, detailliertes Bild eines Wals entstehen und zeigt das Tier aus der Perspektive des Walfangs. Zum Beispiel durch die Beschreibung der Zerlegung eines Pottwals in geometrische Teile:

»Sieht man den Kopf des Pottwals als Quader, dann kann man ihn auf schiefer Ebene über Eck in zwei dreiseitige Prismen teilen, wovon das untere das Knochengerüst enthält, Schädel und Kiefer, das obere jedoch nichts als ölige Masse. Die breite Vorderfläche erscheint dem Auge als die große aufrecht stehende Stirn. Teilt man das obere Prisma in der Mitte der Stirn wiederum quer durch, so hat man seine beiden fast gleichförmigen Hälften, wie auch die Natur sie innen durch ein dickes, sehniges Gewebe voneinander geschieden hat.«¹⁰

Ismaels Darstellung vermittelt eine rohe Vorstellung des Wals, die ihn als Lebewesen abstrahiert. Dadurch wird er für die Lesenden als Jagdbeute greifbar. Insofern gelingt es Ismael, einen Wal, so wie er ihn sieht, realistisch abzubilden, denn der Walkörper wird ja nach seiner Erlegung entweder verzehrt oder zu Gebrauchsgegenständen verarbeitet. Doch auch er kann den Wal nur aus seiner subjektiven Perspektive, insbesondere

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. ebd., S. 279.

8 Vgl. ebd., S. 281.

9 Vgl. ebd., S. 280.

10 Ebd., S. 349.

aus derjenigen des Walfängers, nachzeichnen. Meist beschreibt er keinen lebendigen, sich bewegenden Wal, sondern einen toten. Und an vielen Stellen geht er so genau auf die Einzelheiten des Körpers ein, dass man sich den Wal kaum mehr in seiner Ganzheit vorstellen kann. Ismael scheint diese perspektivische Limitierung nicht festzustellen. Und doch bestätigt er sie in einer seiner Aussagen auf indirekte Weise selbst. Nach vielen Kapiteln, in denen er den Lesenden sein Bild des Wals vorgeführt hat, hält er nämlich fest:

»Da ich mich mit Menschenhand an Leviathan gewagt habe, gebührt mir nun auch, alles von ihm zu wissen und alles von ihm auszusagen. Nicht der winzigste Zeugungskeim in seinem Blut, nicht die innerste Windung seiner Gedärme darf mir entgehen. Von den gegenwärtigen Eigenheiten seiner Lebensweise und seines Körperbaus ist so gut wie alles beschrieben.«¹¹

Nur mit »Menschenhand« hat er sich an den Wal herangewagt. Er hat vor allem über seinen Körperbau geschrieben und kann sich nur über die von *ihm* beobachtbare Lebensweise des Wals äußern. Darüber, wie der Wal denkt, seine Umwelt wahrnimmt oder Gefühle empfindet, kann aber auch er nichts sagen. Und so bleibt es trotz Ismaels Bemühung bei einem limitierten, voreingenommenen Bild. Dennoch vollzieht sich in diesen Kapiteln etwas Bedeutsames: Dank seinen Beschreibungen ergibt sich mit der Zeit auch das Bild einer anderen Gefahr. Es wird deutlich, dass für die Wale eine mindestens ebenso bedeutsame Bedrohung von den Walfängern ausgeht wie umgekehrt. Im Unterschied zum Wal, der sich vor den Angriffen der Waljäger verteidigt und nur aus Selbstschutz zur Bedrohung für sie wird, stellt die Brutalität der Menschen tatsächlich eine viel alarmierendere Gefahr dar. Sind sie es doch, die den Wal überhaupt erst herausfordern, um ihn dann für ihre eigenen Interessen zu erlegen. Den fantasievollen Darstellungen anderer stellt er also eine Erzählung des Wals gegenüber, die ihn von einer gefährlichen Bestie zu einem schützenswerten Opfer werden lässt und seine Verletzbar-

11 Ebd., S. 458.

keit ans Licht bringt. »Wie harmlos ist alle tierische Tollheit gegen den Wahnsinn der Menschen! Wir brauchen uns deshalb über die merkwürdig verbiesterten Wale nicht so laut zu verwundern!«¹²

Es muss allerdings gesagt sein, dass Ismael an diesen Stellen nicht Moby-Dick beschreibt, sondern beliebige Wale. Mit seinen Beschreibungen Moby-Dicks schafft er nämlich ein noch subjektiver geformtes Bild; und zwar nicht, indem er ihn in falschen Proportionen oder als Fabelwesen darstellt, sondern weil seine Beschreibung aus einer Spiegelung unzähliger Vergleiche und Zuschreibungen besteht. Aus Letzteren entstehen nach und nach Vorstellungen über Moby-Dick, wie im folgenden Zitat, das am Ende des Romans steht, am ersten Tag des verhängnisvollen Kampfes mit Moby-Dick. Es hält den Moment fest, in dem Ahab ihn aus dem Wasser auftauchen sieht, nachdem er für einige Zeit darin verschwunden war:

»[A]ls er unverwandt hinabschaute, sah er auf einmal aus der Tiefe etwas Weißes, Lebendiges aufsteigen, nicht größer als ein weißes Wiesel zuerst, doch mit unerhörter Schnelligkeit anwachsend. Da drehte es sich um, und er erkannte deutlich zwei lange verbogene Reihen schimmernd weißer Zähne, die aus der unergründlichen Tiefe heraufstießen. Wie eine offene Marmorgruft gähnte Moby-Dicks verkrümmter Rachen flimmernd unter dem Boot und darunter dämmerte, noch kaum vom Blau der Tiefe unterschieden, sein Riesenleib. [...] Ein Beben lief durch alle Planken und Spanten und erschütterte das kleine Fahrzeug durch und durch. Der Wal, der schräg auf dem Rücken lag wie ein zubeißender Hai, nahm langsam tastend den ganzen Bug in den Rachen, so daß sein langer, schmaler, verbogener Unterkiefer hoch in die Luft stand und mit seiner bläulich perlmutternen Innenseite bis auf einen halben Fuß an Ahabs Kopf herankam, den er noch überragte. Ein Zahn hatte in eine Dolle gefaßt. Und nun schwenkte der Weiße Wal mit der behaglichen Grausamkeit einer Katze, die mit einer Maus spielt, das leichte Zedernboot hin und her.«¹³

12 Ebd., S. 391.

13 Ebd., S. 544.

Denken die Lesenden nun an Moby-Dick, ziehen vielleicht im selben Moment auch Bilder einer Marmorgruft, eines zubeißenden Hais oder der funkelnden Augen einer kampfbereiten Katze in ihrer Vorstellung vorbei.

Mit Vergleichen beschreiben

So sehr Ismael auch den Anspruch für sich erhebt, sich von anderen Darstellungen abzugrenzen und realitätsgetreuere Bilder zu erschaffen – es gelingt auch ihm nicht wirklich. Für seine lebhaften Beschreibungen bedient er sich anschaulicher Vergleiche und führt die Lesenden durch diese Assoziationen in Gedanken oft zu ganz anderen Dingen als zu denen, die er in erster Linie beschreiben will. An einer Stelle schreibt er dem Meer animalische und menschenähnliche Eigenschaften zu, um dessen Kraft mit so viel Nachdruck wie möglich darzustellen. Ob bewusst oder unbewusst, verleiht er dem Gewässer dadurch Eigenschaften, die es eigentlich gar nicht besitzen kann:

»Aber nicht nur dem Menschen, dem Eindringling in ihren Bereich, ist die See feind; sie haßt auch ihre eigenen Kinder und schont sie nicht, grausamer noch als jener Perser, der seine Gäste ermordete. Wie im Dschungel die rasende Tigerin sich wälzt und ihre Jungen erdrückt, so schleudert das Meer die gewaltigsten Wale gegen Felsen und zerschmettert sie neben gestrandeten Wracks. Es kennt kein Erbarmen, es gehorcht nur sich selbst. Keuchend und schnaubend wie ein Schlachtroß, das in seinem Ungestüm den Reiter abgeworfen, überflutet der Ozean den Erdball, und nichts gebietet ihm Einhalt.«¹⁴

Das Meer kann dem Menschen nicht feindlich sein (*foe* in der Originalversion¹⁵), denn es hat keine Absicht. Ebenso wenig sind die Wale Junge des Meeres, so wie eine Tigerin eigene Junge hat. Es kann kein Erbarmen

14 Ebd., S. 290.

15 Vgl. Melville 2012, S. 321.

haben, weil es dazu ein Bewusstsein bräuchte, und es gehorcht aus demselben Grund auch niemandem, der es beherrscht (*masterless*).¹⁶ Diese Beschreibungen sind aber sehr hilfreich, um sich als Lesende die Überlegenheit des Meeres lebhaft vorzustellen.

Auf Englisch gibt es zwei Begriffe für das Meer, *sea* und *ocean*, und diese beiden werden im zitierten Textabschnitt verwendet.¹⁷ In der deutschen Übersetzung wird der Verwendung dieser Synonyme auch Beachtung geschenkt, es werden die drei entsprechenden Begriffe dafür verwendet: Die See, das Meer und der Ozean. Vielleicht soll durch die Verwendung verschiedener Worte, die dasselbe beschreiben, die Vielschichtigkeit des umschriebenen Lebensraums betont werden. Denn durch die Verwendung verschiedener Begriffe scheint das Benannte an Varietät zu gewinnen und wirkt komplex. Und vielleicht passt diese in vielerlei Hinsicht ausufernde Beschreibung des Meeres gut, um die mit ihm in Zusammenhang gebrachten zahllosen Gefahren anzudeuten. Denn darauf läuft es hinaus: Das Meer und die Geschöpfe, die es bewohnen, sind für Ismael und die anderen Männer, wie auch für die Festländer, kaum zu ergründen. Was bleibt, ist das Vergleichen und In-Verbindung-Bringen des Meeres mit Erfahrungen aus anderen Lebensbereichen, über die mehr Kenntnis besteht.

Unsagbares visualisieren

Für gewisse Ereignisse finden sich kaum angemessene Worte. Vielleicht kann dann ein Bild Abhilfe leisten. Im Kapitel *Walfische in Ölfarbe, in Bein, in Holz, in Eisenblech, in Stein, in Bergen und Sternen* erzählt Ismael von einem »bettelnden Krüppel«, den jeder, der einmal »vom Tower Hill durch Wapping nach den Londoner Docks hinuntergegangen«¹⁸ sei, vielleicht einmal mit einem Brett auf den Knien sitzen sah. Auf diesem Brett sei mit Ölfarbe die traurige Geschichte darüber dargestellt, wie

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd.

18 Melville 1977, S. 286.

er einst sein Bein verlor: »Drei Walfische und drei Boote sind darauf abgebildet, von denen eins (in dem das abhandengekommene Bein wohl noch heil und ganz ist) gerade vom Rachen des vordersten Untiers zermalmt wird.«¹⁹ Man habe Ismael erzählt, der Mann stelle dieses Bild samt seinem Stumpf seit zehn Jahren jeden Tag der ungläubigen Welt zur Schau. »Er hält den Mund und trauert mit niedergeschlagenen Augen seinem abgerissenen Beine nach.«²⁰ Es macht den Eindruck, als male er und zeige dieses Bild, um etwas an sich Unsagbares darzustellen. Anstatt darüber zu sprechen, hält er den Mund und zeigt ein Bild der unheilvollen Szene, so wie er sie in Erinnerung hat, um sich der Welt mitzuteilen und um sich von der Last dieses überwältigenden Schicksalsschlags zu erleichtern – womöglich aber auch, um das, was damals passiert ist und von dem jetzt nur noch sein Bein stumpf zeugt, in die Gegenwart einzubetten und es auf diese Weise aufzulösen. Denn der Moment, in dem die Gefahr sich realisiert und er sein Bein verloren hat, war sehr wahrscheinlich kurz und kaum fassbar. So wie auch Ahab sein Bein in kaum fassbar kurzer Zeit verlor: »Urpötzlich war Moby-Dick mit seinem sichelförmigen Unterkiefer unter ihm weggefahren und hatte ihm das Bein abgemäht, wie einen Grashalm.«²¹ Deshalb steht in der Klammer des obenstehenden Zitats (in dem das Ölbild auf dem Holzbrett beschrieben wird), dass das Bein des versehrten Mannes in den Londoner Docks in dem Moment, den das Ölgemälde zeigt, wohl noch heil und ganz sei. Das Bild scheint nämlich eine Brücke zu schlagen zwischen dem Mann mit zwei Beinen, der nur wenige Sekunden später der Mann mit einem Bein werden sollte und es seither ist. Man kann sich gut vorstellen, wie die Wale auftauchten, wie einer von ihnen ihm sein Bein abriss und wie sie dann kürzeste Zeit später wieder in den Tiefen des Meeres verschwanden, um nie wiedergesehen zu werden. Übrig blieb weder sein abgetrenntes Bein noch das Tier, von dem die Gefahr ausging. Es kann keine Untersuchung stattfinden und ein Prozess ohnehin nicht. Was bleibt, ist also nur eine Leerstelle: das fehlende Bein.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 287.

21 Ebd., S. 202.

Vielleicht kann das Visualisieren dieses verhängnisvollen Moments, in dem sich die Gefahr verwirklicht hat, einen Heilungsversuch darstellen, um das Unfassbare mit einem veranschaulichenden Inhalt anzureichern und irgendetwas zu erschaffen, das die klaffende Wunde der unbegreifbaren und damit nicht einzuordnenden Erfahrung schließt. Und es macht die Gefahr, deren Konsequenz das abgetrennte Bein ist, insofern erfahrbarer, als der Moment, in dem sie sich realisierte, in der Vorstellung der Lesenden bzw. der Zuhörenden Form annimmt.

Herbeiholen, festhalten, vertreiben

Es braucht Erzählungen, um sich von den Dingen, die geschehen, eine fassbare Vorstellung zu machen. In *Text als Handlung* schreibt Karlheinz Stierle im Hinblick auf das Erzählen von Geschichten:

»Die unendliche Vielfältigkeit und Vielsinnigkeit des Wirklichen in der Konfusion des bloßen Geschehens mit dem Wirbel seiner Emergenzen ist als diese nicht fassbar und nicht darstellbar. Das Geschehen muss erst ins Fassliche einer Geschichte transponiert werden, um überhaupt als dieses aus dem Strom der Geschehensmomente hervortreten zu können.«²²

Immer noch im Kapitel *Walfische in Ölfarbe, in Bein, in Holz, in Eisenblech, in Stein, in Bergen und Sternen* erzählt Ismael, man könne auf dem ganzen Pazifik, wie auch in Nantucket, New Bedford und Sag Harbour, schöne Skizzen von Walfischen und Walfang auf Pottfischzähnen sowie Damenmieder aus Fischbein und andere kleine Handarbeiten finden, welche die Walfänger in ihrer freien Zeit auf See mit viel Liebe aus dem rohen Material anfertigen. Einige der Matrosen haben zahnärztlich anmutende Instrumente, die nur für ihre Schnitzarbeiten bestimmt sind, grundsätzlich verwenden sie aber ihre Bordmesser, mit denen sie alles

22 Stierle 2012, S. 262.

herstellen, was einem Seemann beliebt.²³ Während Jahren werde in dieses Bordmesser mit einer Muschelscherbe oder einem Haifischzahn ein feines und sonderbar verwobenes Netzwerk hineingeritzt, welches die Waffe verziere.²⁴ Einerseits scheinen diese Schnitzereien den Walfängern dabei zu helfen, sich die Zeit zu vertreiben, in der sie nicht mit dem Walfang beschäftigt sind. Sie legen aber auch ein bildhaftes Zeugnis von bestimmten Geschehnissen ab, die die Walfänger sonst in keiner Weise mit der Welt außerhalb ihrer selbst teilen können.

Die Matrosen schnitzen verschiedene Motive in das Material, zum einen die Damenmieder und zum anderen unterschiedliche Szenen der Waljagd. Das eine Motiv zeugt von der Welt auf dem Festland mit den schönen, berausenden Erinnerungen an verflossene Liebesgeschichten und leidenschaftliches Begehren, während das andere Motiv die einsame und gefahrenvolle Erfahrung des Walfängers bei der Jagd auf hoher See beschreibt. Diese beiden Realitäten klaffen auseinander und vielleicht stellt das Schnitzen einen Versuch dar, sie zusammenzuführen, indem ein Teil der alten der neuen Welt einverleibt wird und umgekehrt. Mag sein, dass die Erinnerungen aus der Vergangenheit den Matrosen auf dem Meer so abstrakt und so weit entfernt vorkommen, dass diese erinnerten Bruchstücke nur durch das Erzählen bzw. Visualisieren wieder eine gewisse Realität erlangen und fassbar werden. Die Damenmieder verkörpern den Wunsch danach, etwas sehnsüchtig herbeizuholen, das nur noch als Erinnerung existiert. Die geschnitzten Walfangszene wirken dagegen wie ein Versuch, das Erlebte zu verarbeiten und sich von ihm zu erleichtern, indem es zu etwas Materiellem, Veräußerlichtem gemacht wird. Vielleicht ist auch der Wunsch damit verbunden, eine Erfahrung mitteilen zu können, die Schnitzereien irgendwann mit nach Hause zu nehmen und sie dann anderen zu zeigen, um ihnen eine Vorstellung vom Walfang und dem bedrohlichen Leben auf dem Meer zu verschaffen. Denn durch die Schnitzereien können sich andere Betrachtende eine Geschichte vorstellen. Vielleicht hilft es

23 Vgl. Melville 1977, S. 287.

24 Vgl. ebd.

den Walfängern in gewisser Weise auch, sich mit dem Erlebten auseinanderzusetzen, indem sie es in Gedanken nochmals herbeiholen und es dann als eingeritzte Bilder verewigen.

Ähnlichkeit zwischen Erzählung und Gefahrenlage

Die lustvolle Abwechslung zwischen Spannungsaufbau und Erleichterung in einer Geschichte verleiht ein elektrisierendes Gefühl des Gepacktseins. Stierle beschreibt diesen Vorgang so:

»Der Leser eines klassischen Erzähltextes wird getragen vom Strom einer Erzählzeit, die unablässig von Seite zu Seite zu ihrem Ende strebt. Der Leser erfährt den Sog der Geschichte von innen, aber auch mit den Augen am kleiner werdenden Vorrat der ungelesenen Seiten. Schon der erste Satz führt zugleich in eine Welt und schafft eine Initialerwartung oder Eröffnungsklausel einer narrativen Funktion, die erst mit der Schlussklausel des letzten Satzes gesättigt ist. Es ist die Kunst des Erzählers, unablässig Erwartungen zu wecken, zu erfüllen und zu enttäuschen, bis die große Klammer von Eröffnungsklausel und Schlussklausel sich schließt.«²⁵

Es entsteht also eine Vorwegnahme möglicher Ereignisse in der Vorstellung, wie es auch in Gefahrenlagen geschieht, um den Körper auf das, was kommen könnte, vorzubereiten. Der Zustand, in den man gerät, gleicht einem Schwebезustand, und der Strom der Erzählzeit vermittelt ein Gefühl von Bewegung. Die Spannung, die die Geschichte erzeugt und immer wieder neu aufbaut, erlaubt den Lesenden in Bewegung zu geraten. Durch dieses gedankliche In-Bewegung-Geraten entsteht ein Gefühl von Lebendigkeit. Was das Sinnbild des Stroms aber auch ausdrückt, ist Fortbewegung oder Vorankommen, also eine Veränderung. Derjenige, der vom Strom mitgetragen wird, bewegt sich nicht auf der Stelle, sondern gelangt von einem Punkt an einen anderen, der nicht

25 Stierle 2012, S. 262.

mehr am selben Ort liegt. Man könnte daraus ableiten, dass das Vorstellen von Gefahren eine Ähnlichkeit mit dem Erleben von Erzählung hat. Das würde heißen, dass die Vorstellung von Gefahr den Eindruck verleiht, in Bewegung zu geraten und an einen anderen Punkt als den, an dem man ist, zu gelangen.

Beängstigende Assoziationen

Im Kapitel *Weiß* beschreibt Ismael, was in ihm vorgeht, wenn er sich Moby-Dick vorstellt.¹ Von den Gefühlen Kapitän Ahabs und der anderen Walfänger habe er zuvor bereits erzählt. Den Walfängern jage die unerhört umsichtige Tücke, die Moby-Dick bei seinen Angriffen immer wieder an den Tag lege und von der viele Gerüchte kursieren, panische Schrecken ein.² Doch bei Ismael ist es etwas anderes.

»Viel stärker als alles, was einem begreiflicherweise hin und wieder bang durch den Kopf ging, wenn man Moby-Dicks gedachte, beunruhigte mich eins, ein unbestimmtes Grauen, überwältigend und dabei so unerklärlich, daß ich fast verzage, es auszusprechen. Der Wal war weiß; das ängstigte mich vor allem.«³

Ismael lenkt die Aufmerksamkeit der Lesenden dabei auf eine Präzisierung, die den zentralen Punkt bildet, um den die Erwägungen dieses Kapitels kreisen: Vergleicht man das Zitat mit der Originalversion, stößt man nämlich auf ein wichtiges Detail. Ismael sagt: »there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him«.⁴ Zuerst spricht er von einem Gedanken, doch dann korrigiert er seine Auffassung dessen, was ihn an der Vorstellung von Moby-Dicks weißer

1 Vgl. Melville 1977, S. 206f.

2 Vgl. ebd., S. 202.

3 Ebd., S. 207.

4 Melville 2012, S. 220.

Färbung so beängstigt. Er bezeichnet es als etwas viel Vageres, das gerade nicht zu einem klaren Gedanken führt. Was er dabei empfindet, ist so ungreifbar und überwältigend, dass er es nicht rational erfassen kann. Während *Moby-Dick* also das Wesen ist, auf das sich Ismaels Furcht und die der anderen Walfänger bezieht, scheint die weiße Färbung seines Körpers gleichzeitig Angst in Ismael auszulösen, die über den Walfisch als Ursprung hinausweist und ihn eine viel gewaltigere, geheimnisvolle Bedrohung erahnen lässt.

Ismaels Wahrnehmung des Weißes

Den Lesenden wird zu Beginn des Kapitels eine Vielfalt von Beispielen vorgestellt, in denen die weiße Erscheinung von Dingen schön auf Ismael wirkt. Marmor, die Blüten japanischer Quitten, Perlen und viele andere Dinge der Natur, teilt Ismael den Lesenden mit, erhielten ihre Eleganz erst vom Weiß – als ob dadurch »ein eigener, neuer Wert«⁵ hinzutrete. Es sei »Sinnbild für manches Edle, was Sterblichen zu Herzen geht«.⁶ Beim Lesen bemerkt man aber, dass die Wirkung dieses geheimnisvollen Weißes bei Ismael ambivalente Gefühle auslöst.

»Unzählig sind die Verbindungen, die Weiß mit allem Lieblichen, Stolzen, Erhabenen eingegangen ist! Und dennoch! Auf seinem innersten Grunde lauert etwas Glattes, Unfaßbares, vor dem die Seele tiefer erschrickt als vor blutigem Rot. Sobald Weiß, von allen freundlichen Bildern geschieden, an etwas in sich Furchtbarem erscheint, wächst sich kraft dieses unheimlich Fließenden die Bedrohung zum Schrecken aller Schrecken aus.«⁷

Er vergleicht diesen Effekt mit der Wirkung, die der Anblick eines Eisbären oder eines tropischen Hais auf ihn hat. Und er beschreibt, dass ihm

5 Melville 1977, S. 207.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 208.

ihr weißes Fell bzw. ihre weiße Haut etwas Erschütterndes, aber nicht klar zu Entschlüsselndes, Glattes und Unfassbares suggerieren.

Sascha Seiler spricht in einem Text zu Atmosphären und Angst von sich nicht manifestierenden Atmosphären des Grauens. Was er dort beschreibt, wirft ein interessantes Licht auf das genannte Zitat, denn es ließe sich vielleicht vom Weiß als einem Reiz sprechen, der eine solche Atmosphäre des Grauens auslöst. Das Weiß ist selbst keine Gefahr, sondern nur der Auslöser von Ismaels Angst. In Bezug auf Guy de Maupassants Schauernovelle *Le Horla* schreibt Seiler über einen Protagonisten, der weder einer konkreten Manifestation des Bösen zum Opfer fällt noch von der Furcht vor einer fassbaren Bedrohung gequält wird. Das, was ihn in Mitleidenschaft zieht, ist eine Atmosphäre des Grauens.⁸ Seiler definiert dieses Grauen nach Schmitz' Theorie. Ihm zufolge ist das Grauen eine zwiespältige Erregung,

»bei der atmosphärisch zerfließende, auf kein bestimmtes Ziel ausgerichtete Bangnis mit isolierender, fixierender, ins Enge treibender Angst gleichrangig zusammenwirkt. Dieses Zusammenwirken wird namentlich durch unheimliche Objekte begünstigt, die einerseits [...] als Schlüsselreize der Angst wirken und diese auf sich ziehen können, andererseits aber durch Fremdartigkeit oder unbegreifliches Verhalten der umschreibenden und zergliedernden Vergegenständlichung eine Schranke setzen [...] Solche Objekte, die gesteigerte Aufmerksamkeit durch bänglich beunruhigende Hintergründigkeit, aus der man nicht schlau wird, wecken, sind im echtsten Sinn grauenhaft, wenn die Unruhe bis zur heftigen Angst emporschlägt.«⁹

Bei Ismael verhält es sich insofern ähnlich, als das angsterregende Weiß zwar fest mit Moby-Dick verbunden ist. Die Ängste, die das Weiß in Ismael auslöst, haben aber nicht wirklich mit Moby-Dick oder einer von ihm ausgehenden Gefahr zu tun. Vielmehr scheint die Vorstellung seines weißen Körpers einen unheimlichen Interpretationsspielraum zu bieten.

8 Vgl. Seiler 2013, S. 169.

9 Schmitz 1981, S. 288.

Erinnert Ismael das Weiß beim weißen Albatros und dem weißen Ross, von denen er erzählt, an etwas beinahe übersinnlich Schönes, verwandelt sich seine Wirkung beim weißen Hai oder beim Eisbären für ihn »kraft dieses unheimlich Fließenden« ins übernatürlich Entsetzliche.¹⁰ Dieses unheimlich Fließende entspricht möglicherweise dem, was Schmitz eben als »beunruhigende Hintergründigkeit« bezeichnet, »aus der man nicht schlau wird«.¹¹ In einer Fußnote wird zudem ausgeführt, dass:

»nicht das Weiß an und für sich die Scheußlichkeit dieser Bestie bis ins Unerträgliche steigert. Vielmehr gibt es bei einer tieferen Analyse den Ausschlag, daß die schrankenlose Blutgier des Tieres sich in das Vlies himmlischer Unschuld und Liebe kleidet, also die widernatürliche Kluft zwischen zwei derartig entgegengesetzten Einwirkungen auf das Gemüt. – Zugegeben, aber auch dann stammt das vertiefte Entsetzen aus dem Weiß. Was den weißen Hai angeht, so stimmt die unheimliche Ruhe, mit der er, durch nichts Besonderes aus dem Gleichgewicht gebracht, weiß durch die Wellen gleitet, seltsam mit der des polaren Raubtiers überein.«¹²

Es geht also, nebst der rätselhaften undefinierbarkeit des Weißen als solcher, auch um Fälle, in denen sich scheinbar gegensätzliche Eigenschaften verbinden – die Blutgier des Raubtiers mit dem harmlos wirkenden Weiß seines Fells bzw. seiner Haut – und nicht ohne Weiteres eine eindeutige Einschätzung ermöglichen. Zudem scheint das weiße Erscheinungsbild seine Wahrnehmung der Tiere zu verändern. Sie erscheinen Ismael plötzlich wie außerweltliche Wesen. Aufgrund ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeiten empfindet Ismael sie als »fremdartig« oder ihr Verhalten als »unbegreiflich«, wie Schmitz es beschreibt.¹³ Ismael spricht jedoch sogleich an, dass es nicht immer zu einem solchen übersteigerten Angestempfinden kommt, wenn Weiß in Kombination

10 Melville 1977, S. 208f.

11 Vgl. Schmitz 1981, S. 288.

12 Vgl. Melville 1977, S. 208.

13 Vgl. Schmitz 1981, S. 288.

mit etwas Bedrohlichem erscheint; und dass umgekehrt Weiß auch ohne die Verbindung mit etwas Schrecklichem gespenstisch wirken kann.¹⁴

»Kein Mensch kann mir bestreiten, daß Weiß, in seiner tiefsten Idee erfaßt, uns unheimliche Bilder vor die Seele ruft, so sehr es uns auch in glücklicheren Stunden das Sinnbild aller Größe und Gnade ist. Doch wenn auch alle Welt darüber einig wäre, wie ist das zu erklären? Beweisen läßt sich gewiß nichts. Sollte uns in den vielen Fällen, wo Weiß nicht unmittelbar an etwas Furchtbares geknüpft ist und dennoch gespenstig wirkt, vielleicht ein Zufall den Schleier lüften?«¹⁵

Ismael sagt es selbst: Es ist nicht möglich, eine eindeutige Antwort auf die Frage nach der Wirkung des Weißes und den dadurch ausgelösten mentalen Vorgängen zu geben. Deshalb hofft er auf einen Zufall, der das Geheimnis vielleicht lüftet, und versucht den Lesenden seine Wahrnehmung und sein Empfinden anhand von bildhaften Beispielen zu erklären:

»[J]ene erhabenen Gipfel, New Hampshire's weiße Berge: ist die Seele einmal empfänglich gestimmt, dann kann es geschehen, daß sie, wenn nur der Name fällt, erschrickt vor dem geisterhaft Riesengroßen, während die blauen Berge Virginias sie nur in weiche, tauige Fernen versetzen. Warum klingt ›Weißes Meer‹ gespenstisch, auch wenn einem im Augenblick die geographische Lage gar nicht deutlich ist? ›Gelbes Meer‹ ist dagegen wie ein Schlummerlied an langen, milden Nachmittagen, da die Dünung, glatt wie Lack und farbenübergossen, sich anschickt, die unendlich müde Sonne zur Ruhe zu betten.«¹⁶

Ismael beschreibt hier einen Vorgang, bei dem er durch mentale Bilder in eine imaginierte Welt aus Sinneseindrücken einbezogen wird, die in

14 Vgl. Melville 1977, S. 210.

15 Ebd., S. 211.

16 Ebd., S. 211f.

seiner Vorstellung entstehen, »wenn nur der Name fällt«. Aus irgendeinem Grund reizen die mit Weiß assoziierten Dinge seine Fantasie auf besondere Weise. Siegfried Kracauer verweist auf einen ähnlichen Vorgang, wenn er schreibt, dass Marcel Prousts Erzähler in *À la recherche du temps perdu* unter dem Einfluss des Schocks, den er beim In-den-Tee-Tunken eines Madeleines erleidet, leiblich und seelisch zu Orten und Szenen und ins Innere von Namen zurückversetzt wird, von denen sich viele auf überwältigende Bilder äußerer Dinge beziehen.¹⁷ Wird der Bogen nochmals zu den miteinander kontrastierenden Merkmalen des Raubtiers zurückgespannt (seine bedrohlichen Raubtiereigenschaften und das trügerisch blasse Weiß), stellt sich die Frage: Erschrecken Ismael diese Gegensätze wirklich so sehr, weil sie einfach seine Sinne täuschen? Allein die Tatsache, dass ein Meer meistens in unterschiedlich intensiven Blau- oder Grüntönen wahrgenommen wird und nicht in Weiß (außer wenn es aufgrund von Sonnen- oder Mondeinstrahlung ausnahmsweise weiß erscheint) – also eine einfache Täuschung über die Charakteristika, die er gewohnt ist –, kann Ismaels Angst nicht erklären. Sonst empfände er ein »gelbes Meer« ähnlich unheimlich. Dort, wo in der deutschen Übersetzung steht, das »gelbe Meer« sei wie ein Schlummerlied, steht in der Originalversion: »[T]he Yellow Sea lulls us with mortal thoughts«. ¹⁸ Darauf muss vielleicht das Augenmerk liegen. Diese »mortal thoughts«, Gedanken eines Sterblichen an Vergängliches, deuten auf etwas hin: Sind es die Gedanken an das Vergängliche und sich in der Natur zyklisch Wiederholende, die Ismael zur Ruhe bringen, scheint das Weiße hier etwas Entgegengesetztes anzudeuten. Nämlich die Präsenz von etwas, das dem vergänglichen Leben des Organischen nicht angehört, sondern leblos und beständig ist.

»Lima hat den weißen Schleier genommen, und dies weiße Weh ist grauenhaft. Weiße Ruinen bleiben immer neu, wenn sie auch alt sind wie Pizarro. Hier hat das muntere Grün des unaufhaltsamen

17 Vgl. Kracauer 2005, S. 125.

18 Melville 2012, S. 224f.

Verfalls keinen Zutritt; wie vom Schlage gerührt, liegen die zerstörten Festungswälle da, in den Verzerrungen ihres jähen Todes erstarrt.«¹⁹

Die Bewusstwerdung der Existenz von etwas dem menschlichen Leben völlig Fremden erfüllt Ismael mit Entsetzen, wenn sie, wie durch einen feinen Stoff, in die Wahrnehmung seiner gewohnten Lebenswelt vordringt. Er erahnt nicht zuletzt eine existenzielle allgegenwärtige Bedrohung alles Lebenden, deren Ausmaß die konkrete Gefahr übersteigt, die von einem Hai, einem Eisbären oder von Moby-Dick ausgehen kann. Die von einem Körper aus Fleisch und Blut ausgehende und davon begrenzte Gefahr verliert ihre Kontur und vermischt sich in der Vorstellung mit dieser viel umfassenderen und gleichzeitig abstrakteren Gefahr.

Das Glatte und das Gekerbte

Ismael erklärt in dem Zitat, das am Anfang des ersten Unterkapitels steht, was das Weiß für ihn so unheimlich macht: dass es glatt, unfassbar und fließend ist. Denkt man diese Beschreibung aus der Perspektive zweier Konzepte von Gilles Deleuze und Félix Guattari, lässt sich eine weitere mögliche Erklärung dafür finden, weshalb er es so wahrnimmt und Moby-Dicks weißer Körper so beängstigende Gefühle in ihm auslöst.

Deleuze und Guattari unterscheiden zwischen zwei verschiedenen Raumtypen, dem »Glatten« und dem »Gekerbten«²⁰, die sie so beschreiben: »Im gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum nächsten. Im glatten Raum ist es umgekehrt: die Punkte sind der Bahn untergeordnet.«²¹

19 Melville 1977, S. 212.

20 Deleuze/Guattari 2002, S. 657f.

21 Ebd., S. 663.

Der glatte Raum ist:

»organloser Körper statt Organismus und Organisation. Die Wahrnehmung besteht hier eher aus Symptomen und Einschätzungen als aus Maßeinheiten [...]. Deshalb wird der glatte Raum von Intensitäten, Winden und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten, wie in der Steppe, in der Wüste oder im ewigen Eis. Der eingekerbte Raum wird dagegen vom Himmel als Maßstab und den sich daraus ergebenden, messbaren visuellen Qualitäten überdeckt.«²²

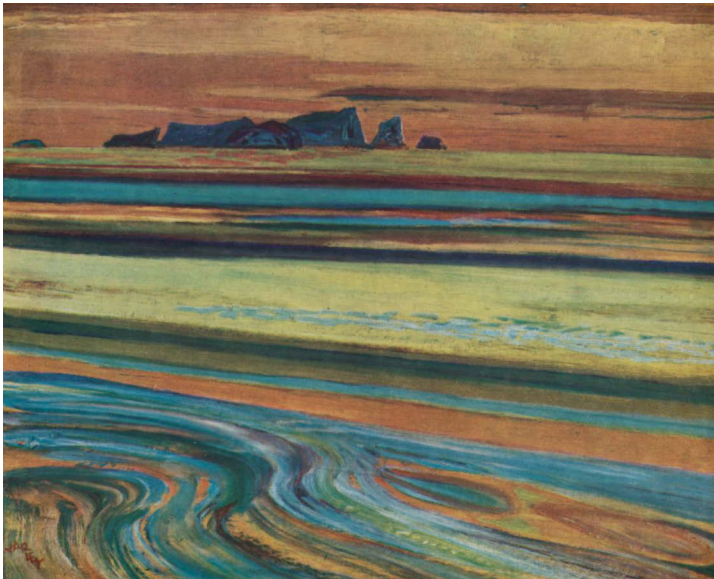


Abb. 3: Frederick Varley: Ohne Titel. In: Carpenter 1959.

Im Glatten herrschen eher sinnliche Eindrücke und Gefühle vor, man bleibt auf der Ebene der Wahrnehmung. Beispiele für glatte Räume sind:

22 Ebd., S. 664.

»Die Wüste, der Himmel oder das Meer, der Ozean, das Unbeschränkte.«²³ Dieses »spielt zunächst die Rolle eines Umfassenden und tendiert dahin, Horizont zu werden: die Erde wird also durch dieses Element, das sie im unbeweglichen Gleichgewicht hält und eine Form möglich macht, zur Umgebung, zum Globus und zum ›Grund‹.«²⁴

Ein anderes Beispiel, das Deleuze und Guattari für das Glatte nennen, ist der von Edmund Carpenter beschriebene Lebensraum der Eskimos (illustriert vom Co-Autor des Buches, Frederick Varley, in Abb. 3): »There is no middle distance, no perspective, no outline, nothing the eye can cling to except thousands of smokey plumes of snow running along the ground before the wind – a land without bottom or edge.«²⁵

Im Gekerbten dagegen geht es eher um Konkretes und Formhaftes. Es betrifft das Erkennen auf der Ebene der Kognition.

Aber weshalb kann man von einem Raum sprechen, da *Moby-Dick* doch ein Lebewesen ist? In der Originalfassung sagt Ismael: »The elusive quality it is, which causes the thought of whiteness«,²⁶ dass also allein ein Gedanke an die schwer fassbare Beschaffenheit des Weißen etwas in Ismael auslöst und ihn in Gedanken aus der ihm bekannten Welt entführen kann. Nicht an einen tatsächlichen Raum soll man hier also denken, sondern an eine räumliche Vorstellung, die sich auf der mentalen Ebene abspielt und durch seine Gedanken an das Weiß ausgelöst wird; an einen Gefühlsraum, in dem Gewissheiten verzerrt und in ein neues Licht gerückt werden. Vielleicht wäre es also möglich, dass Ismael – ausgelöst durch das Vorstellen einer weißen Oberfläche – lediglich im Denken eine Erfahrung des Glatten macht, wie im Eskimoraum, ähnlich dem wirklichen Sehen Tausender von Schneeflocken, ohne Anfang und Abschluss, um dieser Vorstellung ein Ende zu bereiten; als befände er sich in einer gedanklichen Schneewüste, in der die erfahrbare Welt kaum mehr von Dimension, Struktur und Form geprägt wäre. Dann gäbe es dem Konzept Deleuze und Guattaris zufolge nichts mehr, woran die eigenen Ge-

23 Ebd., S. 685.

24 Ebd.

25 Carpenter 1959, im Kapitel *Orientation*.

26 Melville 2012, S. 221.

danken festgemacht und womit ihnen Einhalt geboten werden könnte. Dies würde die zuvor angedachte Möglichkeit bestätigen, dass die weiße Färbung im Gegensatz zur formhaften Gestalt Moby-Dicks auf etwas Dimensionsloses, Weitläufiges und damit nicht Festlegbares hindeutet, so, als ob Moby-Dicks Konturen sich plötzlich auflösten, um zu einer Erfahrung von Grenzenlosigkeit zu führen. Ähnlich wie Deleuze und Guattari den glatten Raum beschreiben – als besetzt von Intensitäten, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten –, beschreibt Ismael das Weiße als schuppig und schlüpfrig²⁷ oder, wie es in der Originalversion steht: »approaching to muteness«.²⁸

Die beiden verschiedenen Raumtypen gehen jedoch auch fließend ineinander über. Deshalb kann man nicht immer klar zwischen dem Glatten und dem Gekerbten unterscheiden. Je nach Ort kann jedoch einer der beiden Typen stärker vorhanden sein als der andere. In Moby-Dick kann man sowohl Merkmale des Glatten wie auch des Gekerbten erkennen. Die Fläche weißer Färbung könnte Auslöser für Ismaels Erleben des Glatten sein. In Abgrenzung zu den anderen Walen, die nicht weiß sind, könnte Moby-Dicks Körper mit den Narben und darin steckenden Harpunenteilen aus vergangenen Kämpfen, mit der gefurchten Stirn und dem hohen, pyramidenförmigen Buckel,²⁹ wiederum Auslöser für das Erleben des Gekerbten sein. Moby-Dick selbst wäre demnach eine Art Mischwesen. Sein Lebensraum, das Meer, wäre wiederum dem Glatten zugehörig. Nur das Gekerbte macht es den Walfängern möglich, Moby-Dick von allen anderen Walen des Meeres zu unterscheiden. Das Gekerbte erlaubt, mehr Kenntnis von etwas zu erlangen und es einzuschätzen. Das Glatte lässt eine solche Identifikation nicht zu und man muss sich auf andere Sinne verlassen. Man muss hören und ertasten.

Etwas später, im Kapitel *Der Schmied*, wird das Meer zur Metapher für das Uferlose, undefinierte schlechthin und sogar zu etwas dem Tod Ähnlichen.

27 Vgl. Melville 1977, S. 208.

28 Melville 2012, S. 225.

29 Vgl. Melville 1977, S. 202.

»[D]er Tod ist die Ausreise ins Unbefahrene, hinter ihm winkt nichts als das unabsehbar ferne, unerforschte, ewig uferlose Wasser. Für den Menschen, der den Tod sucht und den Selbstmord dennoch scheut, ist daher das Meer der große Verführer. Aus allen Ländern bevölkert und alles aufnehmend, breitet sein unendlicher Spiegel sich aus und lockt mit neuem Leben, mit unausdenkbaren Schrecknissen und wunderbaren Abenteuern. Da ist jedes Meer ein Pazifik, und aus allen Tiefen singen die Nixen: »Komm zu uns mit deinem zerstoßenen Herzen! Wozu erst der Frevlertod! Hier ist ja ein neues Leben und überirdische Wunder genug, zu sterben brauchst du noch nicht. Begrabe dich bei uns im neuen Leben, und schneller als im Tode wirst du die Landwelt vergessen, die dich von sich stößt und die du verabscheust.«³⁰

Was erahnt Ismael nun, wenn ihn plötzlich eine Empfindung des Glatten beschleicht? »Für Ismael bedeutet also das verhaltene Wogen der milchweißen See, das leere Klirren der Eiszapfen im Hochgebirge, die öden Wehen des windgepeitschten Schnees in der Steppe dasselbe wie dem scheuen Fohlen das frische Büffelfell.«³¹ Er bezieht sich in diesem Abschnitt auf ein verängstigtes Fohlen. In der Originalversion steht anstelle von »scheue[s] Fohlen« »frightened colt«.³² Von ihm ist die Rede, als sich Ismael dem potenziellen Einwand entgegenstellt, eine solche Wahrnehmung des Weißen könne nur die einer schwächelnden Seele sein. Er will damit also verdeutlichen, dass nicht nur sensible Menschen für sie empfänglich sein können. Er beschreibt ein Fohlen, das in einem friedlichen Tal Vermonts lebt, in dem es weit und breit keine Raubtiere gibt. Das Fohlen grast am helllichten Tag mitten in der Sonne. Schüttle man dann ein frisch abgezogenes Büffelfell in seinem Rücken, so stutze und schnaube das Fohlen, rolle seine Augen und stampfe in rasender Angst in den Boden.³³ Es ahnt die Gefahren, die ihm mit seiner Auslöschung drohen, selbst ohne in dem Moment tatsächlich bedroht zu sein. Und eine genauso abstrakte Ahnung, schreibt Ismael, ist diejenige, die ihn

30 Ebd., S. 487.

31 Ebd., S. 214.

32 Melville 2012, S. 227.

33 Vgl. Melville 1977, S. 213.

im Angesicht des Wogens der milchweißen See, des leeren Klirrens der Eiszapfen im Hochgebirge und des öden Wehens des windgepeitschten Schnees in der Steppe befällt,³⁴ welche nach Deleuze und Guattari typische Beispiele für den glatten Raum sind.

Eine existenzielle Einsicht

Gegen Ende dieser Überlegungen muss Ismael feststellen, dass er der rätselhaften Wirkung des Weißes noch immer nicht zweifellos auf den Grund gekommen ist. Er stellt zwei Hypothesen auf:

»Verrät uns sein unbestimmtes Wesen, wie herzlos leer das unendliche Weltall uns umgibt, und fällt uns, wenn sich der Blick in die weißen Abgründe der Milchstraße verliert, diese Erkenntnis mit dem Vorgefühl der Vernichtung in den Rücken? Oder ist das Geheimnis dies: Weiß ist ja gar keine Farbe, sondern ihr sichtbar gewordenes Fehlen und zugleich die Summe aller Farben? Ist die stumm beredte Leere der weiten Schneeflächen die farblose Allfarbe einer Welt ohne Gott, vor der wir zurückbeben?«³⁵

Das Weiß wiese in diesem Fall auf eine Abwesenheit hin: eine stumme Lücke oder ein Zwischenraum, der aber voller Bedeutung ist. Im Hinblick auf das irdische Leben markiert die Leere eher Ab- als Anwesenheit, bleibt aber dennoch ambivalent. Denn obschon sie für etwas Abwesendes steht, deutet sie gleichzeitig auch die unergründliche Existenz von etwas an, von dem Ismael keine verlässliche Kenntnis, sondern nur vage Ahnungen hat. Das Weiß zu bezeichnen, gelingt nicht, weil sich seine einheitliche Beschaffenheit einer eindeutigen Interpretation entzieht. So beschreibt Ismael es ja auch als etwas Glattes, Schlüpfriges, an dem sich nicht festhalten lässt. Jeder Versuch, irgendwo im Weiß einzuhaken und etwas daran festzumachen, scheitert und perlt wie Öl auf einer nassen Oberfläche ab.

34 Vgl. ebd., S. 214.

35 Ebd.

»Daß Weiß durchaus nicht überall als die unheimlichste Steigerung des Furchtbaren empfunden wird, weiß ich wohl. Auch wird einem phantasielosen Gemüt all das gar nicht so schrecklich sein, wovor der empfindlicheren Seele eigentlich nur um dieses einen Phänomens willen graut, vor allem, wenn es sich schweigend und unübersehbar naht.«³⁶

Dass das Weiße manchmal auch nicht die Wirkung hat, die er den Lesenden zu vermitteln versucht, und weshalb, macht Ismael am Beispiel eines Ureinwohners deutlich, dem die Erscheinung des weißen »Andenrückens mit seinem Schneegezelt«³⁷ so natürlich vertraut ist, dass sie kein Unbehagen in ihm auslöst. Es sei denn, er stelle sich zufälligerweise einmal vor, wie grausam es wäre, sich in der unmenschlichen Einsamkeit und Öde des ewigen Eises zu verirren.³⁸ Ähnlich erlebe es der »Mann aus den Urwäldern des Westens«³⁹ beim Anblick der verschneiten Prärie, in deren weißer, erstarrter Ebene kein Baum seinen erlösenden Schatten wirft.⁴⁰ Und so ergeht es wohl auch dem »Seemann in der Antarktis, [...] wenn der Verzweifelte vor Kälte zitternd auf einen Sonnenstrahl hofft. Dann grinst ein unermesslicher Friedhof voll ragender Eismale und zersplitterter Kreuze ihn an.«⁴¹ Normalerweise ist der Seemann den glatten Raum, das Meer, gewohnt, es sei denn, er gerät in eine Situation wie die eben beschriebene. Dann begreift auch der Seemann die Gefahr des Meeres, die er normalerweise beherrscht, und dass er dem Tod eigentlich sehr nahe ist. Es geht also tatsächlich um eine plötzliche, überfordernde Vorstellung von etwas, dessen man sich normalerweise nicht bewusst ist.

36 Ebd., S. 212.

37 Ebd., S. 213.

38 Vgl. ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. ebd.

41 Ebd.

Erkennen aufgrund von Erfahrung

»Wer nicht weiß, wie ein Wal aussieht, wird ihn auch nicht in den Sternen sehen.«⁴² Zum Ende des Kapitels *Walfische in Ölfarbe, in Bein, in Holz, in Eisenblech, in Stein, in Bergen und Sternen* spricht Ismael über das Erkennen von Formen. Die Überlegungen, die er dort macht, ergänzen das, was in den vorangegangenen Abschnitten gesagt wurde, aus einer anderen Perspektive. Das Bedürfnis, zu erkennen und einzuordnen, ist nicht nur wichtig, um Gefahren zu erkennen, sondern auch ein Mittel, um den Ängsten, die Ismael beschrieben hat, zu entgegenen. Was man erkennt, hängt entscheidend von individueller Erfahrung, Erwartung und vorhandenem Wissen ab.⁴³

»Wo in der Ebene die Knochen der Erde nackt zutage treten und das Geröll am Fuße zerklüfteter Felsen phantastisch sich türmt, findet man zuweilen, von wehendem hohem Gras umbrandet, so etwas wie einen versteinerten Wal. Und wenn der Wanderer Glück hat, dann entdeckt er im wilden Auf und Nieder des Gebirgs, im Amphitheater hoher Gipfel auch einmal das Profil eines Wals. Nur muss man von Grund aus Walkenner sein, um so etwas zu sehen; ist es aber gelungen, dann sollte man auch sofort die geographische Länge und Breite aufschreiben. Sonst ist es sehr schwierig, die Stelle wiederzufinden, denn nur selten gibt sich dergleichen in den Bergen zu erkennen.«⁴⁴

Das Sich-zu-erkennen-Geben im letzten Satz des Textausschnittes ist interessant, weil es darauf hinweist, dass es um das *Erkennen* geht. In der Originalfassung steht: »so chance-like are such observations of the hills«.⁴⁵ Dort lautet die Aussage auch, dass es um die subjektiven *Beobachtungen* der Betrachtenden geht. Melville schreibt nicht, dass dergleichen in den Bergen nur selten *existiere* oder *vorhanden sei*, sondern dass es selten zu *beobachten* sei und eben auch nur durch diejenigen, die eine

42 Ebd., S. 286.

43 Vgl. Rock 1985, S. 110.

44 Melville 1977, S. 288.

45 Melville 2012, S. 318.

Vorstellung davon haben, wie ein Wal aussieht. Sonst erkennen die Betrachtenden, wenn überhaupt, vielleicht nur eine abstrakte Form. Als er im Kapitel *Krill* über die Gattung der Retwale spricht, sagt Ismael: »Wem auf See diese Walart zum ersten Male zu Gesicht kommt, dem ergeht es wohl wie einem Fremden in den weiten Jagdgebirgen Indiens, der in einiger Entfernung an ruhenden Elefanten vorbeigehen kann, ohne sie gewahr zu werden, weil er sie für nackte schwarze Erdhügel hält.« Nur wer weiß, dass Moby-Dick Reste von Harpunen in seinem weißen Körper trägt, hat eine Chance, ihn zu erkennen. Und so verhält es sich auch mit der nachfolgenden Illustration: Man muss wissen, wie ein Dalmatiner aussieht, um ihn in dem schwarzweißen Muster zu sehen.⁴⁶



Abb. 4: Ronald C. James: *The Dalmatian* (1965). In: Rock 1985.

46 Vgl. Rock 1985, S. 111.

Im Essay *Angst im Film* schreibt Elisabeth Bronfen über eine Szene in Alfred Hitchcocks Film *Suspicion*, die ein anderes Licht auf den Blick wirft, der alles in einer bestimmten Optik betrachtet. Sie beschreibt dort, wie die Heldin Lena, die nicht sicher ist, ob ihr Mann Johnnie sie umbringen will oder nicht, immer mehr zu halluzinieren beginnt. Als sie beim Scrabble-Spiel das Wort »murder« zusammensetzt, zeichne die Kamera nach, wie sehr sie in einer Verschwörungstheorie befangen sei und daher alle möglichen Zufälligkeiten auf ihre *idée fixe* beziehe.⁴⁷ Diese Tendenz, dass die Wahrnehmung durch bestimmte Erwartungen beeinflusst wird, ist auch im Hinblick auf Moby-Dick interessant. Die Obsession, mit der Ahab und bald auch die anderen Walfänger den weißen Wal suchen, verändert ihre Art, die Welt zu interpretieren. Im Kapitel *Der Krake* wird beispielhaft beschrieben, wie alles Weiß sofort auf Moby-Dick bezogen wird:

»In der Ferne hob sich etwas Weißes aus dem Meere, hob sich langsam immer höher, bis es sich deutlich vom Blau unterschied und endlich wie eine eben abgestürzte Lawine vor unserm Bug schimmerte. Einen Augenblick strahlte es auf, dann langsam, langsam versank es wieder und tauchte noch einmal auf in stillem Glanz. Ein Wal schien es nicht zu sein. Oder war es Moby-Dick? [...] »Da! Da wieder! Da springt er! Gerade voraus! Der Weiße Wal! Der Weiße Wal!«⁴⁸

Doch als Ahab und die Walfänger sich der Erscheinung auf ihren Walfangbooten in großer Aufruhr nähern, bemerken sie bald, dass die »riesige weiche Masse von schneefarbenem Glanz«⁴⁹ nicht der weiße Wal, sondern der sogenannte große Krake ist.

»Und wenn die Begeisterung dich hoch genug emporträgt, wirst du die großen Wale samt den Booten, welche sie verfolgen, auch am Sternenhimmel finden. Wenn sich die Völker des Ostens mit kriegerischen Gedanken trugen, sahen sie sogar die Wolken am Himmel als

47 Vgl. Bronfen 2013, S. 255f.

48 Melville 1977, S. 292.

49 Ebd.

kämpfende Heere an. So hab ich im Norden Leviathan rund um den Pol herum am Himmel verfolgt, wo ich ihn zuerst unter den Sternen entdeckte. Und unter den strahlenden Gestirnen der Antarktis habe ich das Schiff Argo bestiegen und weit über die fliegenden Fische und die Wasserschlange hinaus den Sternen-Cetus gejagt. Auf jenem Wal möchte ich wohl aufsitzen, die Ankerrosse einer Fregatte als Zügel und Harpunen als Sporen, und über allen Wolken nach dem Lande der Seligen suchen, ob es wirklich dort liegt, wo das Auge der Sterblichen nicht hinreicht.«⁵⁰

Diese Textstelle hebt die Tatsache hervor, dass in abstrakten Landschaften nach konkreten Formen gesucht wird. Und vielleicht liegt es an diesem delikaten Zusammenwirken von Verstand und Wahrnehmung, dass manchmal gerade das sichtbar wird, was die Protagonisten zum gegebenen Zeitpunkt am meisten beschäftigt – so wie die Wolken in Eisensteins Film *Alexander Newski* von den Soldaten als Krieger wahrgenommen werden oder Ismael Moby-Dick sogar in den Sternen entdeckt. Im Chaotischen suchen die Protagonisten, trotz dessen berauscher und so beängstigender wie faszinierender Wirkung, letztlich doch immer nach Übersicht und Erkenntnis.

Wo liegt die Wahrheit?

Eine weitere Textstelle des Romans geht der folgenden Frage nach: Liegt die Wahrheit in der Gewissheit, die Ismaels vertraute Umgebung ihm suggeriert, oder in der Erkenntnis der Existenz von etwas, das davon abweicht und nur als flüchtige Ahnung in seine Welt eindringt?

»Denken wir nun die andere Theorie der Naturphilosophien zu Ende: alle Farben auf Erden, alle liebliche und prunkvolle Zier, des Abendhimmels sanfte Töne und des Waldes, der Schmetterlinge goldig überhauchter Samt wie die Schmetterlingswangen der Mädchen wären nur Täuschung, durchtriebener Betrug, nicht Eigenschaft der

50 Ebd., S. 288.

Stoffe, sondern nur Spiegelungen. [...] [D]iese Schminke selbst in allen ihren Tönen wäre das unerforschliche Licht, ewig in sich selber farblos, so weiß, daß alle Materie, daß auch die Tulpe, auch die Rose zu seiner Blässe erbleichen müßte, sobald es ungebrochen darauf wirkte? Denken wir das zu Ende, dann liegt das Weltall blutlos vor uns, aussätzig. Und wie der Reisende in Lappland, der die farbige und färbende Brille törcht von sich weist, so schaut der Ungläubige in seinem Eigensinn sich blind an dem erhabenen Leinentuch, das alles um ihn her verhüllt.«⁵¹

Das Weiß ist dieser beschriebenen Theorie der Naturphilosophien zufolge keine Täuschung. Dann wäre mit dem Weißen, das Ismael zutiefst erschreckt, die Entdeckung einer unverhüllten Wahrheit verbunden, die er als so grauenvoll empfindet. Aber es ist komplizierter, denn im Falle des Eisbären und des weißen Hais ist es ja das Weiße, welches eine Verhüllung vollzieht. Die weiße Farbe eines Gegenstandes oder Wesens hätte also nicht nur enthüllende, sondern je nachdem auch verhüllende Funktion. Weiß wäre sogar die verheerendste aller Täuschungen. Indem sie über das beschränkte organische Dasein hinaus zeigt, lässt sie Ismael beinahe vergessen, dass es dieses pulsierende Leben ist, welches ihn doch nicht weniger tatsächlich umgibt. Es ist also jeweils etwas anderes, über das hinweggetäuscht wird. Beim Eisbären verhüllt vielleicht das harmlos anmutende weiße Fell eine in Wahrheit bedrohliche, blutige Lebenskraft, wohingegen in anderen Fällen eine lebhaftere, farbenprächtigere Erscheinung in Wahrheit durch ihre äußere Gestalt ihre bloß schlichte, an das verletzliche und vergängliche Leben gebundene Beschaffenheit in den Hintergrund rücken lässt.

Abstrakte und konkrete Gefahren

Ismael schildert den Lesenden gegen Ende des Kapitels *Weiß* schließlich noch eine sonderbare Szene. Anhand eines Beispiels vergleicht er

51 Ebd., S. 214f.

die Angst vor dem Weißen mit der Furcht im Hinblick auf eine konkrete Gefahr und macht damit die Unterschiede der beiden Konstellationen deutlich:

»Wenn in der Fremde sich der Seemann einer Küste nähert und durch die Nacht die Brandung donnern hört, dann fährt er aus dem Schlaf, und der Schreck schärft ihm alle Sinne. Treibt ihn aber dasselbe Getöse aus seiner Hängematte, wenn ringsum die mitternächtliche See milchweiß ist, als kämen von unsichtbaren Felsen in der Runde ein Rudel triefend glatter Eisbären auf sein Schiff zugeschwommen, dann überläuft ihn stumm ein gespenstisches Grauen, und das erlebte Meer erscheint ihm in seinem Leichentuch voller Geister. Umsonst versichert ihm das Lot, daß er keinen Ankergrund hat. Er kann kaum ein Glied rühren und wird nicht eher ruhig, bis das Wasser wieder blau ist. Wo aber ist der Seemann, der uns gesteht: »Nicht vor verborgenen Klippen war mir bange, das gräßliche Weiß war es, das ging mit mir durch und durch.«⁵²

52 Vgl. ebd., S. 212.

Begrenzte Sinneswahrnehmung und Fantasien

Sehnsüchten auf der Spur

Das zweite Kapitel im Roman *Die Tatarenwüste* (1940) des italienischen Schriftstellers Dino Buzzati beginnt mit dem Satz: »Die Dunkelheit überfiel ihn mitten auf dem Weg.«¹ Beschrieben wird damit nicht nur der Einbruch der Nacht, sondern es wird auf bildhafte Weise auch ein Moment dargestellt, in dem die Sinne des Hauptprotagonisten Giovanni Drogo von Reizen überflutet werden, die diese überfordern und somit zu einem Zustand der Verfremdung führen.

Als junger Mann wird Drogo zum Offizier ernannt und auf die einsame Militärfestung Bastiani an einem unbekanntem Ort in den Bergen beordert. Er sieht sein Leben als Erwachsener vor sich, und für ihn beginnt damit die Suche nach seinem »wirklichen Leben«, das er sich weit entfernt von der ihm bisher vertrauten Welt vorstellt. Er steuert körperlich, aber auch im Geist einen neuen Raum an. Bei seiner Ankunft auf Bastiani ist er jedoch enttäuscht und möchte am liebsten wieder nach Hause zurückkehren. Doch dann wird er wie alle anderen Offiziere auf Bastiani von einer geheimnisvollen Anziehung ergriffen, die ihn an dem seltsamen Ort festhält. Diese Anziehung hat ihren Ursprung jedoch eigentlich nicht im Außen, sondern, wie die Lesenden erfahren, in Drogos eigenen Gedanken und Gefühlen.²

1 Buzzati 2012, S. 11.

2 Vgl. ebd., S. 37.



Abb. 5: Julian Peters: Giovanni Drogo first lays eyes on the Bastiani Fortress (2018).

In und hinter den Bergen vermuten Drogo und die anderen Soldaten auf Bastiani Gefahren, die einerseits Ängste auslösen, andererseits aber auch verheißungsvolle Quellen sind, aus denen sich Hoffnungen speisen.

Der Roman beinhaltet unzählige ästhetische Beschreibungen von Drogos Wahrnehmung seiner Umgebung: Schatten, die sich in lebendige Wesen zu verwandeln scheinen, Drogo bei seinem Aufstieg auf Bastiani überholen und ihn in Finsternis hüllen. Es werden Lichtspiele beschrieben, die die Berge in prachtvolle Farben tauchen. Insbesondere gibt es aber auch Beschreibungen desjenigen Teils des Raumes, der nicht oder nur zum Teil sichtbar ist und daher gar nicht oder nur unvollständig wahrgenommen und rational erfasst werden kann. Und so stellt sich die Frage, was es zu bedeuten hat, wenn ein bloß vorgestellter Raum zum Schauplatz des mentalen und somit bis zu einem bestimmten Grad auch des physischen Lebens wird.

Am Limit von Sinneswahrnehmung und Bewusstsein

Als Drogo die Festung Bastiani erreicht, kann er es kaum erwarten, endlich einen Blick in den Norden zu werfen. Dort liegt die sagenumwobene Tatarenwüste, die von Bastiani aus seit Jahrzehnten von einer ganzen Garnison überwacht wird. Tatsächlich weiß aber niemand, was in der Tatarenwüste vorgeht. Es gibt nur eine Legende, die besagt, dass sich feindliche Tatarenheere in ihr aufhalten, die jederzeit über die Bastion hereinbrechen könnten. An diese Legende glaubt eigentlich niemand mehr und trotzdem scheinen alle zu denken, dass man ja doch nie wissen kann, und zu glauben, dass bald irgendetwas passieren wird. Auch die Schönheit der Berge führt zu einer Faszination, die immer wieder auflebt und Drogo an dem Ort festhält. Das Leben auf der Festung dreht sich einzig um die Annahme, dass es bald zu einem Angriff kommen wird, und um die damit verbundenen ambivalenten Gefühle.

Der Blick auf die Tatarenwüste wird durch das Gebirge fast ganz versperrt. Nur eine dreieckige Schneise liegt frei, die eine beschränkte Aussicht auf einen sehr kleinen Ausschnitt der Wüste ermöglicht. Die

Offiziere können nicht mit eigenen Augen sehen, was an dem Ort der sehnsüchtig erwarteten Ereignisse wirklich geschieht. Auf das Motiv der menschlichen Perspektivität wird auch an anderer Stelle zurückgegriffen. So wird an einer Stelle beschrieben, wie Drogo von seinem Bett aus durch das Fenster in den Nachthimmel sieht:

»Während er regungslos dalag, sah er einen kleinen, grünen Stern aufsteigen, bis er den oberen Rand des Fensters erreichte. Einen Augenblick hing er noch flimmernd an dem schwarzen Rahmen, dann verschwand er. In der Absicht, den Weg dieses Sterns über den Nachthimmel noch etwas weiter zu verfolgen, hob Drogo den Kopf.«³

Das Motiv des Fensters, das im Verlauf der Geschichte immer wieder auftaucht, könnte also als Symbol für diesen begrenzten Wahrnehmungsrahmen gedeutet werden. Der wandernde Stern, den Drogo weiterverfolgt, indem er sich bewegt, symbolisiert die Tatsache und das Bewusstsein darüber, dass die Landschaft, die Menschen, Dinge und Ereignisse sich hinter dem, was einen unmittelbar umgibt, irgendwie fortsetzen, man sie aber ab einem gewissen Punkt nicht mehr tatsächlich sehen und erfassen kann. Nur wenn Drogo seine Position verändert, kann er den Stern mit seinen Augen wahrnehmen. Liegen die in Frage stehenden Gegenstände, Personen oder Ereignisse außerhalb des tatsächlich Erfahr- und damit Einschätzbaren, hilft die Einbildungskraft nach. Man könnte also sagen, in der Vorstellung entstehe eine Art von Äußerlichkeit, die mit Hilfe der Fantasie konstruiert wird. Darin lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit zu dem Außen erkennen, das Elisabeth Bronfen der Nacht zuschreibt. Denn auch im nächtlichen Raum, wenn sich die Dunkelheit ausbreitet, verändert sich die Auffassung von dem, was nicht mehr oder nicht mehr vollständig erkannt werden kann. Im Buch *Tiefer als der Tag gedacht* hält Bronfen fest:

3 Ebd., S. 34.

»Die Welt ist nach Einbruch der Dunkelheit eine veränderte, weil das nächtliche Spiel von Licht und Schatten einen Ort der Verwandlungen entstehen lässt. Zwar gibt es nach der Dämmerung den Mond und die Sterne, künstliche Beleuchtung oder Elektrizität. Doch im Gegensatz zum Tag werden vom nächtlichen Licht beleuchtete Gegenstände nur unvollständig gesehen. Die Konturen der Umwelt und ihrer Bewohner werden unscharf, der Raum verliert sein Maß, Distanz und Nähe können nicht mehr genau eingeschätzt werden. Es entsteht die Erfahrung einer Ortlosigkeit, die beruhigend, verführerisch oder furchterregend sein kann, in jedem Fall aber eine Verfremdung mit sich bringt. Die Erscheinungen, die man dort antrifft, könnten Täuschungen sein: Chimären der eigenen Phantasie oder listige Betrüger, die sich den Schutz der Finsternis zu Nutzen machen.«⁴

Diese Überlegungen sind auch im Hinblick auf den Raum interessant, der jenseits des Gesichtskreises eines Menschen liegt. Denn auch da kann die Unfähigkeit, zu sehen und die Beschaffenheit des woanders Vorhandenen zu erfassen, zu Verfremdung und zu verzerrten Annahmen führen. Wie im Raum der Nacht wird auch dieser Ort zum gedanklichen Spielraum für sehnsüchtige Verheißungen, aber auch für potenziell lauernde Gefahren. Und auch hier gilt, dass die Erscheinungen, denen man dabei in seiner Vorstellung begegnet, Täuschungen sein könnten. Auch Bauman schreibt: »Darkness is not the cause of danger, but it is the natural habitat of uncertainty – and so of fear.«⁵

Das liegt auch der Geschichte *Buzzatis* im Kern zugrunde. Die Tarenwüste wird zur Quelle zweifelhafter, vager Hoffnungen auf ein die Gleichförmigkeit des Alltäglichen durchbrechendes Ereignis. Wie im Zitat Bronfens die Nacht bringt auch dieser dunkle Raum der Imagination eine Verfremdung mit sich. Die Festung selbst ist Beweis dafür. Sie war genauso wie später die Tarenwüste ein Raum, der aus der ursprünglichen Perspektive von Drogo Zuhause wie ein Quell der Hoffnungen und Versprechen wirkte. Als Drogo ankommt, ist er enttäuscht über seine wahre Beschaffenheit; die Festung entspricht keineswegs dem Bild,

4 Bronfen 2008, S. 167.

5 Bauman 2006, S. 2.

das er sich von ihr gemacht hatte.⁶ Kurz darauf passiert aber wieder das Gleiche: Er ist gefesselt von der Weitläufigkeit der Festung und dem Anblick der Berge. »Wie aber sah es wohl hinter diesem ungastlichen Gebäude aus, hinter den Mauerkronen, den Kasematten, den Pulvertürmen, die den Ausblick verwehrten? Was eröffnete sich dort für eine Welt? Wie war sie beschaffen, diese Gegend im Norden, diese Felsenwüste, die nie eines Menschen Fuß durchquert hatte?«⁷

Ob sie nun physisch tatsächlich erlebbar ist und wirklich die Sicht verschleiert oder nur den Untergrund beim Imaginieren eines nicht sichtbaren Raumes bildet, die Dunkelheit hat den Effekt, dass das Sehvermögen und die Erkenntnisfähigkeit an ihr scheitern.

Ebenso nehmen bestimmte Geräusche in Buzzatis Roman manchmal einen verfremdeten Charakter an. Vor allem nachts verwandelt sich seine Umgebung in einen unheimlichen Raum und Drogo wird beklemmend zumute. Den Klang des Hufscharrrens seines Pferdes nimmt er plötzlich als etwas Fremdartiges und Böses wahr, genauso wie das Echo seiner Stimme: »Er versuchte zu rufen, doch das Echo schickte seine Stimme mit feindseligem Klang zurück.«⁸

Eines Nachts hört Drogo von seinem Bett aus das Geräusch eines herabfallenden Wassertropfens in der Ferne: »Voll Spannung lauerte er darauf, ob sich das Geräusch wiederhole. Minuten vergingen in völliger Erstarrung, doch jenes Niederfallen, das nach Kellern, nach irgendwelchen unterirdischen Wasserläufen, nach Verwesung und Moder klang, kehrte nicht wieder.«⁹ Auch dies ist die Beschreibung eines Geschehens, dessen Ursprung und Beschaffenheit Drogo nicht einschätzen kann. Deshalb lässt ihm das Geräusch keine Ruhe und ruft Bilder in seinen Gedanken hervor, mit denen er den Klang intuitiv in Verbindung bringt. In der *Theorie des Films* schreibt Kracauer über das Wesen von Geräuschen:

6 Vgl. Buzzati 2012, S. 20f.

7 Ebd., S. 21.

8 Ebd., S. 11.

9 Ebd., S. 34f.

»Geräusche können in einer Skala angeordnet werden, die sich von unidentifizierbaren bis zu erkennbaren Geräuschen erstreckt. Was die ersten angeht, so braucht man nur an gewisse Geräusche der Nacht zu denken: sie sind sozusagen anonym, wir haben keine Ahnung, woher sie stammen. Am entgegengesetzten Ende der Skala befinden sich die Geräusche, deren Quelle uns bekannt ist, ob wir sie nun sehen oder nicht. Wenn wir im täglichen Leben Hundegebell hören, dann wissen wir sofort, dass irgendwo in der Nähe ein Hund sein muss, und in der Regel gehen wir nicht fehl, wenn wir Glockenläuten mit Kirchenglocken assoziieren. Jene rätselhaften Geräusche der Nacht lenken den Hörer deshalb so stark auf seine physische Umwelt hin, weil sie irgendeiner ihrer umgebenen Regionen entspringen. Wie aber verhält es sich mit den vielen identifizierbaren Geräuschen am anderen Ende der Skala? Man denke wieder an Glockengeläute: kaum hören wir es, so neigen wir dazu, uns wie vage auch immer die Kirche oder den Glockenturm vorzustellen, von dem es herkommt; und von dort mag die Fantasie gemächlich weiterrücken, bis sie auf die Erinnerung eines mit Kirchgängern gefüllten Dorfplatzes stößt, die im Sonntagsstaat zum Gottesdienst strömen. Allgemein gesprochen, ruft jedes vertraute Geräusch innere Bilder seiner Quelle hervor, ebenso wie Bilder von Tätigkeiten, Verhaltensweisen usw., die entweder gewohnheitsmäßig mit diesem Geräusch verbunden werden oder sich im Gedächtnis des Hörenden darauf beziehen. Mit anderen Worten, lokalisierbare Geräusche führen in der Regel nicht zu begrifflichem, sprachverhaftetem Denken; sie gleichen vielmehr den unidentifizierbaren Geräuschen darin, dass sie die materiellen Aspekte der Realität in den Mittelpunkt rücken.«¹⁰

Die gedanklichen Vorgänge Drogos im Hinblick sowohl auf Geräusche wie auf die beschriebenen visuellen Ausschnitte zeigen, was auch Kracauer andeutet: dass die Fantasie, von diesen Anhaltspunkten ausgehend, immer weiterrückt. Vielleicht liefert genau dieser Vorgang die Antwort darauf, weshalb es den Soldaten nicht darum geht, die Tataren anzugreifen, um deren Angriff zuvorkommen. Es geht nämlich um genau dieses fantasievolle Treibenlassen des Geistes und um den

10 Kracauer 2005, S. 206.

paradoxen Genuss der sich nicht einstellenden Erleichterung. Denn in gewisser Weise wäre es genauso eine Erleichterung, das Tropfgeräusch zu identifizieren und die Tatarenwüste in ihrer ganzen Weite zu erblicken, wie den Tag zu erleben, an dem die Tatarenheere endlich am Horizont auftauchen. Dann gäbe es aber auch keine spannungsvolle Erwartung und keine Hoffnung mehr.

Lebende Tote

Am Ende der Geschichte, Jahrzehnte später, kommt es doch noch zu dem lang ersehnten Angriff aus der Wüste. Die Gefahr entpuppt sich auf einmal als real und manifestiert sich in den angreifenden Tataren. Drogo ist jedoch bereits alt und kraftlos und kann sich nicht mehr an der Schlacht beteiligen. Er hat sein ganzes Leben in der Erwartung dieses Ereignisses auf Bastiani verbracht.

Was Drogo und die anderen Offiziere sich im undefinierbaren Raum der Wüste vorstellen, was ihre Hoffnungen nährt, aber auch ihre Ängste weckt, inszeniert Buzzati letztlich als eine bedenkliche Verhandlung zwischen Leben und Tod. Mit der Figur Pietro Angustina wird dies den Lesenden ausdrücklich vor Augen geführt. Auch er ist ein junger Offizier, der auf der Festung lebt. In einer Nacht hat Drogo einen Traum von Angustina, in dem sie beide Kinder sind. Drogo beobachtet Angustina dabei, wie er aus dem Fenster seines Palasts klettert und in eine schwebende, von Geistern umzingelte Sänfte steigt. Erst am Schluss des Traumes begreift Drogo, dass dies der Geist des toten Angustinas war.¹¹ Symbolisch gesehen war Angustina also eigentlich bereits ein Toter, bevor er in Drogos Gegenwart dann im realen Leben tatsächlich stirbt. Die Ängste der anderen Offiziere sind Angustina fremd, er ist apathisch und auf seltsam stolze Art allem überlegen. Weder empfindet er für die Festung und die Wüste eine große Faszination, noch ist er wie die meisten anderen hin- und her gerissen zwischen dem Wunsch zu bleiben und dem Wunsch, nachhause zu gehen. Er wurde auf die Festung beordert und

11 Vgl. Buzzati 2012, S. 78f.

hat dieses Schicksal fast gleichgültig hingenommen. Genauso sinnlos wie sein Leben ist sodann auch sein Tod: Bei einem Aufstieg auf einen Berggipfel mit dem Ziel, die Landesgrenzen neu zu markieren, erfriert er, nachdem er nicht zugeben wollte, die falschen Schuhe für den Aufstieg angezogen zu haben.¹² Er stirbt einen dem organischen Leben unähnlichen Tod, jung und schön, in eleganter Pose in eine Schneelandschaft eingebettet. Es wirkt, als wäre er nur ein Bild vom Leben, und so finden Angustina und seine Todesszene letztlich folgenden Vergleich:

»In einem der Säle der Festung hing ein altes Bild. Es stellte den Tod des Prinzen Sebastian dar und zeigte den jungen Krieger, wie er, zu Tode getroffen, im Walde lag – den Rücken an einen Baumstamm gelehnt, den Kopf zur Seite geneigt, den Mantel in malerischem Faltenwurf herabwallend. Aus diesem Gemälde sprach nichts von der Grausamkeit des körperlichen Todes, und der Adel wie auch die äußerste Eleganz, die der Künstler der Gestalt des Prinzen verliehen hatte, wirkten durchaus überzeugend. Diesem Prinzen Sebastian im Walde glich Angustina jetzt.«¹³

Vielleicht deutet Buzzati durch die kontrastreichen Persönlichkeiten Drogos und Angustinas an, dass die vielfältigen Sehnsüchte Drogos und der anderen Offiziere – nach großen Ereignissen, die im Unbekannten zu warten scheinen – mit dem Wunsch, lebendig zu sein, zu tun haben; auch damit, dass sie sich nicht mit einer alltagsgebundenen, sich stets ähnelnden Existenz abfinden wollen, die vielleicht in einem unspektakulären, sinnlosen Tod endet. Buzzati zeigt aber eben genau mit diesem Illusionsspiel der unbekannteren Räume Folgendes auf: Die Projektionen, in denen die Soldaten ihren Lebenssinn suchen, führen bereits zu einer leblosen Existenz, bevor der Tod tatsächlich eintritt. Absurderweise ist nämlich gerade ihr Alltag auf Bastiani von langweiliger Ordnung, Gleichförmigkeit und Ereignislosigkeit geprägt. Vor lauter Sehnsucht, der großen Gefahr der Tataren ins Antlitz zu sehen, versäumen sie es,

12 Vgl. ebd., S. 124f.

13 Ebd., S. 134.

wirklich zu leben. Insofern sind sich Pietro Angustina und Giovanni Drogo nicht unähnlich. Beide, jeder auf seine Weise, wandeln wie Tote durch ihr Leben. Darin – er erkennt es am Ende selbst – lag die eigentliche Gefahr für Drogo.

Stalkers Parallelwelt

Am Anfang von Andrei Tarkowskis Film *Stalker*, den er 1979 unter sehr schwierigen Bedingungen¹ fertigstellte, steht ein auf den ersten Blick schlicht gehaltener, aber beachtenswerter Vorspann: Während die Namen der Schauspieler und des Filmteams ein- und ausgeblendet werden, verweilt die Kamera auf den Gasträum einer Bar gerichtet und spielt so, ohne dass dies zu dem Zeitpunkt erahnt werden kann, auf den thematischen Gegenstand des Filmes an. Die Bar ist nämlich, wie der Anfang des Filmes selbst, Ausgangspunkt für die bevorstehende Exkursion der Protagonisten in die sogenannte Zone: ein seit Jahrzehnten verlassenes, bewachtes Gelände, das als mysteriös und hochgefährlich gilt. Einer der Hauptprotagonisten (Nikolai Grinko), der später im Film »Professor« genannt wird, betritt die Bar, bestellt einen Kaffee und stellt sich dann an einen Tisch. Die Art, wie er dasteht, aus dem Fenster sieht und seinen Blick mehrmals auf den Eingang des Lokals richtet, deutet darauf hin, dass er kein regelmäßiger Gast ist. Er ist mit der Umgebung unvertraut und wartet auf ein außergewöhnliches Ereignis.

1 Der Dekorateur Rashit Saffioulina berichtet, dass für die Dreharbeiten ein in der Sowjetunion zu dieser Zeit selten gebrauchter Experimentalfilm von Kodak verwendet wurde, mit dessen Entwicklung die Labors nicht genügend erfahren waren. Mehr als die Hälfte des gesamten Filmmaterials der ersten fertiggestellten Version des Filmes wurde bei dessen Entwicklung im Labor unwiederbringlich zerstört. Als der Film wegen und trotz dieses Verlusts neu gedreht wurde, stand nur noch die Hälfte der Finanzierung zur Verfügung und der Druck auf die Beteiligten war enorm groß. Siehe die beiden Interviews: »noname_05 2023« o.J.; Entrevistas de Cine 2017.

Eine Bar lädt dazu ein, für eine Zeit lang innezuhalten oder sich abzulenken. Manchmal entstehen interessante Begegnungen. Man tauscht sich über das Leben aus und trinkt, um sich in einen Rausch zu versetzen. Darum, sich in einen Rausch zu versetzen, geht es in gewissem Sinne auch bei der Reise in die Zone, selbst wenn er dort nicht durch Alkohol ausgelöst wird. Eine Bar kann auch ein Treffpunkt sein, wie in dieser Geschichte. Als solcher stellt sie hier einen räumlichen und allegorischen Übergangsbereich dar: räumlich, weil sie weder im intimsten Lebensraum der Figuren noch in der Zone liegt; allegorisch, da sie als neutraler Zwischenraum den Figuren die Möglichkeit bietet, sich auf die Exkursion einzustellen, was in ihrer alltäglichen Umgebung nicht gut möglich ist. Markiert wird hier also gleich zu Beginn ein Spannungsfeld zwischen dem bedrohlichen, aber im gleichen Maße verlockenden Kosmos der Zone und der sinnlosen, eintönigen Alltagswelt. Und doch bemerken die Betrachtenden bald, dass die Zone nicht sehr weit entfernt ist. Sie liegt im Gegenteil sogar mitten in der Stadt, in der die Protagonisten leben. Trotz der räumlichen und allegorischen Auseinanderhaltung wird also auch eine gewisse Nähe sichtbar. Und bereits hier lässt sich deshalb mit dem Gedanken spielen, dass mit der Zone eine geistige Haltung gemeint ist, die im Film von einer realen Landschaft dargestellt wird. In diesem Fall existierten die außergewöhnliche Zone und die alltägliche Lebenswelt jeweils in ein und demselben Kopf, zwei unterschiedliche Lebensweisen repräsentierend.

Der Filmtitel, *Stalker*, ist auch der Name des Hauptdarstellers (*Alexander Kaidanowski*) und bedeutet der »Ortskundige« oder »Guide«. Im Verlauf der Handlung wird Stalker die Betrachtenden, wie sein Name verspricht, zusammen mit den Figuren, dem »Schriftsteller« (Anatoli Solonitsyn) und dem »Professor«, ins Innere und dann durch die Zone hindurchführen. Ihr Ziel ist das Zimmer der Wünsche, dessen Versprechen darin besteht, dem Betretenden sein geheimstes Begehren zu erfüllen. Um dahin zu gelangen, müssen zahlreiche Gefahren überwunden werden, welche die Figuren von allen Seiten zu bedrohen scheinen. Es ist aber fragwürdig, ob dieses Gelände tatsächlich gefährlich ist, und wenn ja, was genau daran gefährlich ist.

Zu der fortwährend angedeuteten Präsenz von Bedrohungen im Film stellen sich verschiedenen Fragen. Mit welchen Dingen, Menschen, Situationen und Ideen wird Gefahr in *Stalker* in Zusammenhang gebracht? Wie – wenn überhaupt – manifestieren sich die Gefahren, und was lösen sie bei den Figuren aus, ihrer subjektiven Wahrnehmung und ihrem subjektiven Bewusstsein entsprechend? Welche kinematographischen Mittel verwendet Tarkowski, um die Gefahren darzustellen und sie für die Figuren sowie die Betrachtenden erlebbar zu machen?

Rückzug aus dem sinnlosen Leben

Die erste Filmszene spielt sich im Zuhause der kleinen Familie ab, die Stalker bald verlassen wird, um sich auf seine Mission in die Zone zu begeben. Kontrastierend zur Melodie, die den Vorspann untermalte, herrscht nun mehrheitlich Stille. Selbst die Zeit scheint eingefroren zu sein. Herrscht Stille, so hat dies bei Tarkowski wahrscheinlich einen Grund, er überließ kaum etwas dem Zufall. Da man nur Hypothesen darüber aufstellen kann, was er damit ausdrücken wollte, könnte eine Aussage darüber, wie intensiv der Effekt von Stille sein kann, eine Erklärung sein. Schmitz zitiert in einer philosophischen Abhandlung zur Stille den französischen Schriftsteller Étienne Pivert de Senancour, der schreibt: »Die Sonne, ohne Wolke, erleuchtete starr die weite und öde Gegend. Einzig hörte man von Zeit zu Zeit in der Heide das Blöken klagender Schafe. Diese große Ruhe verstärkte diese einsame Weite, deren Himmel schien tiefer, mehr unbegrenzt, ihr Erdboden mehr verlassen.«²

Dass es so still ist, erlaubt es den Zuschauenden demnach sinnlicher und damit in erster Linie körperlich zu erleben, was ihnen die Figuren auch durch ihr Schauspiel und ihre Dialoge vermitteln. So wie Senancour es im Hinblick auf eine weite, öde Gegend beschreibt, entfaltet die Stille nämlich eine ähnliche Wirkung im Inneren dieser leeren und halb zerfallenden Familienwohnung: Sie verstärkt das Empfinden

2 Étienne Pivert de Senancour, zit.n. Schmitz 1981, S. 203.

der schier unerträglichen Monotonie und der Einsamkeit, in deren Licht das menschliche Leben, vor dem Stalker auf der Flucht ist, hier so traurig und sinnlos scheint.

Ganz zu Beginn der Filmszene gelangen die Betrachtenden durch eine Flügeltür in das Zimmer, in dem Stalker, seine Frau (Alissa Freindlich) und ihre Tochter Martiška (Natasha Abramova) zu dritt in einem Bett liegen. Als Betrachtende scheint man zu schweben oder auf Zehenspitzen zu schleichen, um die vor sich liegenden Schlafenden nicht zu wecken. Dadurch wird man, als sei man selbst Teil von ihr, Zeugin einer mysteriösen Kraft, die in die vertrauliche Sphäre des Familienschlafzimmers eindringt, um von Stalker Besitz zu ergreifen. Den Betrachtenden wird hier mit Hilfe der subjektiven Kamera, eines filmischen Stilmittels, eine ganz bestimmte Perspektive zugewiesen: Sie sollen den Eindruck haben, sich in der Nähe des Geschehens versteckt zu halten und dieses unbemerkt zu beobachten. Normalerweise ermöglicht es die subjektive Kamera, durch die Augen einer der Figuren zu sehen und sich dadurch mit ihr zu identifizieren.³ Hier scheint Tarkowski den Effekt jedoch anzuwenden, damit man sich mit der Existenz einer körperlosen, übernatürlichen Präsenz identifizieren kann, die nicht näher definiert wird und für die Figuren unsichtbar ist. Diese suggestive *Point-of-view*-Kameraführung⁴ wird ab da regelmäßig wiederholt und somit zu einem bedeutsamen Motiv des Filmes.⁵

Auf einmal erklingen das Pfeifen und Rattern eines Zuges von weit her und im Kontrast zur Stille wird seine Ankunft noch stärker hervorgehoben: Es handelt sich bei diesem Zug um ein Symbol für Stalkers Aufbruch, und er wird zu einem weiteren Motiv, das sich ab hier durch den gesamten Film ziehen wird. Dann fährt der Zug hinter dem Haus durch und lässt alles, was sich im Innern des Zimmers befindet, erzittern. Die Kamera gleitet ruhig über die Körper der drei Figuren – zuerst nach links und dann wieder nach rechts, so als bewegten sich die Betrachtenden selbst wie Reisende dieses Zuges, der so schnell wieder

3 Vgl. Bordwell/Thompson/Smith 2017, S. 192.

4 Vgl. ebd., S. 90.

5 Vgl. ebd., S. 192.

verschwindet, wie er angefahren kam. Entweder lagen die Eltern schon vorher wach oder sie sind durch den Lärm und die Vibrationen aufgeweckt worden. Nun liegen sie beide mit offenen Augen da: Stalker blickt zu seiner Frau, und sie, die ihm den Rücken zuwendet, starrt ins Leere. Um sie nichts von seinem Verschwinden merken zu lassen, steht er leise auf. Er nimmt ihre Armbanduhr an sich. Dann kleidet er sich an und tritt aus dem Bild. Doch bevor er das Zimmer verlässt, dreht er sich noch einmal um: Er wirft einen letzten Blick auf seine Frau und sein Kind und schließt dann, bis auf einen Spalt, behutsam die Tür.

Die beschriebene Einstellung gibt den Betrachtenden Einblick in den intimsten Bereich einer Familie. Sie sollen mit dem Ziel darin eindringen, ihn ganz bewusst mit Stalker zu verlassen, und nicht nur seine zweifelsfreie Bereitschaft zu gehen spüren, sondern auch begreifen, was er dafür zurückzulassen bereit ist. Die gläserne Flügeltür, die das Schlafzimmer von der Küche trennt, ist hier mehr als nur eine funktionale Vorrichtung. Ihr kommt eine sinnbildliche Bedeutung zu: Das Schließen der Tür steht für Stalkers Absicht, sich zurückzuziehen und sich selbst aus dem Familienleben auszuschließen. Es sticht als absurde Parallele ins Auge, dass Stalker dasjenige Zimmer verlässt, in dem seine Frau und seine Tochter liegen, um ein anderes Zimmer aufzusuchen, in dem zwei ihm fremde Menschen ihr Glück finden sollen.

Als Stalker sich von der Schlafzimmertür wegdreht, um in die Küche zu gehen, sind anstelle seiner Augen nur zwei dunkle Aushöhlungen sichtbar. Was zunächst einem Effekt der Lichtverhältnisse zuzuschreiben zu sein scheint, verhärtet sich sogleich zum Verdacht, dass er für die naheliegendste Erkenntnis blind sein könnte: Wäre es nicht sinnvoller, seine Geliebte und sein Kind glücklich zu machen, anstatt sich selbst und andere für ein zweifelhaftes Glück in Gefahr zu begeben? Im nächsten Moment sieht man im Hintergrund undeutlich den Umriss seiner Frau, die sich erschrocken im Bett aufrichtet und in seine Richtung sieht. Mit den verschwommenen Konturen ihrer Silhouette weist Tarkowski womöglich darauf hin, dass Stalker seinen Fokus bereits auf etwas anderes gelegt hat.

Wenn weder Kämpfen noch Fliehen rettet

Noch bevor die Reise in die Zone beginnt, werden die Betrachtenden also bereits mit einer ersten Gefahr konfrontiert: mit Stalker selbst und seinem Vorhaben, sich in die Zone zu begeben. Beeinträchtigt eine drohende Gefahr die Integrität eines Lebewesens in einer Weise, die es weder durch Kampf noch Flucht bewältigen kann, bleibt ihm als weitere Reaktionsmöglichkeit die Schreckstarre.⁶ Etwas Ähnliches geschieht in der folgenden Einstellung auch mit Stalkers Frau: Obschon sie nicht vollständig erstarrt, weil die Gefahr, die von Stalkers Entscheidung ausgeht, ihr Leben nicht unmittelbar bedroht, bleibt ihr dennoch nichts anderes übrig, als sich ihr zu ergeben. Und so gerät sie in einen Zustand lähmender Hilflosigkeit. Die starke, feinfühligke Frau führt uns ihren vergeblichen Versuch vor, zu kämpfen, und als dieser scheitert, ihre unvermeidbare Resignation:

Als Stalker die Küche betritt, dreht er den Wasserhahn auf und entzündet das Gas im Ofen. Auf einmal schaltet seine Frau das Licht an. Die Glühbirne, die in der Mitte des Raumes hängt, erhellt diesen, wie um Licht in den dunklen Abgrund zu bringen, der sich zwischen ihnen öffnet. Sie stellt Stalker zur Rede, wobei es zu einem unlösbaren Konflikt zwischen dem Paar kommt. Mit Hilfe der beiden Figuren stellt Tarkowski zwei verschiedene Realitäten einander gegenüber, die zwar durch ihre Beziehung und ihre gemeinsame Tochter miteinander verbunden sind, aber aufgrund ihrer gegensätzlichen Vorstellungen und Bedürfnisse heftig aneinandergeraten und auseinandergetrieben werden. Stalker achtet die Zone mehr als alles andere in seinem Leben und stellt sie über die Anliegen der Familie. Anhand der Perspektive der Frau wird auf der anderen Seite vorgeführt, welche dramatischen Einfluss seine Absichten und sein Handeln auf sie haben. Sein Verhalten wird somit ein erstes Mal kritisch in Frage gestellt. Die drohenden Gefahren, deren Realisierung Stalker mit seiner Reise in die Zone riskiert, betreffen nämlich nicht nur ihn, sondern indirekt auch seine Frau. Sie scheint mehr Angst um ihn zu haben, als er um sich selbst, weil

6 Vgl. Koch 2013b, S. 1.

sie ihn liebt und befürchtet, ihn zu verlieren. Sie hat auch Angst um ihre eigene Existenz – davor, allein und auf sich selbst gestellt zu sein, sollte er verhaftet werden. Außerdem braucht ihn seine Tochter, deren Gehbehinderung sie noch abhängiger macht, als es jedes Kind ist. Stalker hingegen beabsichtigt, sich einem aus seiner Sicht höheren Ideal als den Bedürfnissen seiner Frau und seiner Tochter zu verschreiben. Dabei versucht er verzweifelt, sich weltlichen Verbindlichkeiten und physikalischen Gesetzen zu entziehen, und seine Frau führt ihm die Konsequenz davon nun nochmals in aller Dringlichkeit vor Augen: »... du gehst. Aber was wird mit uns? Denk doch an dein Kind! ... Ich sehe so alt aus. Alles nur deinetwegen. ... Ich kann nicht ewig auf dich warten, ich werde sterben!«⁷

Die Armbanduhr, die Stalker ihr weggenommen hat, ist zweifellos ein Symbol der unvermeidbaren Folgen seines Handelns: Aus ihrer Sicht beraubt er nicht nur sich selbst, sondern auch sie ihrer Zeit, die kostbar und begrenzt ist. Sie erinnert ihn daran, dass er schon einmal in Haft war und dass es diesmal womöglich zehn und nicht fünf Jahre sein würden. Stalker lässt sich jedoch nicht von ihren Einwänden beeinflussen, denn sein Entschluss steht fest: Er wird in die Zone zurückkehren. Wo er auch sei, sagt er, er fühle sich immer wie in einem Gefängnis, und spricht damit gleichzeitig sein Urteil und seine Erbitterung über das Leben aus. Er will sich einer bedeutenderen Aufgabe verschreiben und lässt sich auf den Versuch seiner Frau, um ihn zu kämpfen und ihn davon abzubringen, nicht ein, was letztlich zu ihrem Zusammenbruch führt. Visuell und akustisch inszeniert Tarkowski ihre Reaktion im Angesicht der Bedrohung, die für sie mit Stalkers Entschluss verbunden ist. Dass ihre Ängste, ihre Wut und ihre Liebe einfach an ihm abprallen, macht sie handlungsunfähig. Und weil Kämpfen offensichtlich nicht möglich ist und zu fliehen ihr in dieser Situation nicht helfen würde, sinkt sie kraftlos vom Stuhl und fällt versehrt und mit gebrochenem Herzen zu Boden. Ihr Körper krümmt und windet sich unter der erdrückenden Last der Sorge und der Trauer, die sie nicht mehr zu bewältigen vermag.

7 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 09 Min. 59 Sek.



Abb. 6–10: Stalker lässt seine Familie zurück.

Den Zusammenbruch der Frau begleitend, verwendet Tarkowski außerdem ein weiteres Gleichnis, um die von Stalker ausgehende Gefahr darzustellen: Als das Getöse des vorbeifahrenden Zuges erneut ertönt, tritt die ihm zuvor zugeschriebene Symbolik noch präziser hervor: Er symbolisiert nicht nur Stalkers Reise in die Zone, sondern steht für Stalker selbst. Gleichnishaft scheinen der Körper und die Seele der Frau von ihm überfahren und verletzt zu werden.

Vier Verhältnisse zur Zone

Die benebelnde Wirkung der Atmosphäre, die in der Zone herrscht, entfaltet Tarkowski ab der ersten Szene des Filmes vor den Augen der Betrachtenden und damit auch in ihrem Empfinden. Dieser Eindruck wird ab da immer stärker. Mittels vier Figuren und damit vier verschiedener Perspektiven führt Tarkowski die Komplexität der Thematik vor: Genau wie im Hinblick auf das Leben haben die Figuren auch in Bezug auf die Zone unterschiedliche Erwartungen und Befürchtungen. Für Stalkers Frau ist sie nur in Hinsicht auf Stalker von Bedeutung. Gleichzeitig zeigt

ihr Scheitern darin, Stalkers Entscheidung zu beeinflussen, wie tief gefestigt die Gefühle und Überzeugungen sind, die seine Beziehung zur Zone ausmachen.

In der übernächsten Filmszene treffen Stalker und der Schriftsteller in der Bar auf den dort wartenden Professor und die Reise wird bald beginnen. Anders als Stalkers Frau, haben die drei Männer alle ein Ziel, das sie in der Zone verfolgen wollen: Der Schriftsteller ist zynischer Nihilist und hält die Erkenntnisse von Religion und Wissenschaft über die Welt für bedeutungslos und langweilig. Er erklärt, ihm sei angesichts der Banalität der Existenz seine Kreativität abhandengekommen und er hoffe, wenn auch nur halbherzig, dass die Zone und ihre Mysterien ihm zu neuer Inspiration verhelfen könnten.

Den Professor, der Physiker ist und dem wissenschaftlichen Denken verschrieben, zieht das Unbekannte der Zone hingegen auf andere Weise an. Er erwartet darin keine Wunder, sondern befürchtet, dass Menschen das Zimmer der Wünsche aus verwerflichen Beweggründen betreten und es für unmoralische Zwecke missbrauchen könnten. Ihm geht es deshalb darum, diese Gefahr für die Menschheit abzuwenden. Sein Plan besteht von Anfang an darin, das Zimmer mit einer Bombe zu zerstören. Doch weder die Betrachtenden noch Stalker oder der Schriftsteller werden in den Plan eingeweiht. Es wirkt so, als führe er wissenschaftliche Experimente durch, nehme möglicherweise Messungen vor und versuche, die Wunder der Zone in einer mathematischen Formel zu erfassen.

Und nicht zuletzt hat auch Stalker ganz andere Gründe, die Zone aufzusuchen, als die beiden anderen Männer. Allein seine vordergründige Rolle ist eine ganz andere, ist er doch derjenige, der die Zone kennt und der dafür bezahlt wird, die anderen so sicher wie möglich durch sie hindurch und ans Ziel zu führen.

Immer noch in der Bar wird das leise Quietschen eines Fahrzeuges vernehmbar, und Stalker sagt, dies sei ihr Zug und die Zeit gekommen, um aufzubrechen. Dann fahren die drei Männer in einem alten Jeep los, um an den Kontrollposten zu gelangen, an dem das Gelände der Zone vor Eindringlingen bewacht wird.

Von manifesten zu immer fragwürdigeren Gefahren

Tarkowski inszeniert in *Stalker* mehrere Formen von Gefahr und diese wiederum auf unterschiedliche Weise sowie aus den verschiedenen Perspektiven der Figuren. Zuerst stehen manifeste Gefahren im Vordergrund. Sie hängen mit dem Verbot zusammen, die Zone zu betreten. Es beginnt mit der Gefahr, die vom militärisch bewachten Eingangsbereich der Zone ausgeht, den mit Ausnahme von Güterzügen, welche die Kontrollposten beliefern, niemand passieren darf. Denn unbefugte Personen können festgenommen oder sogar erschossen werden. Die Gefahr, getötet zu werden, wenn man es dennoch versucht, ist konkret und real.

Nachdem die drei Männer dort ankommen, beobachten sie den Kontrollposten hinter einem Fenster versteckt. Als eine Diesellok zur Versorgung der Sicherungswache ins Gelände der Zone eingelassen wird, erscheint hinter dem Tor, innerhalb der Zone, ein helles Licht. Es blendet so stark, dass alles Dahinterliegende nicht mehr erkennbar ist. Diesen Moment plant Stalker zu nutzen, um mit dem Jeep dem Zug hinterherzufahren und auf diese Weise den Kontrollposten zu passieren. Denkt man an Stalkers Verkennen der Verzweiflung seiner Frau, drängt sich die Frage auf, ob das helle Licht hier metaphorische Bedeutung hat: Ließe es sich als Andeutung einer erleuchtenden Erfahrung lesen, die das Innere der Zone verspricht und so stark blendet, dass man dafür alles, außer dem Licht selbst, nicht mehr zu sehen vermag (vgl. Abb. 11)?

Als der Moment gekommen ist, begeben sich Stalker und der Schriftsteller zum Jeep, um dem Zug hinterherzufahren. Doch der Professor dreht sich noch einmal um: Irgendetwas – vielleicht das helle Licht – zieht ihn wie magnetisch an und er bewegt sich zurück zum Fenster, als stehe er unter Hypnose. Es ist kein rationaler Gedanke, der ihn fesselt, denn in diesem Moment ist er nicht der sachlich denkende Professor. Man sieht es seiner Körperhaltung an, dass er etwas spürt, dessen Bedeutung er nicht intellektuell erfasst. Er erinnert an ein Kind, das von einem ihm unbekanntem Vorgang genauso fasziniert ist wie beängstigt (vgl. Abb. 12).



Abb. 11: Das Licht im Innern der Zone als Andeutung der drohenden Verblendung der Figuren.



Abb. 12: Die Faszination für die Zone bedroht das rationale Denken des Professors.

Als Stalker ihn drängt, schneller ins Auto zu steigen, gehorcht er ohne Zögern. Sie fahren dem Zug eilig hinterher, um kurz darauf im Licht zu verschwinden. Am Kontrollposten, dem unmittelbaren Übergang in die Zone, wird die Gefahr dann so real und anschaulich wie kein weiteres Mal im Film: Die Wächter eröffnen von allen Seiten das Feuer und nur wie durch ein Wunder entgehen die drei Männer den Kugeln.



Abb. 13–14: Um in die Zone zu gelangen, muss ein militärischer Kontrollposten überquert werden. Nie wird die tatsächliche Präsenz einer Gefahr so eindeutig dargestellt wie in diesem Moment.

Nachdem sie diesen kritischen Moment überlebt haben, halten sie in einem verlassenem Gebäude an. Darin steht eine alte Motordraisine, mit der sie noch weiter ins Innere der Zone fahren werden. Die von den Wächtern ausgehende Gefahr ist hier noch nicht ganz gebannt; ab und zu wird weiterhin in ihre Richtung geschossen. Allerdings beginnen ab diesem Moment die konkreten Gefahren, auf die sie außerhalb und an der Grenze zur Zone stießen, von zweifelhaften Gefahren abgelöst zu werden. Je weiter sie vordringen, desto verzerrter und abstrakter wird die Gefahr angedeutet. Tarkowski inszeniert dies hier einerseits visuell, als der Schriftsteller sich vorwagt und beim Klang von Schüssen vor Schreck zu Boden fällt. Er bleibt wie ein Verwundeter reglos liegen (vgl. Abb. 15). Erst als er begreift, dass er unversehrt ist, hebt er den Kopf.



Abb. 15: Der Schriftsteller fällt durch Schussgeräusche verängstigt zu Boden.

Als der Professor an seiner statt weitergeht, wird die Kamera noch im Inneren dieses Gebäudes auf stehendes Wasser gerichtet: Wieder ertönen Schüsse und gleichzeitig wird eine Spiegelung sichtbar, die einen sich versteckenden Menschen oder einen Teil eines alten Fensterladens, der vom Fenster zur Seite hinunterfällt, zu zeigen scheint. Als sie etwas später die Motordraisine erreichen, rieselt die Munition gefallener Schüsse, die ihr Ziel verfehlen, wie eine Handvoll Kieselsteine, sanft und harmlos ins Wasser (vgl. Abb. 16–18).

Andererseits vollzieht Tarkowski hier auch eine akustische Veränderung: Der Klang der Schüsse tönt immer eigenartiger. Bei den Betrachtenden, jedoch noch nicht bei den Figuren, werden also erste Zweifel gesät, ob tatsächlich weiterhin Gefahr besteht oder ob es sich bloß um eine ängstliche Einbildung der Figuren handelt.



Abb. 16–18: Die drei Figuren führen ihren Weg in die Zone fort und steigen in eine Draisine, um dem sie verfolgenden Wachdienst zu entkommen.

Als sie mit der Motordraisine in das Herzstück der Zone fahren, fragt der Schriftsteller, ob die Wachmänner sie nicht bald einholen werden. Stalker erwidert darauf: »Unmöglich, sie haben Angst davor, wie vor der Pest.«⁸ Der Schriftsteller hakt nach: »Angst wovor?«⁹ Doch Stalker antwortet nicht auf seine Frage. Während dieser Fahrt – die Szene dauert

8 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 33 Min. 35 Sek.

9 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 33 Min. 40 Sek.

fast vier Minuten – verfällt der Schriftsteller in einen schläfrigen Zustand. Abwechselnd nickt er immer wieder kurz ein und wacht wieder auf.



Abb. 19–21: Die Schläfrigkeit der Figuren ist Symbol für die immanente Bewusstseinsveränderung beim Eintritt in die Zone.

Wirft dieses »Einschlafen und Erwachen« bei den Betrachtenden die Frage auf, ob die Reise in die Zone bei den Figuren so etwas wie den Übergang vom wachen Zustand in einen traumartigen, verklärten Bewusstseinszustand darstellt, wird diese Vermutung noch zusätzlich bekräftigt durch den Wechsel der Farbe der Filmaufnahmen. Nicht mehr in Sepia, sondern in kontrastreichen Farbtönen erscheint die sich vor ihnen erstreckende Landschaft, als sie das Herzstück der Zone erreichen. Dieses Land ist bedeckt von einer grünen Wiese und wirkt erfrischend, reichhaltig und im Gegensatz zur Farblosigkeit der Stadt belebend. Doch auf ihr stehen marode Überbleibsel, die den Betrachtenden beinahe im gleichen Moment etwas bewusst machen: Sie befinden sich hier auf einer Art Friedhof oder Abstellplatz. Der Blick fällt auf verkohltes Holz, alte Strommasten, die wie Kreuze aussehen, und ein verrostetes Autowrack, das seit Jahren nicht mehr von der Stelle bewegt worden zu sein scheint. Innehaltend betrachten die drei Protagonisten die neue Umgebung (vgl. Abb. 22).

Als sie alle ausgestiegen sind, sagt Stalker, für ihn sei dies »der stillste Ort der Welt.«¹⁰ Auch hier könnte man wieder an die Wirkung von Stille denken, diesmal aber verbunden mit einem Ort, den Stalker liebt: Die

10 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 38 Min. 03 Sek.

Stille untermalt hier die Weitläufigkeit und Verlassenheit, was ihm, im Gegensatz zu seinem Zuhause, ein Gefühl von Freiheit und Erhabenheit vermittelt.



Abb. 22: Ankunft in der Zone.

Dann entfernt Stalker sich für eine Weile von den anderen, um alleine zu sein.

Während seiner Abwesenheit sprechen der Professor und der Schriftsteller über ihn. Der Schriftsteller hatte sich unter Stalker eine heldenhafte Abenteurer- und Kämpferfigur »wie Winnetou oder Old Shatterhand«¹¹ vorgestellt. Stattdessen beginnt er bereits jetzt die ersten Zeichen zu beobachten, die Stalker als einen in sich selbst zurückgezogenen, nervösen Menschen enthüllen.

In der nächsten Einstellung wird der Blick der Betrachtenden zu verrosteten, im Gras liegenden Metallteilen geführt. Die Kamera bewegt

11 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 40 Min. 48 Sek.

sich langsam nach oben und zeigt einen von Spinnweben überwachsenen Strauch, hinter dem ein Haus auftaucht, dessen Fenster und Eingang ein gespensterhaftes Gesicht auf der Fassade formen. Links im Bild steht ein alter Strommast, der einem Menschen mit einem schussbereit auf Augenhöhe gehaltenen Gewehr gleicht. Die Szenerie wirkt bedrohlich, und dennoch sind all diese Dinge nicht mehr als das, was sie eben sind: Spinnweben, Sträucher, ein Haus mit Eingang und Fenstern, ein morscher Strommast. Das Bedrohliche, das zu spüren ist, ist jedoch nur der Beginn einer immer intensiver werdenden Grundstimmung, die alles in der Zone unheimlich und potenziell gefährlich wirken lässt.

Im nächsten Moment filmt die Kamera Stalker, der in einer Wiese voller hochgewachsener Pflanzen kniet. Seine Körperhaltung verändert sich plötzlich, und ein erstes Mal wird hier nun unmissverständlich ersichtlich, wie er sich einer nur für ihn existierenden Autorität unterwirft.



Abb. 23–26: Stalker unterwirft sich den Gesetzen der Zone und erinnert an einen Toten.

Er seufzt und liegt flach auf den Pflanzen. So deutet Tarkowski hier Stalkers vollständige Kapitulation an: Eine kleine Raupe kriecht wellenartig über seine Hand. Als sei er ein Toter, der vom Gras überwachsen wird, um irgendwann vollständig unter den Pflanzen und der Erde zu verschwinden, liegt er reglos da, bereit, alles über sich ergehen zu lassen und sich der Zone zu fügen. Erst nach einiger Zeit dreht er sich wieder auf den Rücken und öffnet, immer noch in teilnahmslosem Zustand, die Augen. Und den Zuschauenden wird versichert, dass Stalker doch noch lebt.

Währenddessen führen der Professor und der Schriftsteller ein Gespräch über die vielgehörten Gerüchte, die über den Ursprung der Zone erzählt werden. Vor zwanzig Jahren soll ein Meteorit auf dem Gelände eingeschlagen haben, wodurch eine Siedlung niederbrannte. Es sei nach dem Meteoriten gesucht worden, aber man habe natürlich keinen gefunden. »Wieso natürlich?«¹², fragt der Schriftsteller. Der Professor, der offensichtlich nichts von diesen Geschichten hält, geht jedoch nicht darauf ein und erzählt in sarkastischem Ton weiter:

»Dann verschwanden hier plötzlich Menschen. Sie kamen her, aber kehrten nie zurück. Schließlich wurde beschlossen, dass dieser Meteorit gar kein Meteorit war. Und als Erstes zäunte man den Ort mit Stacheldraht ein, um Neugierige fernzuhalten. Dadurch entstanden Gerüchte, dass irgendwo in der Zone Wünsche in Erfüllung gehen. Natürlich begann man die Zone wie seinen Augapfel zu hüten. Denn wer weiß schon, was Leute sich alles wünschen.«

»Was war das sonst, wenn es kein Meteorit war?«

»Das weiß niemand.«

»Und was meinen Sie?«

»Gar nichts. Alles ist möglich. Eine ›Botschaft an die Mehrheit‹, wie mein Kollege sagt. Oder ein Geschenk.«

»Ein hübsches Geschenk. Wozu brauchen die das?«¹³

12 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 43 Min. 52 Sek.

13 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 43 Min. 56 Sek.

In diesem Moment kommt Stalker, von seinem Ritual sonderbar erquickt, zurück und antwortet anstelle des Professors: »Um uns glücklich zu machen.«¹⁴ Im gleichen Moment löst sich ein hölzerner Strommast direkt hinter ihm und verfehlt ihn knapp. Stalker dreht sich kurz um, schenkt aber dem Mast, dessen Zusammenprall mit seinem Kopf er nur knapp entging, keine weitere Beachtung. Denn seine Auffassung der Zone lenkt seine Wahrnehmung und seinen Intellekt in eine so spezifische Richtung, dass er sich vor einer Gefahr, mit der er nicht rechnet, offensichtlich gar nicht fürchtet. Er nimmt sie nicht einmal wahr. Dabei könnte er doch auch ein Ereignis wie dieses als gefährlichen »Ausdruck« der Zone interpretieren, der er eigene Handlungsmacht zuschreibt. Es scheint aber vielmehr so zu sein, dass er nur dem, was in seinen Erwartungshorizont passt, Beachtung schenkt.

Von weit her ertönt ein Heulen. Der Professor und der Schriftsteller erschrecken. »Lebt hier vielleicht jemand?«, fragt der Professor. »Wer?«, fragt Stalker. »Sie haben mir doch erzählt von Touristen, die da waren, als die Zone entstand.« Stalker schüttelt den Kopf und sagt: »Hier kann es niemanden geben.«¹⁵ Nachdenklich und still stehen alle drei da und sehen, den Zuschauenden den Rücken zugewandt, in dieselbe Richtung.

»... es wird Zeit«¹⁶, sagt Stalker und schaltet den Motor der Draisine ein, damit diese, diesmal ohne Passagiere, wieder dahin zurückfährt, wo sie hergekommen waren. Das Vehikel verschwindet im Nebel und bald ist nichts mehr von ihm zu sehen und zu hören. Ab da beginnt die Suche nach dem Zimmer und es gibt kein Zurück mehr. Dem Professor und dem Schriftsteller sieht man ihr Unbehagen an, denn wahrscheinlich wird ihnen spätestens jetzt klar, dass sie ohne Stalker nicht mehr aus der Zone herausfinden werden. Und Stalker ist es, der ihnen allen nun die Regeln vorgibt: »Wir gehen so wie ausgemacht. Und ich bestimme die Richtung. Jede Abweichung wäre gefährlich.«¹⁷

14 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 45 Min. 21 Sek.

15 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 45 Min. 40 Sek.

16 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 46 Min. 06 Sek.

17 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 47 Min. 00 Sek.

In der anschließenden Einstellung gleiten die Betrachtenden mit der Kamera entlang des Grases auf ein verrostetes Autowrack zu. Im Inneren des Fahrzeugs befindet sich ein mumifizierter Körper, der sitzend aus der Fensteröffnung heraus zu spähen scheint, wahrscheinlich noch in derselben Position, in der er einst starb. Erneut spürt man die unheimliche Gegenwart einer nicht manifesten Kraft. Anders als die Zuschauenden scheint sich dieser unsichtbare Beobachter nicht für den Toten zu interessieren, denn er begibt sich an die Stelle, an der sich einmal ein Autofenster befunden hatte, um zu Stalker, zum Professor und zum Schriftsteller zu schauen. Letztere zwei hingegen erschrecken sichtlich, als sie die Überreste der Leiche sehen.



Abb. 27: Professor und Schriftsteller werden von Angst ergriffen.

Der Schriftsteller fragt Stalker, wo all die Leute, die einmal hier waren, geblieben seien. Er antwortet ihm: »Wer weiß. Ich erinnere mich an ihren Abtransport hierher. Ich war damals noch ein Kind. Damals glaub-

ten alle, dass irgendwer uns erobern will.«¹⁸ Er wirft eine der Schraubenmuttern, an die er jeweils eine Mullbinde festbindet, um den vor ihnen liegenden Weg auszutesten. Könnte es sein, dass hier alte Minen vergraben sind? Man weiß es nicht, aber Stalker scheint die Schraubenmuttern nicht deswegen zu werfen, sondern um auszuschließen, dass sich dort eine der sogenannten Fallen der Zone befindet, von denen er immer wieder spricht. Nur er, der die Zone schon seit langem kennt, hat vor den menschlichen Überresten und den Trümmern keine Angst. Als die drei Protagonisten sich entfernen, bleibt die Kamera noch einen Moment lang auf die Stelle gerichtet. Dann wird der Blick auf die weiter vorne stehenden Panzerruinen gerichtet und das Rauschen des Windes vermischt sich auf einmal mit dem Gesang eines Chores. Sind es die Geister der Toten, die hier verweilen, oder ist es bloß der Wind, der so unheilvoll klingt? Man erfährt es nicht. Und abermals beschleicht die Betrachtenden eine unheimliche Ahnung davon, dass hier irgendetwas nicht mit rechten Dingen zugeht.

Stalker wirft weitere Schraubenmuttern; als nichts geschieht (was immer der Fall ist), gehen sie weiter. »Da ist das Zimmer«, sagt er und zeigt an eine Stelle in der Nähe. »Wir müssen da lang.« Der Schriftsteller, etwas skeptisch und genervt, fragt: »Wieso waren Sie so teuer? Das ist doch nur ein Katzensprung?« Stalker erwidert: »Ja, aber ein sehr weiter. Zu weit für uns«¹⁹, und wirft eine weitere Schraubenmutter. Der Professor geht los und hebt sie auf. Dann folgt ihm der Schriftsteller und beginnt damit, spöttisch und provokativ eine Melodie zu pfeifen. Es wird offensichtlich, dass er immer mehr Zweifel an Stalkers Verhalten hegt. Er hüpfte auf einen Betonblock, der im Gras steht, reißt an etwas – vermutlich an einer Schnur – und bringt einen kleinen Baum zum Wackeln. Dann verliert Stalker die Fassung und schreit ihn an: »Lassen Sie das. Man darf das nicht! Nicht berühren!«²⁰ Er greift nach einer Eisenstange und wirft sie direkt in die Richtung des Schriftstellers.

18 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 49 Min. 08 Sek.

19 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 52 Min. 04 Sek.

20 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 53 Min. 27 Sek.



Abb. 28–29: Da der Schriftsteller Stalkers Warnungen vor den Gefahren der Zone nicht mehr ernst nimmt, gerät dieser in Rage und wirft ein Stück Eisen nach ihm.

Hätte er ihn damit getroffen, wäre dieser davon schwer verletzt, vielleicht sogar getötet worden. Fassungslos schreit der Schriftsteller zurück: »Sind Sie verrückt, was tun Sie?«²¹ Aber Stalker ermahnt ihn und erinnert die Betrachtenden zugleich daran, dass er der Zone einen alles andere übersteigenden Einfluss zuschreibt: »Das ist kein Spielplatz. Die Zone verlangt Respekt, sonst bestraft sie.«²²

Schwindendes Vertrauen

Nach dieser Auseinandersetzung vollzieht sich eine Wende: Was zuvor noch Skepsis war – bedingt durch ihre unterschiedlichen Weltanschauungen –, kippt ab diesem Moment in ansteigendes gegenseitiges Misstrauen. Die bedrohliche Stimmung ist nun allgegenwärtig. Die Figuren beginnen allmählich, sich gegenseitig als Bedrohung wahrzunehmen. Stalker, in den sie volles Vertrauen haben müssten, brachte den Schriftsteller in Lebensgefahr. Stalker hingegen erklärt seinerseits das Verhalten des Schriftstellers als gefährlich. Ihm zufolge könnte die Zone sie alle bestrafen, nur weil dieser sich nicht an die Regeln hält, die für alle

21 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 53 Min. 39 Sek.

22 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 53 Min. 44 Sek.

gelten. Nicht nur die Figuren scheinen einander zur Bedrohung zu werden, sondern diese Atmosphäre des Misstrauens und des Zweifels selbst scheint nun zur Gefahr zu werden, denn sie beeinflusst das Verhalten der Figuren, verwirrt sie und treibt sie auseinander, obschon sie gerade jetzt besonders zusammenhalten sollten.

Stalker gibt ihnen den Weg an, den sie gehen müssen. Je weiter man gehe, desto sicherer sei es, sagt er. »Geht's hier direkt in den Tod?«, fragt ihn der Schriftsteller sarkastisch. »Es ist gefährlich«, sagt der Professor. »Und wenn man anders geht?« – »Auch. Aber hier geht niemand lang.« Dann sagt der Schriftsteller: »Das überzeugt mich nicht. Und wenn ich trotzdem ... Ich will nicht außen entlang! Das ist doch ganz nah. Es ist ja überall gefährlich. Zum Teufel damit!«²³ Der Schriftsteller, der noch immer über Stalkers aggressives Verhalten entsetzt ist, beginnt seinen Weg allein fortzusetzen. Und Stalker, der ihn vergeblich davon abzuhalten versucht, ruft ihm hinterher: »Hören Sie! Wenn Sie etwas merken, oder etwas Besonderes spüren, kehren Sie sofort zurück, sonst ...« Doch darauf antwortet der Schriftsteller nur spöttisch: »Schmeißt mir bloß keine Eisenstangen nach«, und geht weiter.²⁴ Er scheint als Einziger davon überzeugt zu sein, dass die Gefahren, von denen Stalker spricht, nicht existieren.

Er geht weiter. Es dauert allerdings nicht lange, bis das Gefühl einer bestehenden Bedrohung immer greifbarer wird. Als stecke man als Zuschauende selbst in der Haut des Schriftstellers, erwartet man, dass sich die Gefahr genau dort manifestieren wird, wo er sich hinbewegt (vgl. Abb. 30).

Im nächsten Moment wechselt die Kamera aber ihren Standpunkt und der Schriftsteller erscheint nun wie ein wehrloses Opfer, das belauert und jederzeit hinterrücks angegriffen werden könnte. Man hört seine Schritte, und um die Spannung noch zu steigern, verursacht jeder einen anderen, unvorhersehbaren Ton (vgl. Abb. 31).

23 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 54 Min. 22 Sek.

24 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 56 Min. 27 Sek.



Abb. 30: In dieser Einstellung entsteht bei den Zuschauenden der Eindruck, die bedrohliche Präsenz der Zone selbst zu verkörpern.



Abb. 31: Aus dieser Perspektive erscheint der Schriftsteller als wehrloses Opfer.

Während er sich dem Haus weiter annähert, ertönt auf einmal ein seltsames Geräusch und erneut der unheimliche Gesang des Chores sowie eine Stimme, die ihn unnachgiebig auffordert anzuhalten. Ist es möglich, dass er sich die Stimme bloß einbildet? Es drängt sich der Gedanke auf, dass die angedeutete Gefahr nur die Angstvorstellungen des Schriftstellers symbolisiert. Dagegen spricht einzig, dass auch Stalker und der Professor die Stimme hörten. Ist es denkbar, dass sie vor lauter Angst ein Geräusch mit einer Stimme verwechselt haben?

Verängstigt kehrt der Schriftsteller wieder zu den anderen zurück. Als er ankommt und sie fragt, weshalb sie ihn gerufen hätten, beharren alle darauf, die Warnung nicht ausgesprochen zu haben. Der Professor macht sich über den Schriftsteller lustig, er erklärt sich die Stimme so: »Sie haben sich selbst aufgehalten und wurden wieder vernünftig.«²⁵ Der Schriftsteller habe es mit der Angst zu tun bekommen, allein weiterzugehen. Einfach wieder umzudrehen, hätte ihn aber beschämt, und deshalb habe er sich selbst mit verstellter Stimme den Befehl gegeben anzuhalten.

Darüber, woher die Stimme letztlich kam, herrschen Zweifel. Es lässt sich nur feststellen, dass, wann immer in der Zone eine Gefahr angedeutet wird, jeweils mehrere Erklärungen dafür in Frage kommen: Entweder die Geräusche waren Stimmen, oder es war bloß der Wind. Entweder hat ein Fremder dem Schriftsteller einen Befehl erteilt, oder er war es selbst.

Gefahren werden fast ohne Ausnahme immer nur angedeutet und nie manifest – sei es durch Stalkers Erzählungen oder durch Eindrücke der Figuren, die sich aufgrund eines generellen Unbehagens im Angesicht der morbiden Landschaft und der Geschichten bilden, die man sich über die Zone erzählt. Letztlich ist es diese verwirrende Ungreifbarkeit, welche bei den Zuschauenden und bei den Protagonisten Angst auslöst. Und die Angst wiederum löst mangels einer klaren Antwort Zweifel aus: Zweifel an der Existenz der Gefahren, an der Person Stalkers, an den Eigenschaften der Zone und nicht zuletzt vielleicht auch an ihrer eigenen

25 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 59 Min. 07 Sek.

Wahrnehmung. An sich überrascht das aber nicht, denn die Ungewissheit angesichts der Zone macht ja gerade ihre ganze Bedeutung aus. So ist ihr Betreten nur deshalb so verboten und für manche verlockend, weil das Unbekannte an ihr für gefährlich gehalten wird.

Sagt Tarkowski damit, dass ein latentes Angstgefühl die Fantasie anregt und damit nicht zuletzt auch Zweifel sät; dass die Weise, in der die Realität wahrgenommen wird, von der subjektiven emotionalen Verfassung abhängt; so dass auf einmal sogar eine ganze Umgebung als bedrohlich eingeschätzt werden kann, die es eigentlich gar nicht ist? Dafür, dass die Zone tatsächlich mit der individuellen Wahrnehmung und dem Intellekt des mit ihr in Berührung Kommenden zusammenhängt, spricht diese Aussage von Stalker: Die Zone ist »ein sehr kompliziertes System von Fallen, oder so was, und sie sind alle tödlich. Ich weiß nicht, was hier passiert, wenn kein Mensch da ist, aber sobald hier jemand herkommt, kommt alles in Bewegung. Alte Fallen verschwinden, neue entstehen. Ehemals gefahrlose Stellen werden unpassierbar. Mal ist der Weg leicht, mal unendlich kompliziert. Das ist die Zone. [...] [S]ie ist so, wie wir sie innerlich gestaltet haben. [...] [A]lles, was hier geschieht, hängt nur von uns selbst ab!«²⁶

Das könnte als weiterer Hinweis darauf gelesen werden, dass die Zone nicht einen realen, sondern einen imaginären Ort repräsentiert. Als hätte er jedoch noch nicht an diese Möglichkeit gedacht, fragt der Schriftsteller Stalker: »Werden die Guten reingelassen und die Bösen umgebracht?« Und Stalker antwortet ihm: »Ich weiß es nicht. Ich glaube, dass sie diejenigen reinlässt, die keine Hoffnung mehr haben. Nicht die Guten oder Bösen, sondern die Unglücklichen. Aber sogar die müssen sterben, wenn sie sich schlecht benehmen.« Sich wieder an den Schriftsteller wendend, sagt er: »Sie hatten Glück, Sie wurden nur gewarnt.«²⁷

Der hintere Teil der Landschaft im Bild ist nun in dichten Nebel gehüllt. Der Professor und der Schriftsteller treten aus dem Bild, Stalker folgt ihnen. Dann bewegt sich die Kamera langsam nach oben. Ein

26 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 59 Min. 29 Sek.

27 Tarkowski (1978/79), 01 Std. 00 Min. 40 Sek.

Kuckuck ruft und die Kamera zeigt noch einmal in Ruhe das schöne, verwunschen wirkende Gelände mit dem Haus, dessen Fenster und Eingangstor sich zu einem gespensterhaften Gesicht formen. Davor, mit dem Gras und der Erde bereits zur Hälfte verwachsen, liegen die Ruinen aus einer anderen Zeit. Stalker geht in den Wald. Als der Kuckuck erneut ruft, dreht er sich noch einmal um, so, als vergewissere er sich, dass hinter ihnen alles in Ordnung ist. Er geht ein paar Schritte weiter, dreht sich ein zweites Mal um und verschwindet dann in den Wald. An dieser Stelle ist der erste Teil des Filmes zu Ende. Die Handlung geht aber direkt in den zweiten Teil über. Aus dem Innern eines heruntergekommenen Hauses sieht man jetzt Stalker, der – den Rücken den Zuschauenden zugewandt – davorsteht. Vor ihm steht, nichts Gutes verheißend, dunkler Rauch in der Luft.



Abb. 32: In Form des schwarzen Rauches, den Stalker und die Zuschauenden vor sich sehen, wird die Bedrohlichkeit angedeutet, die er der Zone zuschreibt.

Stalker ruft den Professor und den Schriftsteller und sagt, sie sollen weitergehen. Man sieht den beiden an, dass Stalkers Verhalten sie immer mehr ermüdet. Nur widerwillig folgen sie seiner Aufforderung. Er wolle sie wohl wieder belehren, sagt der Schriftsteller zum Professor. Dann, als reagiere die Zone auf diese Respektlosigkeit, fällt etwas mit bedrohlichem Klang in ein Rohr, an dessen Grund dunkles Wasser sichtbar ist. Wieder ertönen der Chorgesang, Tropfen, Geräusche aus der Distanz und dann Stalkers Stimme aus dem Off: »Möge alles in Erfüllung gehen. Mögen Sie daran glauben. Mögen Sie über ihre Leidenschaften lachen. Denn Ihre Leidenschaften sind keine emotionale Energie. Sie sind bloß eine Reibung Ihrer Seele an der Außenwelt. Mögen Sie Selbstvertrauen schöpfen. Mögen Sie hilflos sein wie Kinder. Denn Schwäche ist groß, und Stärke ist nichts.«²⁸

Vielleicht ist es das, was Stalker insgeheim will: dass die anderen zu hilflosen Kindern werden; und dass sie sodann ihre eigene Machtlosigkeit im Angesicht der gefährlichen Zone zum Anlass nehmen, an eine höhere Autorität zu glauben und sich an deren Regeln zu halten.

Ein Konstrukt

Indem Stalker fortwährend Behauptungen über die Beschaffenheit der Zone aufstellt und indem er immer wieder betont, sie habe ein eigenes Wesen, sogar einen Verstand, kreierte er immer mehr unsichere Annahmen – denn beweisen kann er sie nicht. Diese Annahmen sind es, die die Zone so rätselhaft erscheinen lassen. Nicht nur für sich selbst, sondern auch für seine Begleiter bleibt sie deshalb ein Rätsel. Selbst der nihilistische Schriftsteller und der rational denkende Professor verfallen in Zweifel und ihr Weltbild beginnt sich im Laufe der Wanderung durch das Gelände zu destabilisieren. Davor, dass ein gewisses Maß an Aberglauben sich seines rationalen Intellekts bemächtigt, ist der Professor bereits vor der Ankunft in der Zone nicht gefeit: Als der Schriftsteller nämlich die Bar als Erster verließ und nochmals zurückgehen wollte, um

28 Tarkowski (1978/79), 01 Std. 04 Min. 00 Sek.

seine Zigaretten zu holen, hielt ihn der Professor davon ab und sagte: »Nicht umdrehen.« Und als der Schriftsteller ihn fragt: »Warum denn?«, kann er es nicht sachlich begründen und sagt nur: »Lieber nicht.«²⁹ Und so scheint es, als wollte Tarkowski damit, noch bevor die Betrachtenden sich in die Zone begeben, bereits klarstellen, dass selbst dem rationalsten Menschen der Funken eines Zweifels innewohnt, der unter bestimmten Bedingungen in ein Feuer münden und auf das ganze Denken übergreifen kann.

In Antoine de Saint-Exupéry's Roman *Vol de nuit* gibt es zwei Beschreibungen, die auch für die Interpretation von *Stalker* aufschlussreich sind. Der Hauptprotagonist Rivière schickt einen Piloten, der Postflugzeuge fliegt, eines Nachts los, obschon die Wetterbedingungen sehr schlecht sind. Als dieser wohl auf von seinem Auftrag zurückkehrt, berichtet er Rivière über die Bedrohlichkeit des ihm dabei Widerfahrenen:

»Wer hätte da nicht Angst gehabt! Das Gebirge war über mir.³⁰ Wenn ich höher wollte, kam ich in starke Böen. Wissen Sie, wenn man nichts sieht ... die Böen ... Anstatt zu steigen, verlor ich hundert Meter. Ich konnte nicht mal mehr den künstlichen Horizont sehen, nicht mal mehr die Manometer ... Und das alles im Dunkeln ... halb wie verrückt.«³¹

Rivière reagiert darauf nur kurz und trocken: »Sie haben zu viel Einbildungskraft.«³² Den Lesenden erklärt er aber, weshalb er dem Piloten so gleichgültig antwortet:

»Ich schütze ihn vor der Furcht. Mein Angriff galt nicht ihm, sondern in ihm dem Widerstreben, das die Menschen angesichts des Unbekannten lähmt. Wenn ich ihn anhöre, ihn bemitleide, sein Erlebnis wichtig-

29 Tarkowski (1978/79), 00 Std. 20 Min. 12 Sek.

30 »Les montagnes me dominaient« in der Originalversion (de Saint-Exupéry 1997, S. 102).

31 De Saint-Exupéry 1976, S. 82.

32 Ebd., S. 82.

nehme, so wird er meinen, er käme aus Wunder was für einem geheimnisvollen Abenteuer zurück; und Angst hat man nur vor dem Geheimnisvollen.«³³

Wo Rivière versucht, die Furcht des Piloten vor dem Gebirge, den Böen und der Dunkelheit abzuschwächen, indem er dessen Erzählungen herunterspielt, tut Stalker genau das Gegenteil. Er erschafft durch seine Geschichten und Theorien über die Zone das, was Rivière ein »geheimnisvolles Abenteuer« – in der Originalfassung: »un pays de mystère«³⁴ – nennt und was die Ängste derer, die er führt, und vielleicht auch seine eigenen immer mehr verstärkt. Dann fügt Rivière hinzu:

»Es müssen Menschen hinuntergestiegen sein in diesen dunklen Brunnen, und wenn man sie fragt: Was ist euch begegnet?, so müssen sie sagen können: Nichts. Dieser Mann muß hinunter ins innerste Herz der Nacht, wo sie am dichtesten ist, selbst ohne die kleine Grubenlampe, die die Hände oder das Tragedeck bescheint: nur mit seinen beiden Schultern muß er das Unbekannte aus dem Wege drängen.«³⁵

Mit anderen Worten heißt dies, dass jeder selbst dahin gehen muss, wo er etwas Unergründliches und Geheimnisvolles vermutet. Nur wenn man sich der damit verbundenen Ungewissheit und den Ängsten aussetzt, kann man die Vorstellungen auflösen, die zuvor eine unüberwindbare gedankliche Bedrohung erschufen. Und genau dies trifft wahrscheinlich auch auf den Schriftsteller und den Professor in *Stalker* zu.

33 Ebd., S. 84.

34 De Saint-Exupéry 1997, S. 103.

35 De Saint-Exupéry 1976, S. 84.

Ist Stalker einem Wahn verfallen?

Die Kamera gleitet über stehendes Wasser, bis sie auf Stalkers Hand gerichtet zur Ruhe kommt. Kraftlos und zur Hälfte unter Wasser, würde man wohl eine Leiche vermuten, wüsste man nicht, dass Stalker lebt. Der Professor und der Schriftsteller ruhen sich aus. Die Kamera entfernt sich leicht und zeigt nun einen schwarzen Hund an Stalkers Seite.



Abb. 33: Stalker erträgt die Meinungsverschiedenheiten mit dem Schriftsteller und dem Professor nicht. Sein treuer Gefährte und tierisches Alter Ego, kommt ihm zu Hilfe.

Die Symbolik des Hundes wird hier besonders deutlich: Als seinen Instinkten folgendes Tier hat er Fähigkeiten, die Stalker fehlen, die er aber bräuchte, und wacht wie ein Beschützer über dessen leidenden Geist und Körper.

Danach wechselt der Fokus wieder auf Stalkers Gesicht und seinen trockenen Mund. Stalker stellt seine und die Welt der anderen beiden

Männer, wie die Kameraeinstellung ihn, im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf.



Abb. 34: Stalkers Welt, genau wie die von Professor und Schriftsteller, wird auf den Kopf und auf die Probe gestellt.

Ein wenig später erhebt er sich und rezitiert etwas vor sich hin. Einer nach dem anderen wachen der Schriftsteller und der Professor auf und ihre Blicke sagen, dass sie, zumindest einen Moment lang, an Stalkers gesundem Verstand zweifeln. Es scheint, als drifte sein geistiger Zustand immer weiter in Realitätsfremdheit ab. Die Bestürzung der beiden Männer, die in der Zone auf Stalker angewiesen oder zumindest dieser Überzeugung sind, steht ihnen ins Gesicht geschrieben. Erneut drängt sich der Gedanke auf, dass Stalker selbst hier zur Quelle der Gefahr wird. Oder macht sein entrückter Zustand (und damit die Möglichkeit, dass er nicht mehr fähig sein könnte, sie wieder aus dem Gelände zurück in die Zivilisation zu führen) die Zone zum ersten Mal tatsächlich zu einer Gefahr für die Figuren? Sie sind auf ihn und

sein Orientierungsvermögen angewiesen, um sich zurechtzufinden. Stalker jedoch, so scheint es tatsächlich, verhält sich wie ein fanatisch Getriebener.

Kurz vor dem Ziel ist die Angst am Höhepunkt

Schritt für Schritt kommen die Figuren ihrem Ziel, dem Zimmer der Wünsche, näher. Am Eingang eines dunklen, tunnelähnlichen Rohrs erklärt ihnen Stalker, es handle sich dabei um den bisher gefährlichsten Wegabschnitt. Weil niemand freiwillig als Erster gehen will, entscheidet das Los, das auf den Schriftsteller fällt. In seiner immer größer werdenden Verunsicherung scheint auch er mittlerweile an die Fallen zu glauben, auf deren Existenz Stalker beharrt, weshalb er ihn darum bittet, eine Schraubenmutter für ihn zu werfen. Wie um das Ausmaß der Gefährlichkeit dieses Rohrs zu betonen, wirft Stalker anstelle der Schraubenmutter diesmal aber einen großen Stein und verschließt im selben Moment schnell die massive Eisentür, die ihn und den Professor vom Schriftsteller trennt, für den Fall, dass die Zone »reagierte«. Als nichts geschieht, öffnet er sie wieder und der Schriftsteller geht langsam los.

Nach ein paar Schritten verschwinden erst seine Gesichtszüge und etwas später dann auch sein ganzer Körper in der Dunkelheit. Dann wird die Kamera wieder auf Stalker und den Professor gerichtet, die immer noch hinter der Tür sind. Als der Schriftsteller sich noch etwas weiter vorwagt, verstecken sich die beiden anderen zu ihrem Schutz. Die beschriebene Szene mutet an wie eine Opferung. Durch die Antizipation einer nur latenten Gefahr entsteht eine Spannung, die sich über Minuten aufrechterhält. Wie bereits zuvor hört man auch hier wieder jeden Atemzug des Schriftstellers. Erneut verursacht jeder seiner Schritte einen anderen Klang, wodurch der Eindruck entsteht, der darauffolgende könne sein letzter sein. Panische Angst steht ihm ins Gesicht geschrieben (vgl. Abb. 35).



Abb. 35: In Erwartung der Verwirklichung einer imminenten Gefahr steht dem Schriftsteller das Entsetzen ins Gesicht geschrieben.

Als sei das Udenkbare möglich, gelangt er aber unversehrt an das Ende des Rohrs. Als er dort vor einer verschlossenen Tür steht, ist er starr vor Angst, dass sich dahinter etwas Schreckliches befinden und ihn (sobald er die Tür öffnet) angreifen könnte. Deshalb zieht er eine Pistole aus seiner Manteltasche hervor, um sich zu verteidigen.

Aber Stalker erinnert ihn, von Panik ergriffen, daran, dass sich die Gefahr der Zone nicht in einem Körper manifestiert, indem er fragt: »Auf wen wollen Sie dort schießen?«³⁶ Wieder bei Sinnen, begreift der Schriftsteller, dass die Abwehr mit einer Pistole tatsächlich keinen Sinn hat. Er wirft sie weg, fasst Mut und öffnet die Tür. Doch dahinter befindet sich nichts als Wasser (vgl. Abb. 36).

36 Tarkowski (1978/79), 01 Std. 37 Min. 49 Sek.



Abb. 36: Die Waffe als Mittel der Verteidigung ist mangels einer verkörperten Gefahr nutzlos.

Die »normale Welt« war immer Teil der Zone sowie umgekehrt

Endlich gelangen sie in einen Raum eines alten Gebäudes, das sich kurz vor dem Zimmer der Wünsche befindet. Ab da werden die drei Figuren langsam wieder aus ihrem verwirrten Zustand wachgerüttelt und daran erinnert, dass auch die Zone die Realität nicht von sich weisen kann. Denn ein eingehender Anruf auf einem Telefon, das auf dem Boden dieses Raumes steht, ist der Beweis dafür, dass die Zone mit der ihnen vertrauten Welt verbunden ist.

In einem weiteren Raum liegen die sterblichen Überreste eines sich umarmenden Liebespaares. Der schwarze Hund behütet ihre Knochen. Licht und Schatten spielen auf den verblichenen Skeletten und grüne Zweige wachsen aus deren trockenen Knochen. Schicksalsvoll wird dadurch der sich immer neu wiederholende Lauf des Lebens in Szene gesetzt (vgl. Abb. 37).



Abb. 37: Das Schicksal unglücklicher Reisender, die einst das Herz der Zone suchten und Verkörperung des ewigen Kreislaufs von Leben und Sterben.



Abb. 38: Im Angesicht des ersehnten Ziels, des Zimmers der Wünsche, verliert dieses seine ursprüngliche Anziehungskraft.

Der Moment ist gekommen, in dem Stalker fragt, wer das Zimmer der Wünsche als Erster betreten wolle. Aber jetzt, da es nur noch eines letzten Schrittes bedarf, wollen weder der Schriftsteller noch der Professor eintreten. Nun, da es direkt vor ihnen liegt, hat es die ganze Kraft seiner Anziehung verloren. Beide geben das, was sie ursprünglich als Ziel ihrer Mission ins Auge gefasst hatten, ohne zu zögern auf.

Unerfüllte Hoffnung: Des einen Glück ist des anderen Leid

Scheitern die Protagonisten am Ende, wenn sie zwar die Gefahren der Zone und ihre eigenen Ängste überwunden haben, dann aber den letzten Schritt ins Zimmer der Wünsche nicht gehen wollen? Oder liegt gerade im Überwinden ihrer Ängste vor den Gefahren das größte Glück und das Betreten des Zimmers wird hinfällig?

Jetzt hört man wieder das Rattern des Zuges. Stalker, der Schriftsteller und der Professor sind zurück in der Bar, in der alles seinen Anfang genommen hatte. Die Welt wird erneut in Sepiatönen und nicht mehr in Farben dargestellt. Stalkers Frau und seine Tochter sind gekommen, um ihn abzuholen. Die Frau betritt das Lokal, und als Stalker sie sieht, ertönt wieder das Pfeifen des Zuges aus der Ferne. So, als drücke es aus: Stalker ist zwar zurück, seine Reise aber nicht zu Ende. Dann verlassen sie gemeinsam die Bar und machen sich zu dritt auf den Weg nachhause. Als die Kamera Martiška in den Fokus nimmt, wechselt Tarkowski noch einmal zu Farbaufnahmen. Zwischen Stalkers Tochter und der Zone scheint in irgendeiner Weise eine Verbindung zu bestehen. Ist es die mit dem Kind verbundene Sinnhaftigkeit, die es aus Stalkers Perspektive mit seinen Reisen in die Zone gemeinsam hat? Dafür spricht, dass alle außer Martiška nur nach einer Rolle benannt waren. Sie scheint der einzige Mensch zu sein, die Stalker wirklich etwas bedeutet.

Als die Familie in der Wohnung ankommt, verfällt Stalker in einen Zustand physischer und psychischer Erschöpfung. War es zu Beginn des Filmes die Frau, die einen Zusammenbruch erlitt, schließt sich der Kreis am Ende des Filmes mit Stalkers Zusammenbruch. Zum Kämpfen ist er jetzt zu schwach und zu müde und seine Flucht aus dem Alltag ist

ihm misslungen. Für ihn sind die beiden Männer, die nicht in das Zimmer eintreten wollten, gescheitert. Noch einmal setzt Tarkowski einen Kontrast in Szene: In eine leere Schale wird Milch gegossen, der Hund kommt, löscht seinen Durst und ist zufrieden. Stalker dagegen legt sich aufgewühlt, erschöpft und laut atmend neben ihn auf den Boden und sagt: »Wenn ihr bloß wüsstet, wie müde ich bin!«³⁷ Denn niemand kann ihn trösten und nichts kann seine Verzweiflung und seinen Schmerz lindern. Sein Durst lässt sich nicht so einfach stillen. In seinem Hund steckt die Lebenskraft, die ihm selbst fehlt.



Abb. 39–40: Sich gegenüberstehende Gegensätze: Der Hund findet die für Stalker unerreichbare Zufriedenheit.

Kurz vor Ende des Films bestätigt Stalkers Frau den Betrachtenden, was sie ohnehin bereits vermuten: »Sie haben es wohl gemerkt. Er ist besessen.«³⁸ Nur die letzte Szene des Films wirft noch einmal Bedenken an der Richtigkeit dieser Erkenntnis auf: Denn als Martiška an einem Tisch sitzt und mit telepathischen Kräften Gläser rückt, wechselt Tarkowski wieder auf Farbfilm. Und so scheint er den Zuschauenden noch einmal sagen zu wollen, dass vielleicht ja doch etwas Wahres an Stalkers Verbindung zur Zone ist.

37 Tarkowski (1978/79), 02 Std. 23 Min. 47 Sek.

38 Tarkowski (1978/79), 02 Std. 28 Min. 30 Sek.

Aus heiterem Himmel

Von Gefahr überrascht

»Aus heiterem Himmel«, »wie aus dem Nichts«, »mit einem Schlag«, »ohne Überleitung«, »auf einmal« etc. sind Redewendungen, mit denen ein Vorgang bezeichnet wird, bei dem etwas oder jemand zum Vorschein kommt, ohne dass es vorher bemerkbare Anzeichen dafür gab.¹

In Tarkowskis Film *Stalker* begeben sich die Protagonisten in eine Umgebung, in der die meisten Gegenstände, wie auch die Grundatmosphäre, unaufhörlich das Vorhandensein von Gefahren andeuten. Entsprechend bewegen sich die Figuren von ständiger Angst begleitet durch das Gelände. Was geschieht jedoch, wenn nichts auf eine Gefahr hindeutet und sie wie aus dem Nichts aufzutauchen scheint; wenn etwa die Angst, die normalerweise auf Gefahren vorbereitet, gar nicht erst empfunden wird, weil man keine Anzeichen für das Bestehen von Gefahr erkennt; oder in Situationen, in denen die Angst bewusst überwunden oder verdrängt wird? Werden Gefahren dann gänzlich unfassbar?

Wladimir Arsenjew hat keine Angst

Im zweiten Teil von Akira Kurosawas Film *Dersu Uzala* (1975) gibt es nebst vielen anderen Gefahren eine, die aus heiterem Himmel auftaucht und die nur aufgrund von persönlicher Erfahrung vorhergesehen werden

1 Vgl. »Aus heiterem Himmel« o.J.

kann. In einer Szene wird dies eindrücklich zum Ausdruck gebracht: Eines Tages rettet der allein in der Wildnis lebende Dersu Uzala (Maxim Munsuk) seinem Freund Wladimir Arsenjew (Juri Solomin), einem russischen Offizier und Kartographen, das Leben. Für Arsenjew kommt die Gefahr, vor deren Verwirklichung Dersu ihn glücklicherweise retten kann, ganz überraschend.

Arsenjew befindet sich mit einer Gruppe von Soldaten auf einer Landvermessungsexpedition in den Wäldern der sibirischen Taiga. Ihr letztes Ziel liegt in der Region des Chankasees an der Grenze zu China. Während die verbleibenden Soldaten Olientev und Krushinov das Zeltlager aufstellen (der Großteil der Soldaten und die Pferde wurden bereits weitergeschickt), begeben sich Dersu und Arsenjew auf ein sumpfiges Landstück ohne ersichtliche Wege, das sie überqueren müssen, um zum Chankasee zu gelangen. Arsenjew schreitet bedenkenlos voran, als Dersu in den Himmel sieht und ihm seine Besorgnis mitteilt. Er fragt ihn, wann sie zurückkehren werden, er habe Angst. Die Figuren, wie auch die Zuschauenden, sehen einen Himmel, der zwar nicht blau ist, es zeichnet sich aber kein schlechtes Wetter darauf ab. Arsenjew, der keinen Grund zur Sorge sieht, beharrt darauf, es sei nicht mehr weit bis zum Chankasee und sie würden auch nicht lange bleiben. Dersu vertraut ihm und meint, er wisse ja, was am besten sei. Aus dem Off liest Arsenjews Erzählstimme einen Ausschnitt aus dem Buch vor, in dem er seine Lebensgeschichte wiedergibt und auf deren Handlung der Film beruht.² Arsenjews Stimme kommentiert in dieser Szene aus dem Off das aus seiner Sicht in der Vergangenheit liegende Geschehen und sagt, dass zu dem Zeitpunkt, als Dersu ihn umzukehren bat, absolute Stille über dem Gebiet des Sees lag, eine Stille, die etwas Bedrohliches suggerierte.

Zurück auf der Ebene der Filmhandlung beharrt Dersu darauf, dass sie bald zurückkehren sollten, während das Geschehen von einer beunruhigenden Melodie und leisem Klirren untermalt wird, das die Kälte und den heftigen Wind andeutet, der nun aufzieht. Diesmal ist Arsenjew einverstanden. Kurze Zeit später realisieren die beiden jedoch, dass

2 Siehe Arsenjew 2009.

der Wind ihre Fußspuren bereits verwischt und damit ihre einzige Möglichkeit, den Weg zurückzufinden, zunichtegemacht hat. Der Sturm war überraschend aufgezogen, und jetzt, da er sich wieder gelegt hat, taucht die Abendsonne die Landschaft bereits wieder in milde rosa-blaue Nuancen. Wieder ist nichts von der großen Gefahr, denen die beiden bald ausgesetzt sein werden, wahrnehmbar. Denn sobald die Sonne untergeht, werden die Temperaturen weiter sinken, und ohne das Tageslicht ist eine Rückkehr zum Zeltlager unmöglich.

Arsenjew versucht Dersu zu beruhigen, nimmt seinen Kompass in die Hand und schlägt eine Richtung ein. Nur für die Zuschauenden ist die Bedrohlichkeit ihrer Lage jetzt eindeutig spürbar, denn die Musik deutet die Not ihrer Situation eindringlich an. Für Dersu und Arsenjew hingegen besteht die Präsenz der Gefahr vorerst nur in ihrem Wissen darum, dass sie vielleicht tatsächlich feststecken und ihnen langsam, aber sicher die Zeit auszugehen droht. Nur die Erkenntnis, dass sie an den Stellen, an die sie jetzt gelangen, auf dem Hinweg nicht vorbeigekommen waren, verstärkt ihre Angst. Denn das Schilf wippt immer noch friedlich im Wind, die Sonne wirft noch Licht auf die Landschaft, und das Wasser fließt ruhig durch das Flussbett. Ungeachtet dessen wird immer klarer: Sie haben die Orientierung verloren und irren in der ausgedehnten, kargen Sumpflandschaft umher, in der es kaum Anhaltspunkte gibt, um sich zurechtzufinden.

Der Wind fängt wieder an zu pfeifen; auf dem Fluss formen sich wilde kleine Wellenformen. Und dann begreift Dersu plötzlich das verheerende Ausmaß ihrer Situation: Die Sonne ist jetzt fast untergegangen, und er weiß, dass sie bis zum Einbruch der Nacht einen Unterschlupf finden müssen. Gelingt es ihnen nicht, werden sie die Nacht nicht überleben. Auch Arsenjew begreift und sagt, dass es zu gefährlich sei, weiterzugehen.

In ihrer Umgebung gibt es Schilf. Dersu beginnt damit, es abzuschneiden und zu sammeln, um einen großen Haufen daraus zu bilden, unter dem sie vor der Kälte und dem Wind Zuflucht finden können.

Während ungefähr einer Minute zeigt sich auf gut spürbare Weise die Diskrepanz zwischen der friedlichen Ruhe, die auf keine Gefahr hindeutet, und dem angsterfüllten, hektischen Arbeiten der beiden Männer, um rechtzeitig genug Schilf anzuhäufen. Es gibt keine Musik, niemand spricht. Man kann nur dem leisen Rascheln des Schilfs und dem Atmen Dersus und Arsenjews zuhören. Wüsste man nicht, in welcher Lage sie sich befinden, würde man wohl kaum bemerken, dass ihre Leben unmittelbar bedroht sind. Erst als Arsenjew erste Anzeichen einer Erschöpfung zeigt, beginnt die Filmmusik, einen anhaltenden düsteren Klang und zwischendurch hell aufblitzendes Klirren kombinierend, die Gefahr erneut zu inszenieren. Die Lichtverhältnisse verändern sich und die Nacht bricht langsam an. Der Wind weht jetzt stärker und wirbelt Schnee auf.

Arsenjews Kräfte lassen immer mehr nach und er sinkt mehrmals kraftlos zu Boden. Erst jetzt, da es schon viel zu spät wäre, um sich in Sicherheit zu bringen, beginnen sich in der wahrnehmbaren Außenwelt Anzeichen zu zeigen, die auf das ihnen drohende Schicksal hindeuten. Der stürmische Wind droht das angehäuften Schilf wegzuwehen. Arsenjew hat sich seiner Erschöpfung ergeben und liegt reglos am Boden.

Es wird nur angedeutet, dass sein Freund ihn in Sicherheit bringt. In der nächsten Szene entfacht Dersu ein Streichholz und die Zuschauenden sehen zuerst Arsenjew und dann ihn. So können sie versichert sein, dass beide geschützt in ihrem Unterschlupf liegen.

Die nächste Szene zeigt den Tagesanbruch. Man hört fröhliches Vogelgezwitscher und ein Lichtstrahl dringt zu Arsenjew ins Innere des Unterschlupfs. Die Gefahr ist vorüber, denn die Sonne steht wieder am Himmel und der Sturm hat sich gelegt. Nichts zeugt mehr von der lebensbedrohlichen Situation, in der sie sich nur wenige Stunden zuvor befunden haben. So unscheinbar, wie sie aufgetaucht war, verschwand die Gefahr auch wieder.



Abb. 41: Ausschau halten nach Hinweisen.

Abb. 42: Kampf ums Überleben: Arsenjew sammelt Material, um einen Unterschlupf zu bauen.

Abb. 43: Unter großer Anstrengung tragen Arsenjew und Dersu möglichst viel Schilfrohr zusammen.



Abb. 44: Dersu rettet Arsenjew das Leben: Das tragische Ausmaß der Bedrohung wird endgültig deutlich.

Abb. 45: Die Gefahr ist gebannt.

Abb. 46: Die Umgebung wirkt wieder friedlich.

Überwundene Angst bedeutet nicht überwundene Gefahr

Ähnlich kann man von einer Gefahr in Situationen überrascht werden, in denen man ihr Vorhandensein verdrängt und die mit der Bedrohung verbundenen Emotionen zu überwinden versucht. Mit dem Basejumping führt Winfried Gerling ein Beispiel dafür vor. Er stellt im Essay *Gefährliche Augenblicke. Die Fotografie und der Fall* insbesondere die Bedeutung der GoPro-Kamera in den Fokus, um das Thema des Bewusstseins über Gefahren auszuloten, die Basejumperinnen während des Falls in Kauf nehmen. Er sagt, man müsse mit Bezug auf die GoPro-Kamera mindestens zwei Konzepte von Risiko denken. Gerling verwendet hier den Begriff Risiko, weil es um den bewussten Willensakt der Basejumperin geht, sich den bestehenden Gefahren auszusetzen in der Überzeugung, sie kontrollieren und sicher überwinden zu können. Er schreibt:

»Einerseits, und das ist naheliegend, das Risiko, das eingegangen wird, um spektakuläre Bilder zu produzieren, aber andererseits auch das Risiko, den Apparat zu verlieren, sei es an die Schwerkraft oder an fotografisch aktive Tiere. [...] Eine konkrete Gefahr geht von dem Apparat allerdings nicht aus, sieht man einmal davon ab, dass es theoretisch möglich ist, dass eine frei stürzende GoPro auch jemanden verletzen könnte.«³

Doch weshalb ist es für die Frage des Bewusstseins über Gefahren sinnvoll, die GoPro-Kamera hier in den Fokus zu stellen und nicht das Leben der Basejumperin selbst? Denn genauso könnte man ja auch das Risiko nennen, das eingegangen wird, um ein Gefühl absoluter Autonomie und Eigenverantwortung zu erleben – und das Risiko, gegen eine Felswand zu prallen oder ein Hindernis zu verfehlen. Das entspräche der Überlegung, dass vom Körper der Basejumperin keine konkrete Gefahr ausgeht, es sei denn, sie verletze bei der Landung am Boden jemanden. Da es aber gerade um die Möglichkeit geht, dass die abspringende Person

3 Gerling 2019, S. 166.

sich ihrer eigenen Illusion bezüglich ihrer Herrschaft über die Situation bewusstwerden kann, wird die Kamera zu einer interessanten Vermittlerin. Wenn sich eine Gefahr hinsichtlich der GoPro realisiert, muss dies für die Basejumperin nicht tödlich enden. Realisiert sich eine Gefahr für das Leben der Basejumperin, besteht wenig Hoffnung, dass sie sich dessen noch bewusstwerden kann. Die Kamera aber ist Vermittlerin, weil es nicht um die Erkenntnis einer Gefahr für sie geht, sondern um eine erweiterte Einsicht, die sich auf die Gefahrenlage bezieht, in die sich die Basejumperin selbst begibt. Es muss nicht unbedingt der Verlust einer GoPro-Kamera sein. Jedes Überraschungselement, mit dem nicht gerechnet wurde und das nicht tödlich ist für die springende Person, könnte diese Art von Einsicht vermitteln.

Gerling schildert diese Bewusstwerdung anhand des Beispiels der GoPro-Kamera:

»So ist am Ende das Erschrecken des Menschen vor dem Kameradiebstahl nur Teil der Erkenntnis, dass hier eine Umwelt erschaffen wurde, deren Gefahr eine Autonomie dieses Environments ist. Die vermeintliche Überlegenheit des Menschen steht auf dem Spiel, wenn die Kamera ohne das Zutun des Menschen Bilder produziert und verbreitet oder das Tier sein Bild selbst erzeugt und dem Menschen den Apparat dieser Erzeugung vorenthält.«⁴

Gerling bezeichnet das »Erschrecken« über den Verlust der Kamera als Moment einer Einsicht, und zwar einer Einsicht, die das Gefühl der Sicherheit, in der man sich wähnte, auf den Kopf stellt. Das Verdrängen eines wirklichen Bewusstseins bezüglich einer Bedrohungslage kann auch auf andere Gefahrensituationen, wie beispielsweise auf den Straßenverkehr, übertragen werden, bei dem man sich als Teilnehmerin der vom Verkehr ausgehenden Gefahren meistens auch nicht permanent bewusst ist. Um die eigene Angst oder die Furcht vor gefährlichen Situationen zu überwinden, muss man davon überzeugt sein, alles

4 Ebd., S. 167.

Erforderliche zu tun, um die Verwirklichung einer Gefahr zu verhindern. Das Bewusstsein dafür, dass man dabei aber auch wesentlich von anderen Verkehrsteilnehmenden abhängt, bedarf zumindest in bestimmtem Maße der Verdrängung, sonst würde man diese Situation möglicherweise lieber vermeiden. »Wohl kaum ein Autofahrer steigt in dem Gefühl in seinen Wagen, sich auf seine letzte Fahrt zu begeben«, schreibt Matthias Bickenbach diesbezüglich.⁵

Bei der Performancekunst *freerunning* verhält es sich ähnlich. Als könne er es der über seinem Kopf schwebenden Möwe gleichtun, steht der Freerunning-Profi Simon Nogueira in diesem Bild auf dem Kamin eines Hauses (vgl. Abb. 47).

Einen Fuß gegen die Fassade gestellt, scheint er aus einem Kaffeebecher zu trinken, als fordere er die Zeit heraus (vgl. Abb. 48). Er kommentiert das Bild: während die schwerfällige Bewegung des Uhrenmechanismus in den Wänden des Turms wiederholt, wird durch die Performance ein symbolischer Anachronismus geschaffen.⁶

Eine weitere symbolische Aussage ist es, wenn Nogueira sich dem Kreuz anhängt, und damit symbolisch der ultimativen Bedrohung durch den Tod, wie Spiderman, der sich zwischen den Häusern der Stadt bewegen kann, wie es für Menschen eigentlich unmöglich ist (vgl. Abb. 49).

5 Bickenbach 2019, S. 170.

6 Vgl. simonnogueira 2018.



Abb. 47: Nogueira scheint frei wie ein Vogel über den Dächern zu schweben.



Abb. 48: Durch seine Performancekunst stellt Nogueira die physikalischen Gesetze des Lebens in Frage.



Abb. 49: Der Todesgefahr mit Leichtigkeit begegnen.

Denkt man das »Erschrecken« mit Freuds Definition des »Schrecks«, den man ihm zufolge dann erleidet, wenn man nicht von Angst oder Furcht auf das Eintreten einer Gefahr vorbereitet war, drängt sich die folgende Überlegung auf: Der Schreck führt in diesem Fall entweder zu einer totalen Überraschung, weil man gar nicht mit der Gefahr gerechnet hatte, oder zu der unheimlichen Erkenntnis, dass eine Gefahr doch nicht so gebannt war, wie man vielleicht geglaubt hatte.

Um nochmals zu Gerlings Beispiel der Basejumperin zurückzukehren: Der Verlust der Kamera und damit einer gewissen Kontrolle kann Gerling zufolge also zur Erkenntnis bezüglich einer bestehenden Gefahr in einer autonomen Umgebung führen. Die Basejumperin kann durch den Verlust der GoPro realisieren, dass diese Umwelt eben doch nie ganz kontrollierbar gemacht werden kann. Selbst wenn ein Absprung von langer Hand geplant war und die Flugstrecke unzählige Male durchdacht und berechnet wurde, zeigt das Auftauchen eines Vogels oder eines unerwarteten Wetterphänomens die Illusion auf, die hinsichtlich des Vertrauens auf maximale Sicherheit wenigstens zeitweise bestehen kann. Die Minimierung der Möglichkeit, dass sich eine Gefahr realisiert, führt zumindest hinsichtlich des verbleibenden Restrisikos insofern zu einer Illusion, als man, wenn sie doch eintrifft, in Schrecken versetzt wird. Musste man doch gerade daran glauben, alle Gefahren bedacht und unter Kontrolle zu haben.

Die GoPro-Kamera erlaubt also eine Einsicht, die Basejumperinnen sonst nicht erlangen können bzw. nicht, ohne dass es dafür zu spät ist. In Knut Martin Stünkels Essay *Gefahr und Risiko am Berg. Ludwig Hohl und seine Bergfahrt* wird Gefahr als ein retrospektives Phänomen beschrieben. Die Gefahr könne sich, obwohl sie latent vorhanden sei, erst nach dem Fällen einer Entscheidung entsprechend einer Risikoabwägung in ihrer ganzen Tragweite manifestieren.⁷ Stünkel zitiert aus Pit Schuberts Werk *Sicherheit und Risiko in Fels und Eis*, dass erst die Unfallfolgen das Ausmaß einer Gefahr erkennen ließen.⁸

7 Vgl. Stünkel 2019, S. 88.

8 Vgl. Schubert 2009, S. 9.

Die Stimmung kippt

Besonders bemerkenswert scheint die plötzliche Veränderung, die sich in der Wahrnehmung abspielen kann. Wie sehr das Gefühl, das man für das Bestehen einer Gefahr hat oder nicht, von individuellen Sinneseindrücken und deren Interpretation abhängt, und wie schnell sich dieses auf einmal verändern kann, führt auch die Beschreibung des 2016 tödlich verunglückten Wingsuitpiloten Patrick Kerber vor Augen. Im Dokumentarfilm *Ikarus – Der Traum vom Fliegen* sagt er kurz vor einem Rekordabsprung von der Jungfrau, man stehe dort oben auf dem Grat des Gipfels an der Sonne und es wirke alles so friedlich. Doch für ihn sei das Gefühl ab dem Moment eindrücklich, in dem er beginne, in die Nordwand abzuseilen. Auf einmal sei man am Schatten, es sei alles dunkel, der Fels wirke jetzt böse, überall sei Schnee und Eis, und dann merke man schnell, dass man eigentlich in einer anderen Welt sei.⁹

Er gelangt also, obschon er sich ungefähr sechs Jahre lang auf den Absprung von diesem Punkt vorbereitet hat, auf einmal zu der unheimlichen Erkenntnis, die ihm dieser Moment offenbart. Die Erkenntnis kommt sowohl wortwörtlich als auch im übertragenen Sinn aus heiterem Himmel. Mit dieser »anderen Welt« meinte Kerber vielleicht eine, die dem Menschen eigentlich alles andere als ein sicheres Umfeld bietet und in welcher der eigene Aufenthalt äußerst gefährlich ist.

Die Gefahr kommt aber nur aus der Sicht des Menschen aus dem Nichts, war sie doch unmerklich vorhanden, bereits bevor er zur Einsicht ihrer Existenz gelangt: Auch auf der sonnigen Seite eines Grates ist die Situation für Bergsteigende riskant. Selbst wenn das Gefühl von Kontrolle und Sicherheit besteht, geht – wie von Gerling beschrieben – eine gewisse Autonomie von der Umgebung aus, die sich nicht vollkommen kontrollieren lässt.

9 Vgl. Godet 2016.



Abb. 50–51: Der Übergang von der Sonnen- auf die Schattenseite als Moment der Bewusstwerdung.

Manipulative Inszenierung von Gefahr in Propaganda

Alexander Newski (1938) war Sergei Eisensteins erster Tonfilm. Dass seine vorherigen Filme Stummfilme waren, könnte die besondere Ausdrucksstärke seiner Bildsprache in *Alexander Newski* erklären, da er es gewohnt war, die Abwesenheit von Ton durch Effekte wie ein theatrales Schauspiel oder die Verwendung von symbolischen Elementen zu kompensieren. Diese Symbolsprache ist in Hinblick auf die Darstellung von Gefahren interessant, weil es dort oft gerade an der Möglichkeit eindeutiger begrifflicher Beschreibungen fehlt. Dass ihm nun zusätzlich das Mittel des Tons zur Verfügung stand, perfektionierte seine Filmsprache weiter. Die Gefahr konnte nun auch mit einem Glockenläuten oder mit dem Knirschen von zerbrechendem Eis angekündigt werden.

Als Deutschland und der Aufstieg der Nationalsozialisten den Kommunismus bedrohten, ersuchte das Stalin-Regime Eisenstein um die Produktion eines Filmes, den es für propagandistische Zwecke verwenden konnte. Nachdem eine unvollendete Version des Filmes der zuständigen Kommission unter Stalin vorgeführt worden war und Stalin persönlich sie abgesegnet hatte, konnte Eisenstein seinen Film nicht mehr so zu Ende zu bringen, wie er es eigentlich vorgesehen hatte. Deshalb blieben einige Szenen, an denen er ursprünglich noch weiterarbeiten wollte, wie auch die Tonqualität von Sergei Prokofiews Kompositionen, für welche Verbesserungsarbeiten vorgesehen waren, unverändert.¹ Trotzdem ist der Film ein eindruckliches Kunstwerk ge-

1 Vgl. Wünschel 2006, S. 18f.

worden, das die Möglichkeit für eine kritische Auseinandersetzung mit der Frage bietet, inwiefern Film Propaganda sein kann. Gerade aufgrund der teilweise übertrieben wirkenden Darstellungen wird deutlich, wie man Gefahren und Feinde mit filmischen Mitteln entwerfen und gezielt in Szene setzen kann.

Alexander Newski ist ein Epos über die Geschichte eines russischen Nationalhelden, des Nowgoroder Fürsten Alexander Newski,² der dem Film zugleich seinen Namen gibt. Newski muss eine Schlacht gegen eine Truppe deutscher Kreuzritter gewinnen, die aus dem Deutschen Orden und dem mit ihm verbündeten Schwertbrüderorden zusammengesetzt war, beides geistliche Ritterorden. Einerseits begegnen die Zuschauenden den deutschen Kreuzrittern und ihren Vorgesetzten, die mit Hilfe von Requisiten, Symbolen und musikalischen Motiven stark stilisiert und als explizite Gegner inszeniert werden. Andererseits wird aber auch eine im Hintergrund stets mitwirkende Macht in Szene gesetzt, die nicht von einem menschlichen oder tierischen Feind verkörpert wird, sondern vielmehr anhand von Bildern, die eine allgegenwärtige, oft abstrakte Gefahr suggerieren. Im Zentrum dieses Kapitels werden diese zwei Repräsentationen bzw. Manifestationen von Gefahr stehen, die teilweise ineinandergreifen. Auch die verschiedenen Andeutungen, welche die Wahrnehmung und das Verständnis von Feind und Gefahr im Film beeinflussen, sollen genau beobachtet und daraus erwachsende Schlussfolgerungen kritisch betrachtet werden.

In diesem Film sind verschiedene Arten von Kategorisierungen zu erkennen, welche zur Beeinflussung der Zuschauenden verwendet werden. Gefahr und Feind werden mit fremder Religion und politischer Ideologie in Verbindung gebracht oder mit bössartiger Unmenschlichkeit bzw. maschinen- und roboterhaft kaltblütiger Fremdsteuerung. Besonders faszinierend scheint aber das vergleichsweise subtile Verbinden der Gefahr bzw. des Feindes mit Naturphänomenen. An verschiedenen Stellen im Film formen Wolken subtile Gesichter am Himmel und weisen Kontraste auf, die bestimmte Stimmungen suggerieren; die heranrückenden Kreuzritter rollen wie eine Flutwelle auf die russischen

2 Vgl. ebd., S. 13.

Kämpfer zu, die mit ihren spitzen Helmen, verletzlichen Blütenknospen ähnlich, im Wind wogen. All dies geschieht in Anspielung auf die Kraft der Natur und ihre Macht über die Menschen. Diese in Szene gesetzte Aura der Natur erinnert an Arnold Fancks Film *Der heilige Berg*, der auch in Zusammenhang mit faschistischen, glorifizierten Auffassungen von Natur interpretiert wird. Die Tänzerin Diotima (Leni Riefenstahl) dreht sich darin in leidenschaftlichem Schwung, die Bewegungen des glitzernden Meeres und dessen kräftige Wellen nachahmend, während im Hintergrund, wie ein Menetekel, eine an Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel* erinnernde Felsengruppe eingeblendet wird (vgl. Abb. 52–54). Diotima scheint eine Verbindung zu den Naturkräften zu haben und in einer Symbiose mit ihr zu verschmelzen.

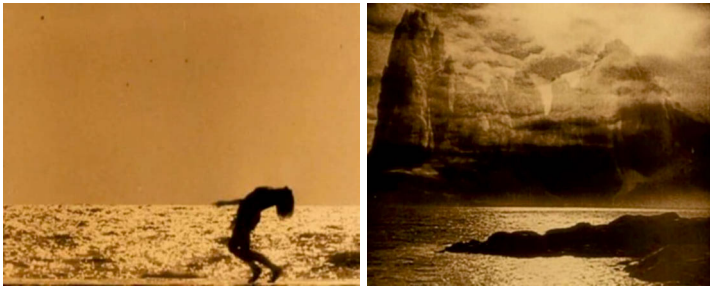


Abb. 52–53: Diotima tanzt im Einklang mit der Natur.

Diese Anspielungen auf die Natur und die mit ihr verbundenen Phänomene sowie auf die menschlichen Gefühle und Reaktionen in deren Angesicht sind interessant. Es stellt sich die Frage, weshalb solche Verknüpfungen in Propagandawerken gefunden werden. Möglicherweise vermögen Kracauers folgende Überlegungen über Propaganda und Film eine Antwort darauf zu geben:

»Um wirksam zu sein, muss Propaganda ihre Überzeugungskraft durch Einflüsterungen und Anreize verstärken, die imstande sind, nicht so sehr den ›Kopf‹ als die ›Bauchmuskeln‹ zu beeinflussen. [...]

Die Bilder brauchen nicht direkt die Idee anzusprechen; im Gegenteil, je indirekter sie auf sie hinweisen – also Ereignisse und Situationen zeigen, die scheinbar nichts mit der von ihnen übermittelten Botschaft zu tun haben –, desto größer ist die Chance, dass sie unbewusste Fixationen und körperliche Tendenzen in Mitleidenschaft ziehen, die, wenn auch noch so entfernt, für die angepriesene Sache relevant werden können.«³

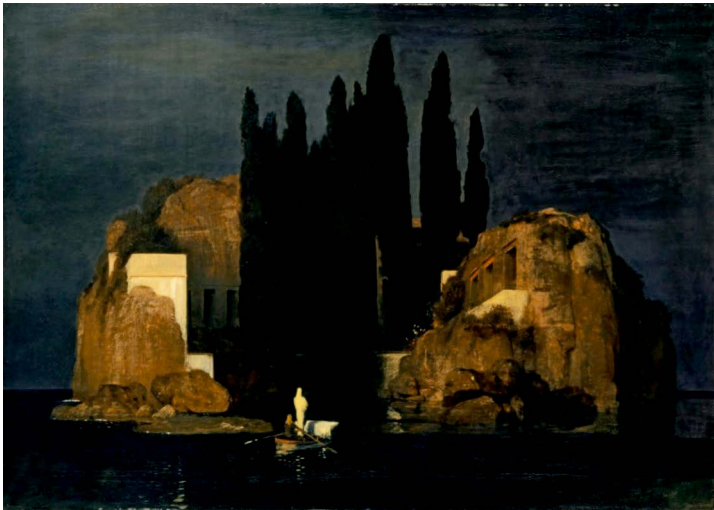


Abb. 54: Arnold Böcklin: Die Toteninsel (Urversion von 1880).

Er beschreibt hier die Gefahr intuitiver Abneigungen und Sympathien, unbestimmter Befürchtungen und verschwommener Erwartungen, die in den Zuschauenden geweckt werden können, also instinktive Reize und intuitive Gefühle, welche emotionale Reaktionen auslösen können, die unbewusst entstanden und nicht vom Verstand gefiltert sind.

3 Kracauer 2005, S. 258.

Eine Interpretation der filmischen Metaphern und Assoziationen, die Eisenstein in *Alexander Newski* verwendet, bringt zum Vorschein, wie diese zu ähnlichen intuitiven Annahmen wie den von Kracauer beschriebenen führen können.

Erscheinungsbild

Die deutschen Kreuzritter haben ein auffälliges Aussehen und wirken übertrieben verkleidet. Im Film werden ausgewählte Gegenstände und Symbole dazu verwendet, die Feinde als Individuen unkenntlich zu machen, sie aber gleichzeitig auch als einer bestimmten Gruppe zugehörig zu kennzeichnen: Eines der auffälligsten Elemente sind die Helme und Kostüme, die verschleiern, wer sich darunter befindet. Die wahren Identitäten und persönlichen Eigenschaften der Kreuzritter werden durch eine konstruierte, vereinheitlichende Maskierung ersetzt, um ihnen zu bedrohlicher Wirkung zu verhelfen: Ihre weißen Roben spiegeln (wie Leni Riefenstahl das Wasser) die eisige, raue Winterlandschaft wider und spielen auf die lebensfeindlichen Bedingungen der Umgebung an, in der sich das Geschehen zuträgt. Zudem markiert die Kämpfer ein schwarzes Kreuz, das jeweils auf den linken Ärmel gestickt ist und sie als Kreuzritter identifiziert und brandmarkt. Kreuzförmige Schlitze in den Helmen identifizieren die Kreuzritter auch visuell als Krieger der katholischen Kirche oder im weiteren Sinne als Krieger einer höheren Macht. Nur ihre Augen sind durch die Schlitze erkennbar, was als weiterer Ausdruck gelesen werden könnte, dass die einzelnen Individuen vor dem Hintergrund der gigantischen Institution unter ihren Rüstungen kaum wahrgenommen werden können. Möglicherweise soll dadurch angedeutet werden, dass auch die Kreuzritter alles aus einer ganz bestimmten Optik betrachten, nämlich aus derjenigen der kirchlichen Institution, und dass deshalb ihre Wahrnehmung sowie ihr Bewusstsein von deren Mission geblendet ist.



Abb. 55: Die deutschen Kreuzritter blicken durch kreuzförmige Öffnungen, welche ihre Zugehörigkeit zur kirchlichen Institution symbolisieren.

Bei der Figur des deutschen Bischofs nimmt Eisenstein diese Verschleierung hingegen nicht vor: Im Gegensatz zu den Kreuzrittern und ihren Anführern wird sein Gesicht nicht verdeckt, sondern explizit zur Schau gestellt. Es wird unmissverständlich klar, dass die Andeutung göttlicher und religiöser Macht dazu dient, das Rückgrat des Feindes zu konstruieren. Auch im übertragenen Sinn ist der Bischof Gesicht und Verkörperung der katholischen Kirche und deren Einfluss.

Durch die Verbindung der deutschen Kreuzritter mit der Institution der katholischen Kirche, die ihnen Rückhalt gibt und sie anführt, erscheint die Reichweite der von ihnen ausgehenden Gefahr gewaltiger und sie wirken mächtiger. Die Kreuzritter, die sich Robotern ähnlich bewegen, scheinen Teil einer robusten und gut organisierten Maschine zu sein, die sie wie Marionetten unter Kontrolle hat. Derselbe machtssteigernde Effekt wirkt auch umgekehrt: Dank der Assoziation der Kirche mit einer kampfbereiten Armee scheinbar unbesiegbare Verfechter ih-

rer Autorität scheint ihr bedrohliches Potenzial unmittelbar vor dessen Verwirklichung zu stehen.



Abb. 56: Der Bischof segnet die Kreuzritter vor der Schlacht mit unverhülltem Gesicht. Vielleicht spricht er auch Verwünschungen aus? Auf jeden Fall soll den Zuschauenden klar gemacht werden, wer die Kontrolle hat.

Im Gegensatz zum erkennbaren Gesicht des Bischofs – und damit auch der katholischen Kirche – sollen die Kreuzritter zu einer gefährlichen Masse, einer stählernen Einheit oder einer unzerstörbaren Wand verschmelzen (vgl. Abb. 57).

Doch weshalb wirkt das Unmenschliche hier so bedrohlich? Durch diese Assoziation wird zum einen angedeutet, es fehlten den Feinden jegliche menschliche Eigenschaften. Daraus lässt sich wiederum schließen, dass sie weder rational denken noch handeln, dass sie keine moralischen Dilemmata berücksichtigen und kein Mitleid verspüren. Andererseits werden wiederum Fähigkeiten auf sie übertragen, die Menschen eigentlich nicht haben, beispielsweise, indem die Feinde mit herzlosem

Verhalten oder mit unbeeinflussbarer Naturgewalt assoziiert werden. Auf Letzteres wird etwas später vertiefter eingegangen.



Abb. 57: Die Kreuzritter vereinen sich zu einer undurchdringlichen eisernen Mauer.

Diese unartikulierten, allein durch Bildsprache übermittelten Ideenassoziationen rufen unbewusste emotionale Reaktionen hervor, wie sie Kracauer beschreibt. Und obschon das Bewusstsein eigentlich zu der Einsicht fähig wäre, dass es sich bei den Kreuzrittern um Menschen handelt, fällt es viel schwerer, ihre tatsächlichen Eigenschaften realistisch einzuschätzen. Die Verkleidung des Hochmeisters und der beiden Assistenten, die in der Hierarchie dem Bischof untergeordnet sind, den Kreuzrittern aber übergeordnet, hat Eisenstein etwas individualisierter gestaltet. Ihre Helme sind mit einem Tierkopf mit zwei Hörnern, mit einer Klaue und mit einer Hand verziert, die an den Hitlergruß erinnert (vgl. Abb. 58).

Aber auch sie sind verhüllt: Die Assistenten sind durch Helme unkenntlich gemacht wie die Kreuzritter, so dass auch ihre Charaktereigenschaften kaschiert sind.



Abb. 58: Die Assistenten des Bischofs tragen auffällige Helme und sind weniger anonymisiert als die anderen Kreuzritter.

Manchmal nehmen sie ihre Helme jedoch vom Kopf. Ziel ist dabei wahrscheinlich, sie als menschlicher darzustellen als die untergeordneten Krieger, da sie als Anführer des Heeres auf strategisches Denken und Kalkül angewiesen sind. Im Hinblick auf diese Figuren sind es deshalb die Fähigkeiten des menschlichen Verstandes, die besonders furchteinflößend sind und deshalb etwas mehr in den Vordergrund gerückt werden.

Die russischen Krieger werden hingegen individualisierter, menschlicher und freundlicher dargestellt. Ihre Gesichter sind zu jeder Zeit sichtbar und ihre Emotionen immer lesbar.



Abb. 59–60: Die Darstellung der russischen Krieger ist menschlicher und individueller als die der Kreuzritter. Durch die Sichtbarkeit ihrer Gesichter werden die Soldaten als individuelle Personen wahrgenommen und gehen nicht in der Masse unter.



Abb. 61–62: Newski wird als stolzer und ehrbarer Anführer inszeniert. Obwohl er einen Helm trägt, ist sein Gesicht nie verdeckt.

Newski wird als ehrbarer, stolzer Anführer dargestellt. Am Anfang des Filmes (und auf dem ersten der folgenden zwei Filmstills) sehen die Betrachtenden ihn in der Newa fischen – seine Nähe zum Volk wird damit von Beginn an klargestellt. Er ist nicht nur der furchtlose Krieger, sondern auch ein normaler Mensch, der sich einer einfacheren Tätigkeit nicht verwehrt. Seine strahlende, charismatische Erscheinung steht im klaren Kontrast zur Kälte und Hinterhältigkeit des Bischofs und des Hochmeisters, weshalb man sofort mit ihm sympathisiert und sich auf seine Seite schlägt. Doch auch in Uniform, als Anführer der russischen

Armee, wirkt er zugänglich, menschlich und rational. Er scheint ganz und gar im Namen des Guten zu handeln.

Wahrhaftig böse

Neben Assoziationen, welche die äußere Erscheinung der Kreuzritter betreffen, werden letztere auch mit bestimmten Charakteristika in Verbindung gebracht, die auf ihr Wesen und ihre Motivation anspielen. Um die Absichten der Feinde weiter zu verschleiern, werden diese als Auswuchs des Bösen schlechthin dargestellt. Die Macht Gottes, des Katholizismus und die von deren Leitfiguren werden von ominösen Ritualen gestützt.

Der Bischof, der für die Kreuzritter zu beten scheint, belegt sie in Wahrheit vielleicht mit einem Fluch, um sie in einen hypnotischen Trancezustand zu versetzen. An einer Stelle werden die russischen Krieger von den Kreuzrittern mit einem Bären verglichen, der gejagt und erlegt werden soll. Nicht nur die Betrachtenden sollen von dieser Bildsprache der deutschen Anführer beeinflusst werden, sondern auch die Kreuzritter. Der Hochmeister und seine Assistenten, welche die Kreuzritter anführen, werden visuell als Bindeglied zwischen der hierarchisch höher gestellten religiösen Macht und den ausführenden, marionettenartigen Kriegern inszeniert: Während eines Rituals nehmen sie ihre Helme ab und offenbaren dabei ihre Häupter, und als sie sich in die Schlacht begeben, setzen sie sie wieder auf, um sich wiederum mit den Kriegern zu vermischen (vgl. Abb. 63–64).

Die Figur des Harmonium spielenden Mönchs bildet eine Allegorie des Todes. Er ist der Sensenmann, der eine morbide, düstere Melodie spielt, die das boshafte Verfluchen unterstützt (vgl. Abb. 65).



Abb. 63–64: Während des Rituals trägt der Assistent des Bischofs keinen Helm. Erst später setzt er ihn wieder auf.



Abb. 65: Der Mönch, der das Harmonium spielt, verkörpert das Sinnbild des Todes.

Mythos über den Feind

Einige Szenen später wird ein »Mythos des Bösen« erschaffen. Ein russischer Verwundeter verkündet den Bewohnenden Nowgorods, die Kreuzritter seien dabei, alle zu schlachten, die es wagten, ihre Waffen zu ergreifen. Wer mit einem Brotlaib gesehen werde, werde dafür genauso umgebracht wie jemand, der mit einem Schwert ertappt werde. Mütter und Ehefrauen würden für ihre Söhne und ihre Ehemänner gefoltert. Die Kreuzritter seien wilde Bestien.

Der Verwundete erzählt die Geschichte eines erbarmungslosen Feindes, der irrational und unverzeihlich brutal handelt. Sogar diejenigen, die ihre Arme nicht gegen den Feind erheben, werden umgebracht, nur weil sie zur gegnerischen Seite gehören. Diese Geschichte beruht zwar auf etwas Wahrem, fördert aber sehr wahrscheinlich dennoch die Fantasien der Bewohnenden, die dem Feind bisher nicht selbst begegnet sind.

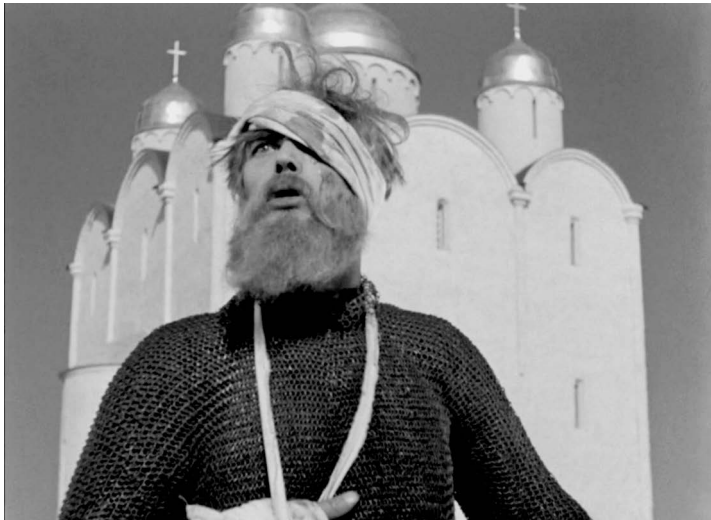


Abb. 66: Die Ankunft des Feindes wird von einem verwundeten Dorfbewohner verkündet.

Doch nicht nur das, was über die Kreuzritter erzählt wird, überzeugt sie von ihrer Brutalität, sondern auch, wie die Betrachtenden selbst die Kreuzritter handeln sehen. Sie trampeln ihre Gegner gnadenlos zu Boden. Frauen und Kinder, die nicht an den Kämpfen beteiligt sind, werden auseinandergezerrt und getötet. Die Betrachtenden sehen die angstverzerrten Gesichter der Frauen, die gewaltsam fortgetragen und von ihren kleinen Kindern getrennt werden. Diese Bilder bestätigen die Gerüchte und rufen Entsetzen und Empörung hervor. Kinder – und damit die Verkörperung der Unschuld – werden gleichgültig in ein Feuer geworfen. Einige davon tragen keine Kleidung, womit Eisenstein das Bild entblößter Unschuld noch deutlicher zeichnet. Der Feind wird also auf dem Höhepunkt der Skrupellosigkeit handelnd inszeniert, was durch das Aufeinandertreffen der gegensätzlichen Extreme – unbescholtene Güte und rücksichtslose Bosheit – noch deutlicher wird.

Erneut wird den Betrachtenden die Verbindung zur Macht der katholischen Kirche vor Augen geführt: All diese Gräueltaten scheinen auf ihren Befehl hin zu geschehen. Die Kamera richtet sich auf den Mönch, der den Verbrennungen beiwohnt und diesmal eine Beschwörung ausspricht – was die ganze Szene wie ein weiteres teuflisches Ritual erscheinen lässt. Reine Bosheit besteht hier also in der Erbarmungslosigkeit, sogar im Angesicht der Unschuldigen.



Abb. 67–68: In diesem Ritual soll die ultimative Grausamkeit der Kreuzritter verdeutlicht werden, indem unschuldige Kinder und Mütter geopfert werden.

Natursymbolik

Die Betrachtenden werden aber auch mit einer anderen Gedankenverknüpfung konfrontiert. Wie zu Beginn erwähnt, verwendet Eisenstein die Symbolik der Natur, um eine Elementarkraft zu veranschaulichen: eine Gefahr, die mit unvergleichlicher Macht über alles herrscht. Diese starke Natursymbolik trägt einerseits zu einem allgemeinen Bedrohungsbild bei, in welchem beide Seiten in Gefahr zu schweben scheinen. Sie wird aber andererseits auch dafür verwendet, beide, die russischen und die deutschen Krieger, jeweils abwechselnd mit spezifischen naturgebundenen Merkmalen in Verbindung zu bringen, entweder um sie schwächer oder um sie stärker erscheinen zu lassen, als sie es wahrhaftig sind. Sei es, dass sie den Betrachtenden wie instinktiv handelnde Tiere vorgeführt werden, wie eine tosende Flutwelle oder wie eine Wiege zarter, verletzlicher Blütenknospen. Im Verlauf des Filmes sieht man mehrmals Aufnahmen eines dramatischen Himmels, der von spektakulären Wolken bedeckt oder verdunkelt ist und auf dem der militärische Konflikt gespiegelt zu werden scheint. Der Himmel wirkt dadurch wie ein Dritter, der seine Macht wiederum im Namen einer der beiden Gegner ausführen und so den Verlauf der Auseinandersetzung beeinflussen kann. Gelegentlich tauchen sogar Gesichter in den Wolken auf. Wie in der folgenden Einstellung, in der sich ein Doppelbild erkennen lässt: Sucht man horizontal nach einer sinnvollen Form, kann man in der rechten Bildhälfte einen Eisbären sehen, der wahrscheinlich symbolisch auf die russischen Krieger verweist, die bereits zuvor mit der Metapher des Bären in Verbindung gebracht wurden. Oder aber man sieht darin das Profil eines leidenden Menschen, das sich dem Bildrand rechts oben zuwendet. Das linke Auge des Eisbären wird zum Auge der Figur, dessen Schnauze zum leidvoll geöffneten Mund; es könnte das verzerrte Gesicht eines Kriegers im Todeskampf sein (vgl. Abb. 69).

In einer anderen Einstellung sieht man ein Gesicht aus Wolken, das sich an der Seite Alexander Newskis dem Feind entgegen kraftvoll zum rechten Bildrand hinbewegt (vgl. Abb. 70).



Abb. 69: Sogar die Wolken übermitteln eine Botschaft.



Abb. 70: Von den Klippen aus betrachtet Newskis Armee ihren Vormarsch. In den Wolken zeichnet sich eine Gestalt ab, die den Anschein erweckt, als würde sie die Gegner wegpusten.

Aber auch mit Hilfe abstrakterer Bilder werden bedrohliche Stimmungen erzeugt: eine kleine düstere Wolkenansammlung, welche kurz vor der Schlacht die Sonne zu verdecken droht.



Abb. 71: Am Himmel macht sich eine bedrohliche Stimmung bemerkbar.

Die Schlacht auf dem Peipus-See

Als es zur Schlacht auf dem Peipus-See kommt, stehen die russischen Krieger in einer Reihe und warten darauf, sich den Kreuzrittern zu stellen. Mit ihren spitz zulaufenden Helmen sehen sie aus wie zarte Blütenknospen, ihre Speere wie verletzte Grashalme, die im Wind erzittern.



Abb. 72–73: Die russischen Soldaten erscheinen so verletzlich wie Blütenknospen und Grashalme.

Das russische Heer wird an diesem Punkt des Films als sehr verletzlich dargestellt und die Soldaten wirken – obwohl sie im Wind wanken – unbeweglich, wie angewurzelt, und damit vom herannahenden Feind bedroht. Diese fragile Erscheinung verstärkt bei den Betrachtenden die angespannte Erwartung der herannahenden Kreuzritter. Während der zweiten Totale, in der die Landschaft sichtbar wird, ertönt der Klang eines Horns. Doch kurz bevor der Feind erscheint, gibt es einen Moment der Stille. Der Klang des Horns könnte als Gleichnis dafür interpretiert werden, dass die Vorstellung vom Feind – dem man noch nicht begegnet ist – zumindest teilweise von den Geschichten abhängt, die man über ihn »gehört« hat. So wird es im Film auch nahegelegt: Als der Klang des Horns die Ankunft der gegnerischen Armee angekündigt hat, sehen sich die russischen Kämpfer unbehaglich um, neigen ihre Köpfe und verengen die Augen, um ihren Blick zu schärfen. Sie suchen offensichtlich nach dem Feind, können ihn aber nicht sehen – im Film natürlich deshalb, weil der Feind das Sichtfeld noch nicht betreten hat. Indirekt spielt Eisenstein aber möglicherweise auch darauf an, dass Gefahren und Feinde keine deutliche Gestalt annehmen, bevor sie sich tatsächlich manifestieren.

Auch hier werden der Kampf und die damit verbundene Gefahr metaphorisch als brutale, unabwendbare Naturkatastrophe inszeniert. Als die deutschen Truppen vom Horizont her heranrollen, scheinen sie sich wie eine unaufhaltbare Welle über die russischen Truppen zu ergießen.

Und diese vermutete Unvermeidlichkeit des Angriffs hat lähmende Wirkung: Die russischen Soldaten, immer noch wie zarte Blumen auf dem Feld stehend und unbeweglich, scheinen ihrem Schicksal machtlos ausgeliefert zu sein.

Von dem Moment an, in dem Newski mit einem anderen Teil der Armee in den Kampf tritt – was ein strategischer Trick ist –, wird die Erzählung über den Feind plötzlich verzerrt und zerschlagen. Die zuvor aufgebaute Spannung löst sich auf, der Feind wird geschwächt und damit verschwindet auch das Gefühl des Bedrohtseins. Jetzt greifen die russischen Soldaten die Kreuzritter an wie wilde Ameisen, die über ein sterbendes Tier herfallen. Mit dieser plötzlichen dramaturgischen Wendung, die darauf abzielt, die Spannung zu lösen, endlich die russischen Kämpfer und ihren plötzlichen Erfolg zu zelebrieren und ihre Fähigkeiten zu idealisieren, geht noch ein weiterer Effekt einher: Sie zieht die bisher als so bedrohlich dargestellten Feinde ins Lächerliche, womit sich auch das Gefühl der mit ihnen verbundenen Gefahr auflöst.

Diese Wendung ist deshalb besonders bemerkenswert, weil klar wird, wie viel Einfluss die Annahmen über den Feind haben. Die fröhliche, zirkushafte Musik macht den Kampf eher zum unterhaltsamen Spektakel als zu einer dramatischen Schlacht.

Untergang des Feindes

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für eine Andeutung des schicksalhaften Einflusses der Natur findet sich am Ende der Szene der Schlacht auf dem Eis. Der Bischof erstarrt vor Entsetzen und scheint von der Kraft der Natur, die sich schließlich ganz auf die Seite der russischen Armee geschlagen hat, gleichnishaft geschlagen zu werden (vgl. Abb. 74).



Abb. 74: Nachdem er die Schlacht verloren hat und seine Armee im Begriff ist sich aufzulösen, gerät der Bischof in Panik.

In der nächsten Einstellung wird ein Riss im Eis deutlich, der sich vor ihm öffnet. Dieser Riss im Eis wird die noch verbleibenden Kreuzritter und mit ihnen die Musik, die zuvor ihren Schlachtruf symbolisiert hatte, verschlucken. Die Szene spielt sich unter einem unheilvollen Himmel ab, dunkel wie Kohle, um das Gefühl einer dramatischen Naturkatastrophe zu verstärken. Die Aussage, die Eisenstein damit nahelegt, scheint zu sein, dass es diese hohe ultimative Kraft gibt, die über alles herrscht, was sich auf der Erde abspielt (vgl. Abb. 75–76).

Am Ende der Sequenz nimmt die Kamera Newskis nostalgischen Blick in den Fokus (vgl. Abb. 77). Entweder wird damit angedeutet, dass Newski im Anblick der verendenden Feinde letztlich von der Erkenntnis ihrer Menschlichkeit gequält wird. Oder ihn bestürzt die Tatsache, dass die Gefahr nun gebannt ist. Denn was wird aus der ganzen Überspannung, wenn der Feind am Ende besiegt ist?



Abb. 75–76: Unter den Kreuzrittern bricht das Eis auf und sie stürzen in das eiskalte Wasser.



Abb. 77: Obwohl er siegreich war, scheint Newski plötzlich zu zweifeln: Soll er sich über den Tod seiner Feinde freuen oder ihr Leid beklagen?

Dass die Kreuzritter letztlich im Eiswasser zugrunde gehen, betont, dass der russische Sieg über den deutschen Ritterorden tatsächlich von ihrer Fähigkeit abhing, die Macht der Natur geschickt zu nutzen. So wer-

den die Kreuzritter von den russischen Kriegern, aber eben auch von der Natur besiegt.

Im Tod vereint

Nach dem Kampf und kurz vor dem Ende des Filmes steht eine düstere Szene, die von einer traurigen Melodie begleitet wird: Die Körper all derjenigen, die in den Kämpfen verwundet wurden oder ihr Leben darin verloren haben, werden nun nochmals sichtbar. Beide Seiten, die russische und die deutsche Armee, haben Verluste erlitten. Wie um zu betonen, dass die russische Seite die Schlacht gewonnen hat, haben nur russische Krieger überlebt. Diese Szene zeigt aber auch einen Ort, an dem die Rivalen zusammengebracht werden, obwohl sie Feinde waren. Sichtbar wird schließlich ihre Ähnlichkeit: Dass sie verletzbar Menschen sind. Metallhelme und -kreuze und damit die wichtigsten Symbole, die ursprünglich für ihre Überlegenheit standen, liegen nun zerstreut und zerbrochen auf dem Boden (vgl. Abb. 78–79).

Indem Eisenstein die leblosen Körper beider Seiten wieder vereint – ihre Glieder nun gebrechlich auf dem Boden ausgestreckt und teilweise sogar sichtbar ineinander verschlungen –, wird die durch die Maskierung erschaffene Unterscheidung wieder aufgehoben. Beide Gegner werden jetzt auf ihre toten menschlichen Körper reduziert. Ihre Verletzbarkeit, die zuvor so gut verborgen wurde, liegt nun unmissverständlich auf der Hand. Ähnlich wie die Frau auf Agravos y Juans Bild *Desnudo* liegen sie schutzlos auf der Erde in der Weite des kalten Schneefeldes.



Abb. 78: Am Ende liegen die Opfer beider Kriegsparteien vereint auf dem Schlachtfeld.



Abb. 79: In diesem Moment wird das Wesentliche deutlich: die Menschlichkeit und Verwundbarkeit beider Seiten.

Schluss teil

Die tragende Idee und das Ziel dieses Buches waren es, anhand der ausgewählten Romane und Filme ein Spektrum an Betrachtungsweisen des Phänomens Gefahr auszuarbeiten. Dabei bildeten die zu Beginn gestellten Grundsatzfragen den Ausgangspunkt: Was lässt sich über das Verhältnis zwischen Mensch und Gefahr festhalten? Wie inszenieren die Werke Gefahr? Was lässt sich angesichts der Unsichtbarkeit des Phänomens über die Notwendigkeit des Visualisierens sagen? Und wie entsteht Gefahr? Einige dieser Fragen tauchen in allen Interpretationen auf, andere nur in einzelnen.

Aus den anfänglichen Überlegungen zur Verletzbarkeit ging hervor, dass Gefahr nicht an sich besteht. Vielmehr gibt es sie nur, weil das Leben verletzbar ist. Dies ergibt sich auch aus der Definition von Gefahr als einer Möglichkeit, dass jemandem etwas zustößt oder dass ein Schaden eintritt. Gerade diese Fragilität, die Gefahr möglich macht, erlaubt uns aber auch, uns lebendig zu fühlen. Damit verbunden ist die Erkenntnis, dass dem Phänomen eine gewisse Ambivalenz inhärent ist: Es führt widersprüchliche Gefühle und Gedanken mit sich.

Die verschiedenen emotionalen Reaktionsmöglichkeiten bzw. die Schutzmechanismen im Hinblick auf Gefahr machten wiederum verständlich: Gefahr manifestiert sich nicht immer eindeutig und wird nicht von allen gleich wahrgenommen und bewertet. Die subjektiv beschaffene Beziehung des Menschen zur Gefahr führt also dazu, dass Letztere für alle etwas anderes bedeuten kann. Man kann ihr aus Notwendigkeit begegnen: Sie muss mitunter in Kauf genommen werden, wenn man bestimmte Dinge tun will. So wird etwa der Protagonist Wla-

dimir Arsenjew in *Dersu Uzala* von der Gefahr überrascht. Tatsächlich tendieren die Bearbeitungen der Gefahr in *Moby-Dick*, im Roman *Die Tatarenwüste*, in *Stalker* und in *Alexander Newski* aber dazu, das Phänomen mit der Suche nach Sinnhaftigkeit in Verbindung zu bringen; dass also das Erleben von Gefahr bewusst gesucht wird. Und alle kommen sie zu dem Schluss, dass in den damit verbundenen Hoffnungen wahrscheinlich ein Irrtum liegt. So wird der Protagonist Stalker gerade aufgrund seiner hoffnungsvollen Rastlosigkeit selbst zu einer Gefahr und gefährdet nicht nur sich selbst, sondern auch andere. Hierbei zu erwähnen ist auch die Unterscheidung von realer und fantasiertes Gefahr. Auf realen Tatsachen basierende Gewissheiten können sich auch mit imaginierten Anteilen verbinden. Darin liegt ein gewisser Nervenkitzel, aber auch das Risiko, eine Gefahr falsch einzuschätzen.

Allein die Tatsache, dass es so viele ästhetisch-literarische und -filmische Bearbeitungen über Gefahr gibt, zeigt unser Bedürfnis danach auf, sie bildhaft zu machen. Es hat sich aber gezeigt, dass ein realistisches Darstellen von Gefahr gar nicht so einfach ist. Zum Beschreiben des Phänomens werden oft Assoziationen verwendet, was angesichts der Tatsache, dass Gefahr an sich unsichtbar ist, einleuchtet. Damit verbunden ist aber auch das Risiko, dass Darstellungen ein verzerrtes Bild von der Gefahr übermitteln. Visualisierungen und Erzählungen zur Gefahr sollten also immer auch kritisch in den Blick genommen werden. Es konnte aber auch festgestellt werden, dass das Verfahren des Visualisierens und Erzählens eine Bewältigungsstrategie sein kann und insofern sehr wertvoll und hilfreich ist. Vielleicht ist es sogar die beste Weise, um sich mehr Wissen und Erfahrung im Hinblick auf die Gefahr anzueignen. Nicht zuletzt ist es auch einfach sehr angenehm, all ihren möglichen Erscheinungsformen in der Welt der Fiktion und nicht in der Realität begegnen zu können.

Während der Rezeption der Werke sowie beim Schreiben über sie kamen außerdem immer wieder neue Fragen hinzu, die sich fortlaufend stellten. Tatsächlich wäre es nicht möglich, den Gedankenverknüpfungen, die sich aus diesen Folgefragen herauskristallisieren, in einigen zusammenfassenden Sätzen gerecht zu werden. Löste man sie aus ihrem unmittelbaren Kontext heraus, würden sie an Entfaltungsmöglichkeiten

und Subtilität einbüßen. Und gerade in diesen Gedankenverknüpfungen und den persönlichen Erkenntnissen während des Lesens liegt die Besonderheit dieses Buches. Mit ihnen verbunden ist die Hoffnung, sie mögen auch über die Lektüre hinaus weiter wirken.

Durch die Arbeit mit den Romanen und den Filmen wird die Vielfalt verschiedener Zugänge zum Phänomen Gefahr deutlich und auch, wie facettenreich sich das Verhältnis des Menschen zur Gefahr ausgestaltet. Gerade daraus wird ersichtlich, dass die hier thematisierten Werke und die jeweils betrachteten Aspekte, eine Auswahl aus der Fülle vorhandener literarischer und filmischer Auseinandersetzungen mit Gefahr sind. Dies schmälert aber die Bedeutung der gewonnenen Einsichten nicht. Die Werke erlaubten das Ziehen verschiedenster Schlüsse zu einer umfangreichen Spannbreite an Gefahrenkontexten und -aspekten.

Die Bedeutung dieses Buches liegt in seiner Einladung an die Lesenden, sich inspirieren zu lassen und Gefahr aus neuen Blickwinkeln zu betrachten. Es geht um das Erkennen möglicher Darstellungsformen von Gefahr, aber auch darum, aufgrund dieser Darstellungen das eigene Denken und Verhalten zu beobachten und es kritisch zu hinterfragen. Die gewonnenen Einsichten können auch beim Lesen von Literatur und beim Betrachten von Filmen, die hier nicht behandelt wurden, das Ziehen neuer Schlüsse erleichtern. Darin liegt gleichzeitig das Anliegen, dass die aus den Werkanalysen hervorgehenden Gedankengänge für Grundfragen des Rechts, aber vor allem auch für ein weiteres Feld fruchtbar sein werden. Die Erkenntnisse können nämlich auch einen konkreten, unmittelbaren Einfluss auf verschiedenste Situationen und Projekte im Alltag entfalten, bei denen Gefahr im Mittelpunkt steht oder hintergründig präsent ist. Sie können dabei helfen, Gefahr – die bei fast allen Erfahrungen mitspielt – expliziter zu erkennen und zu verstehen. Und wenn diesbezüglich mehr Klarheit und Bewusstsein geschaffen wird, kann das Geheimnisvolle, Unausgesprochene am Phänomen Gefahr – woraus sich dessen größte Kraft entfaltet – Schritt für Schritt durchdrungen werden.

Quellenverzeichnis

Belletristik

Arsenjew, Wladimir (2009): *Der Taigajäger Dersu Usala*. Mit Fotografien von Wladimir Arsenjew. Aus dem Russ. v. Gisela Churs. Zürich: Unionsverlag.

Buzzati, Dino (2012): *Die Tatarenwüste*. Berlin: Die Andere Bibliothek.

Hölderlin, Friedrich (2015): »Patmos«. In: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Gedichte und Hyperion*. 5. Aufl., Frankfurt a.M./Leipzig: Insel.

Melville, Herman (2012): *Moby-Dick*. London: Penguin Books.

Melville, Herman (1977): *Moby-Dick*. Aus d. Amerikan. v. Thesi Mutzenbecher u. Ernst Schnabel. Zürich: Diogenes Verlag.

Rivière, Tiphaine (2015): *Carnets de Thèse*. Paris: Éditions du Seuil.

De Saint-Exupéry, Antoine (1976): *Nachtflug*. Dt. v. Hans Reisiger. 2. Aufl., Frankfurt a.M.: S. Fischer.

De Saint-Exupéry, Antoine (1997): *Vol de nuit*. Paris: Gallimard.

Fachliteratur

Monografien

Bauman, Zygmunt (2006): *Liquid Fear*. Cambridge: Polity Press.

Bronfen, Elisabeth (2008): *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Carl Hanser.

- Carpenter, Edmund (1959): *Eskimo*. Mit Gemälden v. Robert Flaherty. Illustr. v. Frederick Varley. Toronto: University of Toronto Press.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2002): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Ermann, Michael (2019): *Angst und Angststörungen. Psychoanalytische Konzepte*. 2. Aufl., Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Freud, Sigmund (1982): *Studienausgabe. Band 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Goldstein, E. Bruce (2002): *Wahrnehmungspsychologie*. Hg. v. Manfred Ritter. Aus dem Amerikan. übers. v. Gabriele Herbst u. Manfred Ritter 2. Aufl., Berlin: Spektrum, Akademischer Verlag.
- Janssen, Angela (2018): *Verletzbare Subjekte. Grundlagentheoretische Überlegungen zur conditio humana*. Opladen: Budrich UniPress.
- Kant, Immanuel (1913): *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig: Insel.
- Kant, Immanuel (1963): *Kritik der Urteilkraft*. Stuttgart: Reclam.
- Kracauer, Siegfried (2005): *Werke. Band 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. v. Inka Mülder-Bach u. Ingrid Belke. Vom Verf. rev. Übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zollschan. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- McCoy Berzins, Marina (2013): *Wounded Heroes. Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Meissner, Béatrice Katharina (2018): *Vulnerabilität. Verwundbare Figuren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ortega y Gasset, José (1957): *Der Mensch und die Leute*. Nachlasswerk. Übers. v. Ulrich Weber. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Rock, Irvin (1985): *Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen*. Übers. v. Jürgen Martin u. Ingrid Horn. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft.
- Schmitz, Hermann (1981): *System der Philosophie. Band 3: Der Raum. Teil 2: Der Gefühlsraum*. 2. Aufl., Bonn: Bouvier.

- Schubert, Pit (2009): Sicherheit und Risiko in Fels und Eis. Band 1. 8., überarb. u. aktual. Aufl., München: Bergverlag Rother.
- Stierle, Karlheinz (2012): Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. Neue, veränd. u. erw. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink.
- Wünschel, Ulrich (2006): Sergei Prokofjews Filmmusik zu Sergei Eisensteins *Alexander Newski*. Hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf u. Johannes Menke. Hofheim: Wolke.

Sammelbände

- Anker, Elisabeth S. (2017): »Introduction«. In: Anker, Elisabeth S./Meyler, Bernadette (Hg.): *New Directions in Law and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Anz, Thomas (2013): »Angstlust«. In: Koch (Hg.): *Angst*.
- Bickenbach, Matthias (2019): »Der Traum vom Fahren und das Verkehrsgeschehen. Eine kurze Geschichte des automobilen Aufpralls«. In: Christians/Mein (Hg.): *Gefahr oder Risiko*.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin/Smith, Jeff (2017): *Film Art. An Introduction*. 11. Aufl., New York: McGraw-Hill Education.
- Bronfen, Elisabeth (2013): »Angst im Film«. In: Koch (Hg.): *Angst*.
- Christians, Heiko (2019): »Kultur und Gefahr. Einleitende Bemerkungen über ein Thema José Ortega y Gasset«. In: Christians/Mein (Hg.): *Gefahr oder Risiko*.
- Christians, Heiko/Mein, Georg (Hg.): *Gefahr oder Risiko – Zur Geschichte von Kalkül und Einbildungskraft*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Gerling, Winfried (2019): »Gefährliche Augenblicke. Die Fotografie und der Fall«. In: Christians/Mein (Hg.): *Gefahr oder Risiko*.
- Kilcher, Andreas/Mahlmann, Matthias/Müller Nielaba, Daniel (Hg.) (2013): »Fechtschulen und phantastische Gärten«. *Recht und Literatur*. Zürich: vdf, Hochschulverlag an der ETH Zürich.
- Koch, Lars (2013a): *Angst: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Koch, Lars (2013b): »Einleitung: Angst als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung«. In: Koch (Hg.): *Angst*.

- Krohne, Heinz Walter (2017): »Angst, Furcht und Stress«. In: Krohne, Heinz Walter/Fischer, Peter: Angst und Furcht, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mahlmann, Matthias (2013): »Die wechselseitige Humanisierung von Recht und Literatur«. In: Kilcher/Mahlmann/Müller Nielaba (Hg.): »Fechtschulen und phantastische Gärten«.
- Seiler, Sascha (2013): »Atmosphären«. In: Koch (Hg.): Angst.
- Stone Peters, Julie (2017): »Law as Performance: Historical Interpretation, Objects, Lexicons, and Other Methodological Problems«. In: Anker, Elisabeth S./Meyler, Bernadette (Hg.): New Directions in Law and Literature. Oxford: Oxford University Press.
- Stünkel, Knut Martin (2019): »Gefahr und Risiko am Berg. Ludwig Hohl und seine *Bergfahrt*«. In: Christians/Mein (Hg.): Gefahr oder Risiko.

Zeitschriften

- Butler, Judith/Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (2011): »Confessing a passionate state ...« – Judith Butler im Interview«. In: feministische studien 29, Heft 2, S. 196–205.
- Gurnham, David/Mertz, Elizabeth/Burns, Robert P./Anderson, Matthew/ Sammons, Jack L./Eisele, Thomas D./Berger, Linda L./Ross Meyer, Linda (2018): »Forty-five years of law and literature: reflections on James Boyd White's *The Legal Imagination* and its impact on law and humanities scholarship«. In: Law and Humanities 13, Heft 1, S. 95–141
- Heidegger, Martin (2018): »Was ist Metaphysik?«. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 66, Heft 1, S. 87–97.
- White, James Boyd (1994): »Teaching Law and Literature«. In: Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal 27, Heft 4, S. 1–13.

Filme

- Eisenstein, Sergei (Regie), Mosfilm (Produktion): Alexander Newski (Sowjetunion 1938). Quelle: DVD Bach Films (2019), 103 Minuten.

- Fanck, Arnold (Regie), UFA (Produktion): Der heilige Berg (Deutschland 1926). Quelle: <https://www.youtube.com/embed/sVl53nVRHGk>, abgerufen am 07.05.2024, 104 Minuten.
- Godet, Alain (Regie), Monika Zingg (Produktion): *Ikarus – Der Traum vom Fliegen* (Schweiz 2016). Quelle: SRF PLAY online, <https://www.srf.ch/play/tv/dok/video/ikarus---der-traum-vom-fliegen?urn=urn:srf:video:79cfd85c-2a9f-4e95-a6f8-cod1635ef154>, abgerufen am 01.04.2024, 50 Minuten.
- Kurosawa, Akira (Regie), Mosfilm (Produktion): *Dersu Uzala* (Sowjetunion/Japan 1975). Quelle: mk2 éditions (2005), 135 Minuten.
- Tarkowski, Andrei (Regie), Mosfilm (Produktion): *Stalker* (Sowjetunion 1978/79). Quelle: Potemkine Films, agnès b. cinéma (2017), 162 Minuten.

Internet Ressourcen

- »Aus heiterem Himmel« (o.J.). In: OpenThesaurus, <https://www.openthesaurus.de/synonyme/aus%20heiterem%20himmel>, abgerufen am 01.04.2024.
- Dudenredaktion (o.J.a) (Hg.): »Gefahr«. In: Duden online, <https://www.duden.de/node/54167/revision/1453047>, abgerufen am 01.04.2024.
- Dudenredaktion (o.J.b) (Hg.): »Schaden«. In: Duden online, <https://www.duden.de/node/126196/revision/1278255>, abgerufen am 01.04.2024.
- Entrevistas de Cine (29.07.2017): »Aleksandr Knyazhinskiy (Dir. de Fotografia) – Stalker (1979)« [Video]. In: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=dyotrD_T3Is, abgerufen am 01.04.2024.
- »Gefahr« (o.J.). In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Gefahr>, abgerufen am 01.04.2024.
- noname_05 (20.08.2023), »Interview – Rashit Safiullin« [Video]. In: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=P68oyovLKLw>, abgerufen am 01.04.2024.
- Nogueira, Simon (06.06.2018a): »Au dépend du goéland devant ...«. In: Facebook, <https://www.facebook.com/114533248564077/photos/pb>.

100050255989407.-2207520000./2189151811102200/?type=3, abgerufen am 01.04.2024.

Nogueira, Simon (10.05.2018b): »Créant l'anachronisme et entends ...« [Post mit Uhrenfoto]. In: Facebook, <https://www.facebook.com/114533248564077/photos/pb.100050255989407.-2207520000./2146593438691371/?type=3>, abgerufen am 01.04.2024.

Nogueira, Simon (15.02.2018c), »Pendur, ne fait que passer ...«. In: Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2039594572724592&set=pb.100050255989407.-2207520000>, abgerufen am 01.04.2024.

simonnogueira (01.04.2018): »Créant l'anachronisme et entends ...« [Post mit Uhrenfoto]. In: Instagram, <https://www.instagram.com/p/BhB-aPLAu2n/>, abgerufen am 01.04.2024.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tiphaine Rivière: *Carnets de Thèse* (2015), S. 52.

Abb. 2: Joaquín Agrasot y Juan: *Desnudo* (1871).

Abb. 3: Frederick Varley. In: Carpenter 1959.

Abb. 4: Ronald C. James: *The Dalmatian* (1965). In: Rock, Wahrnehmung: Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen, 1985, S. 111.

Abb. 5: Julian Peters: *Giovanni Drogo first lays eyes on the Bastiani Fortress* (2018).

Filmstills aus *Stalker* (Sowjetunion 1978/79), Andrei Tarkowski (Regie), Mosfilm (Produktion).

Abb. 6–10: 11 Min. 14 Sek. bis 12 Min.

Abb. 11: 28 Min. 17 Sek.

Abb. 12: 29 Min. 09 Sek.

Abb. 13: 29 Min. 37 Sek.

Abb. 14: 29 Min. 45 Sek.

Abb. 15: 30 Min. 34 Sek.

Abb. 16–18: 32 Min. 51 Sek. bis 33 Min. 07 Sek.

Abb. 19–21: 34 Min. 26 Sek. bis 36 Min. 04 Sek.

Abb. 22: 37 Min. 44 Sek.

Abb. 23–26: 42 Min. 40 Sek. bis 43 Min. 24 Sek.

Abb. 27: 49 Min. 07 Sek.

Abb. 28–29: 53 Min. 31 Sek.

Abb. 30: 57 Min. 49 Sek.

Abb. 31: 58 Min. 16 Sek.

Abb. 32: 1 Std. 03 Min. 06 Sek.

- Abb. 33: 1 Std. 16 Min. 39 Sek.
- Abb. 34: 1 Std. 24 Min. 52 Sek.
- Abb. 35: 1 Std. 35 Min. 51 Sek.
- Abb. 36: 1 Std. 37 Min. 28 Sek.
- Abb. 37: 1 Std. 56 Min. 52 Sek.
- Abb. 38: 1 Std. 58 Min. 24 Sek.
- Abb. 39–40: 2 Std. 3 Min. 29 Sek.

Filmstills aus *Dersu Uzala* (Sowjetunion/Japan 1975), Akira Kurosawa (Regie), Mosfilm (Produktion).

- Abb. 41: 45 Min. 6 Sek.
- Abb. 42: 46 Min. 4 Sek.
- Abb. 43: 47 Min. 55 Sek.
- Abb. 44: 52 Min. 17 Sek.
- Abb. 45: 53 Min. 38 Sek.
- Abb. 46: 55 Min. 58 Sek.

Abb. 47–49: Simon Nogueira (2018).

Filmstills aus *Ikarus – Der Traum vom Fliegen* (Schweiz 2016), Alain Godet (Regie), Monika Zingg (Produktion).

- Abb. 50: 43 Min. 02 Sek.
- Abb. 51: 45 Min. 15 Sek.

Filmstills aus *Der heilige Berg* (Deutschland 1926), Arnold Fanck (Regie), UFA (Produktion).

- Abb. 52–53: 6 Min. 45 Sek.

Abb. 54: Arnold Böcklin: *Die Toteninsel* (Urversion von 1880).

Filmstills aus *Alexander Newski* (Sowjetunion 1938), Sergei Eisenstein (Regie), Mosfilm (Produktion).

- Abb. 55: 56 Min. 50 Sek.
- Abb. 56: 42 Min. 15 Sek.
- Abb. 57: 1 Std. 8 Min. 35 Sek.

Abb. 58:	1 Std. 8 Min. 27 Sek.
Abb. 59:	1 Std. 12 Min. 2 Sek.
Abb. 60:	1 Std. 14 Min. 58 Sek.
Abb. 61:	7 Min. 11 Sek.
Abb. 62:	1 Std. 2 Min.
Abb. 63:	43 Min. 50 Sek.
Abb. 64:	1 Std. 8 Min. 23 Sek.
Abb. 65:	42 Min. 40 Sek.
Abb. 66:	17 Min. 33 Sek.
Abb. 67–68:	28 Min. 12 Sek.
Abb. 69:	54 Min. 43 Sek.
Abb. 70:	53 Min. 49 Sek.
Abb. 71:	53 Min. 17 Sek.
Abb. 72–73:	56 Min. 58 Sek.
Abb. 74:	1 Std. 18 Min. 42 Sek.
Abb. 75:	1 Std. 18 Min. 47 Sek.
Abb. 76:	1 Std. 20 Min. 4 Sek.
Abb. 77:	1 Std. 20 Min. 45 Sek.
Abb. 78:	1 Std. 23 Min. 23 Sek.
Abb. 79:	1 Std. 20 Min. 48 Sek.

