



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Eine vergleichende Untersuchung des Romans „Solaris“
von Stanislaw Lem mit den gleichnamigen Filmen von
Andrej Tarkowskij und Steven Soderbergh

Verfasserin

Julia Tarasenko

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

INHALTSVERZEICHNIS

0. Vorwort.....	1
1. Methode.....	2
1.1. Aufbau der Arbeit.....	5
1.2. Fragestellung.....	7
2. Der Roman.....	8
2.1. Inhalt.....	8
2.2. Struktur.....	10
2.3. Der Ozean.....	13
2.4. Beschreibungsversuche.....	14
2.4.1. Die Sprache der Wissenschaft.....	15
2.4.2. Die Sprache des Romans.....	18
2.4.3. Wissenschafts -und Erkenntniskritik.....	18
2.4.4. Anthropozentrische Kritik.....	20
2.4.5. „Ersatzreligion des Weltraumzeitalters“.....	24
2.5. Das Motiv der fremden Lebensform bei Lem.....	26
2.6. Ein Nachwort zu Science Fiction.....	30
2.6.1. Das Problem der Darstellung.....	32
2.6.2. Lems „wissenschaftliche Phantastik“.....	34
3. Andrej Tarkowskij	37
3.1. Chronologie.....	37
3.2. Auf der Erde.....	38
3.2.1. Bertons Bericht.....	39
3.2.2. Der Vater.....	40

3.3. Auf der Station.....	41
3.3.1. Gibarians Videobotschaft.....	42
3.4. Auf der Erde?.....	43
3.4.1. Überlagerung auf räumlicher Ebene.....	43
4. Die Erde.....	45
4.1. Die Heimat.....	46
4.1.1. Das Familienvideo.....	47
4.2. Die Bibliothek.....	48
4.2.1. Das Breughel – Gemälde.....	52
4.3. Die Stadt.....	53
5. Frauenfiguren bei Tarkowskij.....	54
5.1. Harey.....	55
5.2. Die Mutter.....	58
5.3. Überlagerung auf Figurenebene.....	59
6. Zwischen Wissenschaft und Humanität.....	60
6.1. Kris Kelvin.....	60
6.2. Sartorius.....	64
7. Steven Soderbergh.....	65
7.1. Chronologie.....	65
7.2. Auf der Erde.....	65
7.2.1. Kris Kelvin.....	66
7.2.2. Gibarians Videobotschaft.....	67
7.3. Auf der Station.....	67
7.3.1. Die Liebesgeschichte.....	68
7.3.2. Kelvins Traum.....	70

7.3.3. Überlagerungen auf räumlicher Ebene.....	72
7.4. Die Stadt.....	73
7.5. Das Gedicht.....	74
8. Frauenfiguren bei Soderbergh.....	76
8.1. Rheya.....	76
8.2. Dr. Gordon.....	81
9. „Die Gäste“ – Die drei Werke im Vergleich.....	81
10. Wie wird erzählt? – Die drei Werke im Vergleich.....	85
10.1. Die Kamera als Erzählerinstanz.....	87
10.1.1. Darstellung des Planeten Solaris.....	90
10.1.2. Darstellung der Station.....	90
10.1.2.1. Das Kreismotiv bei Tarkowskij.....	91
10.1.2.2. Das Spiegelmotiv bei Tarkowskij.....	91
10.1.2.3. Die Station bei Soderbergh.....	94
10.2. Das Ende.....	94
10.3. Farben.....	98
10.4. Geräusche/Musik.....	101
11. Warum Science Fiction?.....	104
11.1. Andrej Tarkowskij.....	104
11.2. Steven Soderbergh.....	106
12. Resumée.....	110
13. QUELLENVERZEICHNIS.....	119

0. Vorwort

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist ein Vergleich zwischen dem Roman *Solaris* von Stanislaw Lem, und den gleichnamigen Filmen von Andrej Tarkowskij (1972) und Steven Soderbergh (2003). Die Themenauswahl erscheint einerseits interessant aufgrund der unterschiedlichen Zeiträume, andererseits aufgrund der verschiedenen Kulturkreise der beiden Regisseure.

Tarkowskij's Film weist im Vorspann dezidiert auf den Roman hin, indem es bei ihm heißt „Nach dem gleichnamigen Roman von STANISLAW LEM“¹

Soderbergh hingegen verzichtet auf Hinweise auf den Roman bzw. seinen Verfasser.

Die zeitlichen Abstände zwischen den Filmen verweisen auf die Aktualität des Stoffes, der bei beiden Regisseuren doch starken Abweichungen und Modifizierungen unterzogen wird.

¹ Solaris (Soljaris UdSSR, 1972) 00:33

1. Methode

Im folgenden Kapitel soll kurz die Methode, mit der an den Vergleich zwischen dem Roman und den beiden Filmen herangegangen wird, skizziert werden.

Vorab muss festgestellt werden, dass es sich hierbei um einen Vergleich zwischen drei gleichwertigen Kunstwerken aus zwei unterschiedlichen Medien handelt, und es somit nicht darum geht herauszufinden, inwieweit die Regisseure sich an den Roman gehalten haben, oder nicht.

Obwohl der Roman den Ausgangspunkt für den Vergleich der vorliegenden Arbeit bildet, wird er in keinerlei Hinsicht als das übergeordnete Medium betrachtet.

Da diese Arbeit dem Bereich der Komparatistik zuzurechnen ist, geht es hierbei um Unterschiede und Vergleiche in Inhalt, Chronologie und Struktur der drei Werke.

Diese Unterschiede werden als maßgebliche Elemente behandelt, die für die jeweiligen Eigenheiten und Charakteristika der Werke verantwortlich sind.

Dabei ist es mir ein Anliegen gewesen, Begriffe wie „Verfilmung“ oder „Adaption“ zu vermeiden, und damit zu gewährleisten, beide Medien mit ihren spezifischen Merkmalen und Besonderheiten zu untersuchen.

Da es sich hierbei jedoch um zwei unterschiedliche Medien mit unterschiedlichen Zeichensystemen handelt, möchte ich Rajewskys Begriff „Medienwechsel“² übernehmen.

Diesen definiert sie wie folgt:

Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten *Prä>textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes. [...] Der Ursprungs>text< wird zur >Quelle< des medialen Produkts, dessen Genese ein jeweils medienspezifischer und obligatorischer Transformationsprozeß intermedialen Charakters zugrunde liegt. Hervorzuheben ist, daß das entstehende Produkt zwar (zumeist vorwiegend semantische) Parallelen zum Ursprungs>text< aufweist und zu diesem in einer genetischen Beziehung steht, sich aber nicht notwendigerweise auch in Relation zu diesem konstituiert.³

Rajewskys Definition bedeutet in diesem Fall, dass beide Regisseure nach jeweils eigenen inhaltlichen, strukturellen und motivischen Präferenzen vorgegangen sind, wobei der Roman den Ausgangspunkt für diese bildete.

Bei dieser Art der vergleichenden Untersuchung, stellen sich ganz spezifische Fragen in Bezug auf das Erkenntnisinteresse.

Rajewsky erläutert hierzu weiter:

² Rajewsky: Intermedialität, S. 16

³ Ebd., S. 16

Besonderes Augenmerk wird bei der Untersuchung zum Medienwechsel folglich auf die Auswahl konstitutiver Elemente des Ausgangsprodukts und die Hinzunahme neuer Elemente im *Zielprodukt gerichtet, ebenso auf Fragen der unterschiedlichen Perspektivierung, Segmentierung und Strukturierung von Ausgangs- und Zieltext [bzw. –produkt] unter den jeweiligen medienspezifischen Voraussetzungen und Bedingungen.⁴

Irmela Schneider verwendet in ihrer Untersuchung zu Film und Literatur zwar den Begriff „Literaturverfilmung“⁵, stellt hierzu aber fest:

Wenn Literaturverfilmung als die Manifestation einer Beziehung zwischen Literatur und Film (und Fernsehspiel) bezeichnet wird, so heißt dies nicht, daß der Film insgesamt in seiner Abhängigkeit von der Literatur gesehen werden kann. Die Disparität in der Entwicklung des Films – die unterschiedlichen Schulen, die unterschiedlichen Genres – verbieten eine derartige Reduktion. Diese Formulierung meint lediglich, daß Literaturverfilmungen eine Entwicklungslinie in der Geschichte des Films bilden, die sich durch ihre spezifische Anlehnung an literarische Muster des Erzählens definieren läßt.⁶

Diese Definition besagt also, dass sowohl der Roman, als auch der Film als eigene semiotische Systeme angesehen werden, die jeweils unterschiedliche Arten der Erzählung entfalten.

Christian Metz sagt zum Aspekt der filmischen Erzählung folgendes:

Wenn im Kino nicht allmählich die »Narrativität« überwogen hätte, wäre seine Grammatik sicher vollkommen anders ausgefallen (oder existierte vielleicht gar nicht). Aber andererseits erfährt eine Erzählung im Kino eine vollkommen andere semiotische Realisierung als in einem Roman, einem Programmballett oder einem Comic Strip etc.⁷

Es handelt sich also sowohl bei Literatur, als auch beim Film um Medien mit jeweils unterschiedlichen Darstellungsmodi.

Doch während man bei einem Roman meistens von einer Erzählerinstanz ausgeht, wie es bei Solaris der Ich – Erzähler ist, stellt sich der Sachverhalt beim Film anders dar.

Anke – Marie Lohmeier definiert die Erzählsituation im Film hauptsächlich über die Kamera. Hierzu heißt es bei ihr:

Die »Mittelbarkeit« des Erzählens realisiert sich im Film als optische und akustische Wahrnehmungsbe-

4 Rajewsky: Intermedialität, S. 23

5 Schneider: Der verwandelte Text, S. 25

6 Ebd., S. 25

7 Texte zur Theorie des Films, S. 358

ziehung, die über die Abbildungsebene organisiert wird. [...] Das Verhalten der Kamera, dem hier nun auch die Montage, verstanden als Blickwechsel der Kamera, zugerechnet werden kann, spielt dabei die Hauptrolle: Die die Bestimmung von Erzählsituationen leitende Frage nach dem »Standort des Erzählers« ist beim Film eine ganz gegenständlich – räumliche, nämlich eine allererst auf den Standort des Abbildungsapparates bezogene Frage.⁸

Lohmeier gesteht dem Film, ebenso wie Metz, die Narrativität zu, sieht jedoch die Möglichkeiten des Erzählens in der Literatur als weit vielfältiger an, als beim Film.⁹

Was für den Vergleich von Bedeutung ist, ist der Begriff der Narrativität, des Erzählens, der, zwangsläufig medienbedingt, auf unterschiedlichen Wegen verläuft.

Die Bedeutung des „Abbildungsapparates“ soll hierbei aber eine wesentliche Rolle spielen, indem untersucht werden soll, ob es Ähnlichkeiten bzw. Analogien der Erzählsituationen zwischen dem Roman und den Filmen gibt und ob die Kamera eine konsequente Erzählsituation vermittelt.

Während man bei Lem mit dem Ich – Erzähler in medias res in die Geschichte einsteigt und mit ihm relativ zeitgleich erlebt und sieht, was er erlebt und sieht, ist man damit auf seinen Informationsstand und auf seine Kompetenz als Erzähler (Figurenkompetenz) angewiesen.

Hier fallen Erleben und Erzählen zusammen und werden durch Sprache vermittelt.

Der Film muss auf andere Mittel zurückgreifen, um Innerlichkeit darzustellen.

Lohmeier sagt hierzu:

Die Kamera dagegen muss versuchen, den Blick der Reflektorfigur auf die Welt des Sichtbaren als verinnerlichten zu vermitteln, den Wahrnehmungsprozess als Bewusstseinsprozess erfahrbar zu machen, den Bewusstseinsprozess in einen Wahrnehmungsprozess zu übersetzen.¹⁰

Die Grundhypothese des Vergleichs zwischen dem Roman und den beiden Filmen definiere ich folgendermaßen:

Ein Vergleich zwischen einem literarischen und einem filmischen Werk erfolgt niemals ohne Informationsverluste bzw. Informationsverlagerungen, da es sich hierbei um die Übertragung von einem Zeichensystem in ein anderes handelt.

⁸ Anke – Marie Lohmeier: Hermeneutische Theorie des Films, S. 189

⁹ Vgl. bei Lohmeier, S. 189

Hier soll es jedoch nicht um eine Hierarchisierung der Medien Literatur und Film gehen, ebenso wenig, wie um die Herausarbeitung ästhetischer, narrativer oder sonstiger Gestaltungsmöglichkeiten.

¹⁰ Ebd. S. 205

1.1. Aufbau der Arbeit

Es erscheint sinnvoll innerhalb eines Vergleiches zwischen Lems Roman und den beiden Filmen zunächst einmal auf die Erzählstruktur einen Blick zu werfen.

Zu diesem Aspekt zähle ich die Chronologie der Ereignisse und die Aufnahme bestimmter Strukturelemente und Motive.

Wie die Geschichte erzählt wird und worauf die beiden Regisseure ihr Augenmerk besonders gelegt bzw. eben nicht gelegt haben, soll Aufschluss über die inhaltlichen, motivischen und natürlich strukturellen Unterschiede in der Behandlung ein und desselben Stoffes von zwei unterschiedlichen Filmemachern geben.

Bei dieser Vorgehensweise werde ich keine Inhaltsangaben der beiden Filme im Einzelnen präsentieren, sondern aus der detaillierten Inhaltsangabe des Romans im 2. Kapitel die Veränderungen, wie sie von Tarkowskij und Soderbergh vorgenommen worden sind, herausarbeiten.

Der Roman als „Quelle“ (siehe Zitat S. 2) für beide Filmemacher, soll den Ausgangspunkt der Arbeit markieren.

In den Kapiteln 2 und 3 werden Inhalt und Struktur des Romans eingehend untersucht.

Hier steht das Motiv der fremden Lebensform, der Solarisozean, im Vordergrund, dessen Erforschung den Großteil des Romans ausmacht.

Innerhalb dieses Kapitels wird auf Lems Solarisbibliothek und die Metaliteratur Bezug genommen, die einerseits die Solarisforschung, andererseits die Wissenschaft und ihre Grenzen bei der Erforschung fremder Welten wieder spiegeln.

In Bezug auf die fremde Lebensform werden Beispiele mit zwei weiteren Romanen von Lem (*Der Unbesiegbare*, *Die Stimme des Herrn*) herangezogen. Beide Romane sind nach *Solaris* entstanden und weisen große thematische und motivische Ähnlichkeiten mit *Solaris* auf.

In erster Linie geht es bei diesen Ähnlichkeiten um die Begegnung mit einer fremden Lebensform und der Rolle des Menschen innerhalb des Kosmos.

Die eingehende Behandlung des Ozeans und seiner Bedeutung im Roman, sowie die weiteren Romanbeispiele, dienen dazu, Lems Überlegungen zum Thema Wissenschaft und Mensch zu erörtern. Lems theoretische Werke behandeln diese Themen noch ausführlicher, und finden, in abgewandelten Formen, stets auch Eingang in seine Romane.

Das zweite Kapitel ist also auch der Versuch, aus einigen von Lems theoretischen Überlegungen Bezüge zum Roman *Solaris* herzustellen

Kapitel 4, 5 und 6 widmen sich dem Film von Andrej Tarkowskij.

Hierbei werden die Chronologie der Ereignisse, Figuren und Figurenkonstellationen, sowie bestimmte Motive bzw. Strukturelemente untersucht.

Die Wahl, gerade diese Aspekte des Films zu untersuchen, ergibt sich aus der Tatsache, dass Tarkowskij genau hierbei die größten Veränderungen vorgenommen hat.

Seine Filmstruktur lässt sich in drei Teile gliedern und weist eine veränderte Reihenfolge der Abläufe auf. Tarkowskij's wichtigstes Strukturelement, nämlich die Erde und insbesondere die Heimat des Protagonisten, ist eine Neuerung im Vergleich zum Roman und durchzieht den gesamten Film.

Eine gesonderte Stellung nehmen bei Tarkowskij die Frauenfiguren ein, insbesondere die Figur Harey.

Es soll untersucht werden, inwiefern diese Veränderungen Einfluss auf den Aspekt der Spannung, die Figurenkonstellation und das Motiv der fremden Lebensform haben und in welche Richtung sie die filmische Narration lenken.

Kapitel 7 und 8 sind Steven Soderbergh gewidmet und im Aufbau mit dem zweiten Kapitel identisch.

Dabei lässt sich auch Soderberghs Film in drei Teile gliedern und weist damit Ähnlichkeiten mit Tarkowskij's Filmstruktur auf.

Soderbergh übernimmt jedoch weder die Begegnung mit der fremden Lebensform, noch Tarkowskij's humanitären Anspruch.

In diesem Kapitel geht es nicht nur um einen Vergleich mit dem Roman, sondern ebenso mit Tarkowskij's Film, um zwischen den drei Werken Bezüge herzustellen.

In Kapitel 9 erörtere ich das Phänomen der „Gäste“, die direkte Projektionen des Ozeans zu sein scheinen. Hierbei soll das „Gastmotiv“ aller drei Werke miteinander verglichen werden, um seine veränderte Bedeutung für die gesamte Erzählstruktur zu entfalten.

Da das Motiv der fremden Lebensform in beiden Filmen stark verändert bzw. umgedeutet wird, ergeben sich daraus auch Bedeutungsunterschiede in Bezug auf den Einbruch des Unerklärlichen und den Umgang damit.

In Kapitel 10 werden die Erzählarten der beiden Filme miteinander verglichen.

Dazu gehören die Kamera als Erzählerinstanz, sowie Figurenperspektiven, Raumanordnungen, Farben und Geräusche bzw. der Einsatz von Musik.

Hierbei soll untersucht werden, ob und inwiefern die Kamera als Erzähler eingesetzt wird und ob

man Analogien zur Ich – Perspektive des Romans herstellen kann.

Die Visualisierung durch das Medium Film und die damit verbundenen Bedeutungsverlagerungen und Verschiebungen bestimmter Motive und Strukturelemente, sollen in einem weiteren Schritt in Bezug zum Roman gesetzt werden.

Gerade die beiden Filme mit ihrer jeweils sehr unterschiedlichen Kameraführung und Szenerie erlauben zahlreiche Vergleichsmomente mit der Ich – Erzählung des Romans und eröffnen ein weites Feld auf die gesamte Erzählung in ihren markanten Unterschieden.

In Kapitel 11 werden Interviewausschnitte mit beiden Regisseuren einander gegenübergestellt, um die Gründe für Änderungen und Abweichungen vom Roman, sowie ihre eigenen Interpretationen dieses zu erörtern.

Im abschließenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden, die Quintessenz der bisher erörterten Punkte noch einmal zusammenzufassen und, nach Möglichkeit, Schlüsse für die vorliegende Arbeit daraus zu ziehen.

Das Resümee setzt die oben besprochenen Punkte zu einander in Bezug und versucht, eine Übersicht aus den einzelnen erörterten Themenbereichen zu erstellen.

Dabei werden die besprochenen Differenzen noch einmal zusammengefasst und ihre Auswirkungen auf das jeweilige Werk untersucht.

1.2. Fragestellung

Aus den oben genannten Überlegungen bezüglich der Methode und des Erkenntnisinteresses, ergeben sich folgende Fragen an die drei Werke:

***Wie wird mit dem Phänomen der fremden Lebensform umgegangen?**

Konkret: Was bedeutet die fremde Lebensform konkret oder im übertragenen Sinne in den drei Werken und in welcher Form taucht sie jeweils auf?

***Wie verfahren die Filme mit Inhalt, Motiven und Figuren?**

Konkret: Welche Inhalte sind in gleicher oder veränderter Form anzutreffen, welche Aspekte fehlen und um welche Aspekte sind die Filme erweitert worden?

***Welche Auswirkungen haben die modifizierten Aspekte auf den Ablauf der Ereignisse in den Filmen?**

Konkret: In welche Richtung wird die Bedeutungsebene durch die modifizierten Aspekte verlagert?

*Mit welchen Erzähltechniken wird die Geschichte in den drei Werken vermittelt?

*Was sind die möglichen Gründe beider Regisseure für die Abweichungen vom literarischen Erzähltext?

Die vorliegende Untersuchung beansprucht weder mit ihrer Art, noch mit ihrer Wahl der zu untersuchenden Aspekte Vollständigkeit.

Diese entspringen lediglich den Interessen und der persönlichen Wahl ihrer Verfasserin und sollen als ein kleiner Ausschnitt in einer Vielzahl von möglichen Arbeiten und Untersuchungsgegenständen gesehen werden.

2. Der Roman

Im folgenden Kapitel werden der Romaninhalt und der strukturelle Aufbau ausführlich skizziert.

Diese Darstellung soll im weiteren Verlauf der Arbeit den Vergleich mit den Filmen erleichtern und Wiederholungen vermeiden.

2.1. Inhalt

Der Planet Solaris ist von einem gigantischen Ozean umgeben, dessen Konsistenz aus einem Plasma-artigen Gebilde besteht.

Der Psychologe und Wissenschaftler Kris Kelvin wird auf den Planeten geschickt, um die dortigen Vorgänge zu untersuchen und über das weitere Schicksal der Station zu entscheiden.

Auf der Station sind drei Wissenschaftler beschäftigt, der Physiologe Gibarian der Kybernetiker Snaut und der Astrobiologe Sartorius.

Als Kelvin auf der Station eintrifft, wird er von niemandem empfangen. Die Raumstation selbst ist in einem verwahrlosten Zustand.

Kelvin findet das erste Besatzungsmitglied, Snaut, in äußerst verstörtem Zustand vor. Kelvin erfährt von Snaut, dass Gibarian Selbstmord begangen hat.

Gleich zu Beginn seiner Ankunft macht Kelvin seine erste Begegnung mit einem fremden

Wesen. Er sieht eine dicke schwarze Frau, nur mit einem knappen Rock bekleidet in der Kabine von Gibarian verschwinden.

Sartorius' Reaktion auf Kelvin ist beinahe feindlich. Er gibt keinerlei Auskünfte über die Vorgänge auf der Station oder Gibarians Selbstmord an und ist offensichtlich sehr darum bemüht, Ordnung und den Fortgang wissenschaftlicher Arbeit zu imitieren, wobei er Kelvin deutlich zu verstehen gibt, dass auch er sich lieber um seine Arbeit kümmern solle, anstatt detektivische Untersuchungen anzustellen.

An diesem Punkt angelangt, beschließt Kelvin ein Experiment mit sich selbst durch zu führen, um festzustellen, ob er wahnsinnig geworden ist, oder ob die Vorgänge tatsächlich real sind.¹¹

Und so hat Kelvin schließlich seine nächste und ausschlaggebende Begegnung mit einem „Gast“¹², wie die fremden Wesen von den Wissenschaftlern genannt werden.

Als Kelvin am nächsten Morgen erwacht, sitzt seine Frau Harey im Zimmer auf einem Stuhl. Zunächst glaubt Kelvin zu träumen, denn er sieht Harey so, wie er sie in seiner Erinnerung zum letzten Mal gesehen hat.

Harey hat sich vor 10 Jahren das Leben genommen, als Kelvin sie verließ. Harey weiß nicht, wie sie auf die Station gekommen ist, sie scheint über keinerlei Erinnerungen zu verfügen, empfindet die Situation zwischen ihr und Kelvin jedoch zunächst für normal.

Snaut erzählt Kelvin, dass jeder von ihnen auf der Station seinen eigenen „Gast“ hätte und dass diese „Gäste“ immer wieder kommen, da sie in der Lage sind, sich in einem unglaublichen Tempo zu regenerieren.

Harey kommt ein zweites Mal wieder und allmählich beginnt Kelvin, diese Tatsache zu akzeptieren. Er versucht die Lücken bzw. Leerstellen in ihrer Erinnerung mit Halbwahrheiten zu füllen und so etwas, wie ein normales Eheleben zu imitieren. Als er am nächsten Morgen seine Kabine verlässt und Harey darin zurückbleibt, versucht er die Tür von außen zu verschließen. Doch Harey legt übermenschliche Kräfte an den Tag. Sie reißt die Tür von innen heraus, wobei sie sich blutige Wunden an den Armen zuzieht. Als Kelvin ihre Wunden versorgen will, muss er zusehen, wie sich die blutigen Stellen innerhalb von Sekunden schließen und rosige Haut darunter zum Vorschein kommt.

Sartorius legt schließlich eine wissenschaftliche Erklärung der „Gäste“, oder wie er sie nennt „F -Gebilde“¹³ vor. Sartorius' Theorie zufolge handelt es sich hierbei weder um bestimmte

¹¹ Da das Experiment für die Handlung unerheblich ist und nur dazu dient, auf eine bestimmte Tatsache hinzuweisen, nämlich, dass Kelvin bei klarem Verstand ist, erachte ich es für nicht notwendig es zu beschreiben, besonders, da es sich um eine Ansammlung von Fachtermini aus den Bereichen Informatik und Physik handelt. Es sei nur so viel erwähnt, dass Kelvin die Entdeckung macht, dass bereits vor ihm jemand dieses Experiment durchgeführt haben muss, um seinen Geisteszustand zu überprüfen.

¹² Ebd. S. 78

¹³ Ebd. S. 115

Menschen, noch um Kopien bestimmter Menschen, sondern um Materialisationen, die aus den intensivsten und tiefsten Erinnerungen an eine betreffende Person nach außen projiziert werden.¹⁴

Somit sind die „F-Gebilde“ nicht nur Ergebnisse von Erinnerungen an sie allein, sondern auch von Erinnerungen, die sich in der Nähe befunden haben und die mit eingeflossen sind, weshalb sie gelegentlich mehr Dinge wissen, als die reale Person wissen könnte.

Harey stellt Kelvin Fragen bezüglich ihrer Identität und ihrer gemeinsamen Vergangenheit, da sie über keinerlei eigener Erinnerungen verfügt. Doch Kelvin ist nicht in der Lage, ihr die Wahrheit über ihren Tod zu sagen und so versucht Harey, sich eines Nachts mit Flüssigsauerstoff umzubringen. Als Kelvin eines Morgens aufwacht, ist Harey verschwunden und Snaut sitzt an seinem Bett.

Er sagt Kelvin, dass Harey ihn selbst darum gebeten hat, ihrer Existenz ein Ende zu machen. Daraufhin haben er und Sartorius sie einem Apparat ausgesetzt, den Sartorius extra für diesen Zweck gebaut hat, der Harey einfach verschwinden ließ.

Kelvin macht sich auf und fliegt mit einem Luftfahrzeug mitten in den Ozean. Er setzt sich an eine Stelle am „Ufer“. Der Ozean wiederholt exakt die Bewegungen seiner Hand, lässt sich jedoch nicht berühren, sondern weicht kurz davor zurück.

So verharrt er inmitten des Ozeans und gibt sich dem Spiel mit ihm hin.

2.2. Struktur

Solaris besteht aus 15 Kapiteln, die jeweils eigene Kapitelüberschriften tragen.

Es handelt sich um eine Ich – Erzählung, die aus der Perspektive des Protagonisten Kris Kelvin erzählt wird.

Der Roman setzt in medias res ein und spielt sich ausschließlich auf der Solarisstation bzw. dem Flug dorthin ab.

Es gibt insgesamt vier handelnde Personen, von denen drei Männer sind.

Von insgesamt 231 Seiten machen 121 Seiten Dialoge aus, in denen zwischen den Figuren die gegenwärtigen Geschehnisse reflektiert werden.

Die längsten Dialogpassagen bestehen zwischen Snaut und Kelvin und Kelvin und Harey.

Es gibt lediglich zwei kurze Dialoge zwischen Kelvin und Sartorius, wobei der zweite davon per „Visofon“¹⁵, und ohne Sichtkontakt geführt wird.

Es gibt nur eine einzige Stelle, an der alle Figuren miteinander kommunizieren, jedoch wiederum

¹⁴ Ebd. S. 118

¹⁵ Lem: Solaris, S. 112

per Visofon und ohne Sichtkontakt.

Bezeichnenderweise ist diese Kommunikation geprägt von einem wissenschaftlichen Diskurs, dem Versuch einer wissenschaftlichen Erklärung für die Existenz und Beschaffenheit der „Gäste“ und wie man sie eliminieren kann.

Die Interaktion zwischen den Figuren ist auch auf der räumlichen Ebene stark eingeschränkt. Jeder agiert einzeln bzw. im Falle von Kelvin und Harey, zu zweit. Es gibt keinen Raum, in dem sich alle Figuren gleichzeitig befinden.

Der Ich – Erzähler Kris Kelvin steht im Zentrum des Geschehens und gibt seine Erlebnisse auch unmittelbar wieder. Somit ist der Leser natürlich auf Kelvins persönlichen Gesichtskreis eingeschränkt¹⁶, seine persönliche Informationsvergabe über andere Figuren, über sich selbst und ebenso über das Geschehen.

Kelvins Innensicht ist hier nicht nur auf seine persönliche Geschichte beschränkt, seine Darlegungen bestehen hauptsächlich in Beobachtungen und Beschreibungen.

Gefühlsdarstellungen sind zunächst eher Ausnahmen und wenn Adjektive für Emotionen gebraucht werden, dann sind sie meist Bestandteil analytischer und theoretischer Betrachtungen.

Besonders in Momenten wie dem Auftauchen der schwarzen Frau gleich zu Beginn, sind diese Phänomene begleitet von klar strukturierten Gedanken, die das äußere Geschehen sehr genau wiedergeben, wie es in Panik- oder Schrecksituationen eher unüblich ist.

Bei Hareys erstem Erscheinen glaubt Kelvin zu träumen. Er beschließt sich selbst zu verletzen, um sicher zu gehen, dass es kein Traum ist. Dieser Moment wird folgendermaßen beschrieben:

Ich saß hoch über ihr und rührte mich nicht weg. Ich hob den Kopf und sah ein Stück des Bettes, Hareys zerwühltes Haar und meine nackten Knie im Spiegel über dem Waschbecken. Ich zog mit dem Fuß eines dieser halbgeschmolzenen Werkzeuge heran, die auf dem Fußboden herumlagen, und hob es mit der freien Hand auf. Das Ende war spitz. Ich setzte es an die Haut oberhalb der Stelle, wo eine halbrunde symmetrische rosa Narbe war und stieß es ins Fleisch. Das tat empfindlich weh. Ich schaute auf das rieselnde Blut, das in großen Tropfen die Innenseite des Schenkels entlangrollte und leise auf den Fußboden tröpfelte.¹⁷

Die Figur Kelvin ist ein Beobachter, was auch der Tatsache Rechnung trägt, dass er Psychologe und Wissenschaftler ist.

Diese Art der Darstellung bewirkt auch eine Reduktion des äußeren Geschehens.

Die Handlung ist stark reduziert, es gibt sehr viele Passagen, in denen einerseits nur gewartet wird,

16 Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 69

17 Lem: Solaris, S. 67

sei es auf äußerliche Ereignisse, oder auf Interaktionen zwischen den Figuren, andererseits erzählt, reflektiert und theoretisiert.

Die Zeit ist hier unwesentlich. Es gibt keine Zeitangaben, weder, wann die Ereignisse stattfinden, noch über welchen Zeitraum sich die Ereignisse auf Solaris erstrecken.

Die einzigen temporalen Angaben, an denen sich die Figuren im Roman orientieren, ist ein Wechselspiel zwischen den Farben rot und blau, die den Wechsel von Tag und Nacht anzeigen. Dieses Farbenspiel ist bedingt durch die Beschaffenheit des Planeten, um den 2 Sonnen, eben eine blaue und eine rote, kreisen.¹⁸

Die Erzählpassagen, die sich hauptsächlich mit der Geschichte, Forschung und Literatur der Solaristik und dem Ozean befassen, sind gekennzeichnet durch zahlreiche Neologismen auf den Gebieten der Technik und Wissenschaft, so wie der Roman überhaupt sehr stark von einem wissenschaftlichen Diskurs bestimmt wird.

Die Darstellung der Solaristik als einer eigenen Wissenschaft macht Lem anhand von Metaliteratur fest, die sich in der Bibliothek der Station türmt.

Kelvin gibt in den Erzählpassagen lange Auszüge aus diversen Solarisbänden über die Geschichte und den Forschungsstand des Planeten wieder.

Die Beschreibungen des Ozeans, besonders der Phänomene der Symmetriaden und Asymmetriaden, die sich über 19 Seiten erstreckt, sind gekennzeichnet durch einen extrem detaillierten Wortreichtum und lange Sätze:

Besonders heftige Lichteffekte ergeben Symmetriaden, die während des blauen Tages oder knapp vor Sonnenuntergang entstehen. Dann hat es den Anschein, der Planet gebäre einen zweiten, mit jedem Augenblick sein Volumen verdoppelnden. Kaum ist der flammenblitzende Globus aus den Tiefen hervorgehoben, da platzt er vom höchsten Punkt aus in senkrechte Sektoren auf. Aber das ist kein Zerfall. Dieses Stadium, nicht sonderlich glücklich »Blütenkelchphase« genannt, dauert Sekunden. Die zum Himmel strebenden Bögen der hautigen Gurtungen wenden sich um, heften sich mit der Spitze im unsichtbaren Innenraum fest und beginnen blitzschnell etwas wie einen gedrungenen Rumpf zu formieren, in dessen Innerem sich hunderte von Phänomenen zugleich abspielen. Im Zentrum selbst, das erstmals von Hamaleas Siebzig – Mann – Equipe untersucht wurde, entsteht durch Giganto – und Pollykristalisierung eine tragende Achse, die zuweilen Wirbelsäule genannt wird, aber ich gehöre nicht zu den Anhängern dieses Terminus. Die halsbrecherisch architektonische Komposition dieses zentralen Trägers wird in statu nascendi gestützt durch pausenlos aus kilometertiefen Senkungen spritzende lotrechte Säulen aus sehr verdünnter, ja fast wäßriger Gallerte.¹⁹

Die Dialogpassagen kennzeichnen sich dagegen größtenteils durch kurze Sätze aus, die von

¹⁸ Diese stark reduzierte Handlung hat Tarkowskij mit seiner Kameraführung und Bildkomposition auf filmischer Ebene umgesetzt. Auf diesen Aspekt komme ich jedoch in Kapitel 5 noch genau zu sprechen.

¹⁹ Ebd. S. 135

den Figuren oft nicht zur Gänze ausgesprochen werden.

Sie verstummen oft, brechen mitten im Satz ab und verschleiern die Tatsachen mit Banalitäten oder schlichtweg mit Unwahrheiten, was besonders die Dialoge zwischen Kelvin und Harey kennzeichnet.

Die Figuren bewegen sich sprachlich im Kreis, wiederholen bereits getätigte Aussagen oder deuten Tatsachen bloß an, anstatt sie auszusprechen.

Immer wieder kommt es zu Erörterungen in Bezug auf die „Gäste“ und den Grund ihrer Anwesenheit. Es scheint fast so, als ob die Figuren sich innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses weitaus sicherer bewegen, als im zwischenmenschlichen Bereich der Sprache.

Die Isolation auf der Station zwischen den Figuren spielt sich also räumlich, aber auch sprachlich ab. Die Sprache der Figuren zerfällt scheinbar in einen privaten und einen wissenschaftlichen Diskurs.

Der Kontakt zwischen den Figuren wird letztlich nur mehr durch den Fachdiskurs aufrecht erhalten. Auf der Ebene der Wissenschaft vermögen sie Erörterungen und Vermutungen in Bezug auf die Gäste samt ihren Motiven und Gründen anzustellen.²⁰

Bei Lem handelt es sich um zwei Pole menschlicher Anstrengungen, nämlich der des einzelnen, der versucht mit sich selbst und der Welt ins Reine zu kommen und der einer Jahrzehnte langen Suche der Menschen als Gattung etwas zu begreifen, [...]was »Nicht – Ich« ist, was unerkannt und dem Bewusstsein äußerlich ist und durch Zeichen spricht, die wir nicht ganz verstehen.²¹

Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich denn auch alle drei Wissenschaftler, wenn auch in unterschiedlichen Graden.

2.3. Der Ozean

Im folgenden Kapitel möchte ich die Betrachtungs – und Herangehensweise Lems in Bezug auf den Ozean untersuchen.

Da er bei Lem der eigentliche Protagonist des Romans ist und in den Filmen, besonders bei Soderbergh, immer mehr an Präsenz einbüßt, möchte ich im folgenden Kapitel versuchen, seine Bedeu-

²⁰ Bei Tarkowskij wird dieser Wissenschaftsdiskurs ziemlich stark zurück genommen und Erörterungen der menschlichen Natur und die Rolle des Menschen in der Welt im Allgemeinen nehmen einen breiten Raum ein. Hier entstehen die Isolation und die Entfremdung zwischen den Figuren nicht erst durch das Auftauchen der Gäste, sondern ist bereits auf der Erde ein Thema, das sich durch den gesamten Film in allen Figurenkonstellationen zieht. Tarkowskij zeigt den Menschen in seiner Abkapselung von seiner Umwelt und seinen Mitmenschen, was nicht erst eine Reise zu den Sternen nötig machen würde.

²¹ Jarzebski: Zufall und Ordnung, S. 90

tung im Roman nicht nur für die einzelnen Personen, sondern für die Wissenschaft überhaupt, zu untersuchen.

Im Zuge dieser Untersuchung werde ich einerseits auf die Grenzen der sprachlichen Erfassung durch die Wissenschaft und ihre Vertreter eingehen, andererseits auf das daraus resultierende Problem des Kontaktes mit fremden Lebensformen überhaupt.

In einem weiteren Schritt möchte ich von der Kritik an der Sprache und ihren Grenzen, auf die Kritik an der Wissenschaft und am Anthropozentrismus, der mit dieser einhergeht und sich unmittelbar daraus ergibt, eingehen. Dazu werde ich einige Gedanken aus Lems theoretischen Werken aufgreifen und diese sowohl mit *Solaris*, als auch mit zwei weiteren Romanen Lems (*Der Unbesiegbare*, *Die Stimme des Herrn*), in Zusammenhang setzen.

Diese Romane weisen thematische und strukturelle Ähnlichkeiten miteinander auf, wobei das Motiv der fremden Lebensform und des versuchten Kontaktes im Mittelpunkt stehen und das Geschehen bestimmen.

Der Wissenschaftler und der Forscher, zwei der wichtigsten und am stärksten präsenten Figuren bei Lem, versuchen stets die empirischen Phänomene in eine gewisse Ordnung zu bringen. Diese Ordnung ist zum Einen ein Zeichen des Verstehens der Welt und ihrer Phänomene, zum Anderen erlaubt sie es, zukünftige Geschehnisse zu prognostizieren.²²

Diese Ordnung birgt nicht zuletzt die Gewissheit, dass der Faktor Zufall ausgeschlossen werden kann, da ja die Wissenschaft alle relevanten Rahmenbedingungen²³ einbezogen und berechnet hat. Doch genau dieser Punkt wird bei Lem immer wieder in Frage gestellt und muss auf seine Gültigkeit hin überprüft werden, nur um festzustellen, dass niemals alle Rahmenbedingungen und Faktoren hinreichend berechnet und berücksichtigt werden können.

Denn diese Faktoren sind stets zeitlich und kulturell gebunden und somit ständigen Wechsel und Veränderungen unterworfen, so dass auch die zukünftigen Aussagen keine Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen können.²⁴

Der Solarisozean ist ein Phänomen, das sich jeglichen Ordnungsversuchen von Seiten der Wissenschaft entzieht. Er lässt sich nicht mit den gängigen Parametern erfassen und bleibt am Ende des Romans dasselbe unbegreifliche Phänomen, wie er es zu Beginn war.

2.4. Beschreibungsversuche

Die folgenden Kapitel sollen die Versuche der Wissenschaft demonstrieren, das Phänomen Solaris-

22 Vgl. bei: Gräfrath: *Ketzer, Dilettanten und Genies*, S. 281f

23 Vgl. ebd., S. 282

24 Vgl. ebd., S. 282

ozean sprachlich zu erfassen. Die fehlgeschlagenen Ergebnisse dieser Bemühungen sollen dabei Schritt für Schritt nachvollzogen werden, indem sie unter den Aspekten der Sprachkritik, der Kritik an der Wissenschaft, bis hin zur anthropozentrischen Kritik aufgeteilt werden.

2.4.1. Die Sprache der Wissenschaft

Wie bereits im Hinblick auf die Romanstruktur erwähnt, nehmen der wissenschaftliche Diskurs und die Beschreibungen des Ozeans einen sehr breiten Raum im Roman ein.

Diese Beschreibungen werden meistens von Kelvin aus den Beständen der Bibliotheksliteratur wiedergegeben.

Gleich zu Beginn folgt eine langwierige Beschreibung der Entdeckung des Planeten Solaris, die bereits hundert Jahre vor Kelvins Geburt erfolgt war²⁵ in einem Auszug aus einer dazu veröffentlichten Monographie „Die Geschichte der Solaris“ von Hughes und Eugl²⁶.

Diese Literatur, deren Bruchteil in einer Bibliothek auf der Station Platz findet und zu der sich immer weitere Veröffentlichungen gesellen, beschäftigt sich insbesondere mit dem Ozean und seiner Beschaffenheit.

Daraus geht hervor, dass sich eine eigene Wissenschaft, die so genannte „Solaristik“²⁷, entwickelt hat. Unzählige Expeditionen, die bereits zu Beginn entsendet worden waren, hatten jedoch keinerlei Ergebnisse zu Tage gefördert, was die Beschaffenheit des Ozeans bzw. seine innere Tätigkeit angeht.

Daraufhin entwickelten sich in den Disziplinen der Mathematiker, Physiker, Biologen, Kybernetiker usw. unterschiedliche Theorien den Ozean betreffend:

So brachten also Physiker und nicht Biologen die paradoxe Formulierung „plasmatische Maschine“ vor; darunter verstanden sie ein Gebilde, in unserem Sinne vielleicht auch unbelebt, doch fähig, zielbezogene Tätigkeiten zu unternehmen – fügen wir gleich hinzu: in astronomischer Größenordnung.²⁸

Ein prägnantes Beispiel für die vielfältigen Versuche, den Ozean und seine Phänomene sprachlich zu erfassen, findet sich in *Solaris* bei den Beschreibungen der Symmetriaden und Asymmetriaden. Die Begriffe, von Wissenschaftlern geschaffen, um die Phänomene studieren zu können, unterstellen diesen Regelmäßigkeit und Logik, während gerade diese beiden Kategorien ad absurdum geführt werden. Die Phänomene werden im Roman von Kelvin sehr detailliert auf 18 Seiten beschrieben.

25 Ebd, S. 20

26 Ebd, S. 20

27 Ebd, S. 30

28 Ebd, S. 23

ben.

Dabei zitiert er aus einer der ersten Arbeiten über die Phänomene des Ozeans, einer zehnbändigen Monographie eines Solarisforschers namens Giese. Dieser hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Phänomene des Ozeans zu benennen, um sie studieren und zu weiteren Forschungszwecken brauchbar zu machen, anhand derer sich die Solarisforschung weiterhin hätte orientieren können. Gerade an diesem Beispiel wird sehr deutlich, welche Herausforderung die Solaristik und insbesondere der Ozean an das menschliche Erkenntnisvermögen stellen:

Giese hatte nicht allzuviel Schwung, aber einem Solarisforscher kann diese Eigenschaft nur schaden. Wohl nirgends sonst können Phantasie und die Fertigkeit raschen Hypothesenbildens so viel verderben. Schließlich ist auf diesem Planeten alles möglich. Unglaublich klingende Beschreibungen von Konstellationen, die das Plasma herausbildet, wenn auch im allgemeinen unüberprüfbar, da der Ozean kaum jemals seine Evolutionen wiederholt. Wer sie zum ersten Mal beobachtet, den erschüttern sie hauptsächlich durch ihre Fremdheit und Riesengröße; würden sie in kleinem Maßstab auftreten, in irgendeinem Tümpel, so hätte man sie gewiß als eine weitere »Laune der Natur« aufgefaßt, als Äußerung der Zufälligkeit und des blinden Spiels der Kräfte. Daß Mittelmaß und Genie gleichermaßen hilflos der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit solarischer Formen gegenüberstehen, erleichtert auch nicht gerade den Umgang mit den Phänomenen des lebenden Ozeans. [...] Solang er konnte, bediente sich Giese einfach der Sprache der Beschreibung, und wenn ihm Wörter fehlten, half er sich, indem er neue Wörter schuf, oft unglückliche, den beschriebenen Phänomenen nicht angemessene. Aber letztlich können keinerlei Termini wiedergeben, was auf der Solaris vorgeht. Seine »Bergbaumer«, seine »Längichte«, »Verpilzungen«, »Mimoide«, »Symmetriaden« und »Asymmetriaden«, »Wirbelknöchrigen« und »Schneller« klingen schrecklich künstlich, aber irgendeine Vorstellung von der Solaris geben sie sogar denen, die außer undeutlichen Fotos und höchst unvollkommenen Filmen nichts gesehen haben.²⁹

Die fehlenden Vergleichsmöglichkeiten mit irdischen Phänomenen, die absolute Fremdheit in Bezug auf das menschliche Erfassungsvermögen, lassen die Beschreibungsversuche wie die ersten Sprechakte eines Kindes wirken, welches gerade dabei ist, seine sprachliche Leere mit Inhalten zu füllen.

Doch im Gegensatz zum Kind, das früher oder später, die Sprache seiner Kultur beherrscht, gibt es in der Solaristik nichts, worauf sich die Wissenschaftler stützen, woran sie sich orientieren und was sie schließlich sprachlich nachbilden können.

An einer späteren Stelle erinnert Kelvin sich, als eine Gruppe von Schülern das Solaris - Institut besuchte und ihnen die Symmetriaden und ihre Phänomene auf Mikrofilm vorgeführt wurden, stellte ein Mädchen die Frage, wozu das Ganze überhaupt geschähe.³⁰

Kelvin erinnert sich weiter:

29 Lem: Solaris, S. 126f

30 Vgl. bei Lem, S. 141

Und während des betretenen Schweigens, das daraufhin eintrat, blickte nur die Lehrerin streng zu ihrer aufsässigen Schülerin hin; von den geleitenden Solaristen (ich war unter ihnen) fand keiner eine Antwort. Denn die Symmetriaden sind unwiederholbar, und unwiederholbar sind im allgemeinen die Phänomene, die sich in ihnen abspielen.³¹

Alle Vergleiche und Versuche der Kategorisierung schlagen fehl, gehen kurz in die Geschichtsbücher ein, nur um einige Zeit danach wieder entwertet zu werden.

Noch bevor es zu einem Kontakt mit dem Ozean kommen kann, scheitert das Begreifen an der menschlichen Sprache.

In dem Kapitel „Die Solaristen“, in dem die Solaristik und ihre Anfänge als Wissenschaft aufgerollt werden, bemerkt Kelvin, dass es bald so viele Disziplinen und Wissenschaftszweige gab, die sich mit Solaris beschäftigten, dass sie sich untereinander nicht mehr verstanden.³²

Dazu zitiert Kelvin einen Institutsdirektor, der zu diesem Zeitpunkt zu den Wissenschaftlern gesagt hat: „Wie könnt ihr euch mit dem Ozean verständigen, wenn ihr es nicht einmal mehr untereinander fertigbringt?“³³

Die Theorien über den Ozean nehmen im Roman einen sehr breiten Raum ein. Das dient natürlich nicht nur dazu, die Wissenschaftsgeschichte der Solaristik zu erörtern, sondern, ebenso wie die Metaliteratur in der Solarisbibliothek, die Geschichte der versuchten Kontaktaufnahme in ihrem Verlauf genau zu dokumentieren.

Ein anderer Versuch, die Phänomene des Ozeans sprachlich zu erfassen, ist der Bericht Bertons, der in Form eines Interviews verfasst ist.

Dieser Bericht unterscheidet sich insofern von den wissenschaftlichen Theorien, als es sich hierbei um die Wiedergabe von Ereignissen handelt, die Berton selbst erlebt und gesehen hat.

Gibarian hinterlässt Kelvin einen Brief, in dem er explizit auf Bertons Bericht verweist.

In diesem Bericht erzählt Berton von seiner Begegnung mit einem fremden Wesen, als er den Ozean überflog, um seinen Kollegen Fechner zu suchen, der beim Überfliegen des Ozeans verschwunden war.

Der Bericht ist sehr lang und ausführlich und beschreibt Vorgänge und Gebilde des Ozeans, wie Berton sie wahrgenommen hat.

Schließlich berichtet er von einem Kind, das er inmitten des Ozeans erblickte. Das Kind hatte riesige Ausmaße, bewegte sich und war von grotesker Gestalt. Bertons Bericht wird von der

31 Ebd, S. 141

32 Ebd., S.27

33 Ebd, S. 141

Kommission als das Ergebnis von giftigen Gasen gewertet, die in die Kabine eingedrungen und bei Berton Halluzinationen ausgelöst haben mussten.

Dem Ende des Berichtes ist jedoch der Brief eines Physikdoktors namens Messenger angefügt, der Bertons Bericht Glauben schenkt und die Vorgänge als eine „»Operation Mensch«“ von Seiten des Ozeans bezeichnet.

2.4.2. Die Sprache des Romans

Lems Solarisbibliothek und die Metaliteratur sind nicht nur Zeugnisse der Solarisforschung auf der Ebene der Romanhandlung, sondern ebenso Elemente einer authentischen Darstellungsweise des Autors.

Der Leser erlebt die Phänomene des Ozeans niemals direkt, sondern bekommt sie durch Kelvin aufgearbeitet und präsentiert. Kelvin fungiert als ein Filter, durch den die relevanten Informationen dem Leser vermittelt werden.

Damit werden phantastische Phänomene in einer Form präsentiert, die sich der Wahrheit bzw. der Faktizität verpflichtet. Dazu gehören die bereits erwähnten Monographien, Forschungsergebnisse, Theorien auf allen möglichen wissenschaftlichen Gebieten, ebenso wie der Bericht Bertons.

Obwohl Berton die von ihm geschilderten Vorgänge selbst erlebt, werden sie dennoch in Form eines Interviews mit einer Kommission wiedergegeben.

Zum Schluss des Interviews werden Bertons Erlebnisse als Halluzinationen aufgrund von äußerlichen Einflüssen hingestellt.

Alle im Roman beschriebenen Phänomene erhalten somit „Rückendeckung“ von der Wissenschaft.

2.4.3. Wissenschafts – und Erkenntniskritik

Das Problematischste bei dem Motiv der fremden Lebensform scheinen die Willkür und die zufällige Form zu sein.

Wie bereits weiter oben erörtert, lässt sie sich weder sprachlich, noch theoretisch erfassen.

Die sprachliche Unzulänglichkeit geht bei Lem mit der Kritik an der Wissenschaft und an ihrem Selbstverständnis einher.

Das Problem ist nicht die fremde Lebensform an sich, sondern das Problem wurzelt bereits in der Art und Weise, wie die Wissenschaft an die Erforschung dieser Lebensformen herangeht.

34 Ebd., S. 102

Lem äußert sich zum Thema Zufall und dem wissenschaftlichen Umgang damit in seinem theoretischen Werk *Das Katastrophenprinzip* folgendermaßen:

Der Zweck aller Kultur war und ist es, jegliche Willkür, jeglichen Zufall im Glanze des Wohlwollens oder zumindest der Notwendigkeit erscheinen zu lassen. Das ist der gemeinsame Nenner aller Kulturen, die Quelle der >Normalisierung< des Verhaltens in Ritualen, in Geboten und in jedem Tabu: Überall soll alles *einem einzigen* Maßstab gehorchen. Das Zufällige haben die Kulturen in kleinen vorsichtigen Dosen in sich aufgenommen – in Gestalt von Spielen und Vergnügungen, zum Zweck der Unterhaltung. Als Spiel oder Lotterie gezähmt und gebändigt, hat der Zufall aufgehört, eine berückende und gefährliche Kategorie zu sein. Wir spielen in der Lotterie, weil wir spielen möchten. Niemand zwingt uns dazu. Der gläubige Mensch sieht es ebenfalls als Zufall an, wenn ihm ein Glas zerbricht oder eine Wespe ihn sticht, aber den Tod führt er nicht auf den Zufall zurück; unbewußt scheint er zu glauben, daß Gottes Allmacht und Allwissenheit den Zufällen nur eine *untergeordnete* Rolle zuweist. Die Wissenschaft hat den Zufall als Effekt einer *einstweilen* noch unvollständigen Erkenntnis aufgefaßt, als Ergebnis *unserer* Ungewißheit, die durch weitere Entdeckung beseitigt würde.³⁵

Nach Lem sind Religion und Wissenschaft diejenigen Gebiete, von denen sich der Mensch endgültige und vor allem, allgemein gültige Aussagen über die Phänomene des Lebens erwartet.

Während diese Phänomene jedoch innerhalb der Religion in die Hände Gottes gelegt werden und ihre endgültige Auflösung im Jenseits bereit gestellt wird, ist es die Aufgabe der Wissenschaft die diesseitigen Phänomene einer möglichst genauen Untersuchung zu unterziehen, wobei aus dem obigen Zitat klar hervorgeht, dass die Wissenschaft selbst glaubt, alle nötigen Werkzeuge für die Erkenntnis in ihren Händen zu halten.

Doch genau hier entzieht Lem der Wissenschaft und ihren Anhängern den Boden unter den Füßen.

Die Regeln, die jede Kultur für sich notwendigerweise aufstellt, mögen für eine bestimmte Gesellschaft gelten, das sie ja über einen längeren Zeitraum hinweg praktiziert und weitergegeben werden.

Doch wie weit kommt der Mensch mit diesen Regeln, wenn er die Grenze der eigenen Kultur verlässt?

Die Menschen haben schon Probleme, sich mit fremden irdischen Kulturen und Gepflogenheiten vertraut zu machen.

Man denke nur an kleine, unbedeutende Gesten und Zeichen im Alltag, die schlichtweg das Gegenteil von den uns bekannten bedeuten können.

35 Lem: *Das Katastrophenprinzip*, S. 80ff.

Der Kosmos scheint für die Forscher und Wissenschaftler Lems ein unbeschriebenes Blatt zu sein, das sie mit ihren Inhalten füllen wollen. Doch genau hier wird der Mensch, konfrontiert mit den Produkten einer fremden Zivilisation, in seine Schranken gewiesen.

In diesen Momenten zeigt sich die Beschränktheit der menschlichen Vorstellungskraft der Lemschen Figuren, wenn sie dem fremden Organismus Absichten wie Zerstörung und Ausrottung der Menschheit, nach dem Prinzip „Wir oder sie“, unterstellen.

Lem konfrontiert seine Protagonisten mit Lebensformen, die mit nichts vergleichbar zu sein scheint und jegliche wissenschaftliche Theorien und Experimente ad absurdum führt.

Obwohl seine Geschichten in der Zukunft spielen und daher die Wissenschaft samt ihrer Errungenschaften sich auf einem sehr hoch entwickelten Niveau befinden, liefern sie den Menschen doch keine ausreichenden Antworten.

Die unzähligen misslungenen Versuche der Kontaktaufnahme mit dem Ozean sind ein weiterer Beweis für die Unzulänglichkeit der Wissenschaft.

Ein Zitat hierzu demonstriert dieses Dilemma:

Es erfolgten zahlreiche Versuche, mit dem Ozean in Kontakt zu treten, in Form von elektronischen Impulsen, die in seine Tiefen gesendet wurden, um aus dabei empfangenen Signalen Regelmäßigkeiten oder sonstige Zeichen zu extrahieren, von denen man auf einen so genannten Kontakt schließen konnte. Doch blieben alle diese Versuche ergebnislos. Denn entweder der Ozean reagierte mit Schweigen, oder...er modifizierte bestimmte Elemente der in ihn eingetauchten Vorrichtungen, dadurch änderten sich die aufgezeichneten Rhythmen der Entladungen, die Registrierapparaturen hielten Unmengen von Signalen fest, etwas wie Bruchstücke irgendwelcher riesenhafter Operationen der höheren Analysis, aber was bedeutete das alles? Vielleicht waren das Daten über den jeweiligen Erregungszustand des Ozeans? Vielleicht die Impulse, die irgendwo, tausende Meilen weit weg von den Forschern, seine Riesengebilde entstehen lassen? Vielleicht die in unergründliche elektronische Gefüge umgesetzten Widerspiegelungen der ewigen Wahrheiten dieses Ozeans? Vielleicht seine Kunstwerke? Wer konnte das wissen, wenn sich doch zweimal die gleiche Reaktion auf irgendeinen Reiz nicht erzielen ließ? Wenn einmal ein Ausbruch von Impulsen die Antwort war, die fast die Apparate sprengten, und ein andermal totes Schweigen? Wenn sich kein Experiment wiederholen ließ?³⁶

2.4.4. Anthropozentrische Kritik

Es stellt sich somit die Frage, ob der Mensch der intendierte Empfänger jedweder Signale, wenn sie denn überhaupt ausgesendet werden, ist, und ob er für diese geistig gerüstet ist.

Häufig ist bei Lem von der Grenze des menschlichen Verstandes die Rede, die er, solange er Mensch ist und denkt, nicht zu überschreiten in der Lage sein wird.

36 Lem: Solaris, S. 26

Jerzy Jarzebski sagt in diesem Zusammenhang sehr treffend über das Dilemma des Forschers bei Lem, welches letztlich auf den Menschen generell anwendbar ist:

Als Subjekt der Erkenntnis und mit dem Wunsch, das Rätsel des Universums zu durchdringen, möchte der Mensch sein Leben auf Jahrmilliarden ausdehnen; als gesellschaftliches Wesen kann er es nicht ertragen, aus seiner Gemeinschaft herausgerissen zu werden, und möchte am Ende zusammen mit seinen Altersgenossen sterben, weil er die Welt, welche die nachfolgenden Generationen schaffen ablehnt.³⁷

Der Mensch müsste aus seiner Zeit heraustreten und die Position eines Beobachters einnehmen, wollte er die Entwicklung der Kultur und Gesellschaft über einen längeren Zeitraum hinweg studieren.

Dazu würde sich aber eine so immense Menge an Informationen ansammeln, dass der Mensch gar nicht in der Lage wäre, sie in seinem Gehirn zu verarbeiten.

Und schließlich, wie das obige Zitat bereits andeutet, ist der Mensch an seine Zeit, seine Kultur und seine Umwelt so weit gebunden, dass er nur einen zeitlich begrenzten Ausschnitt, nicht aber die Zeitlosigkeit an sich erfassen kann.

In seiner Abhandlung über Lems Werk vergleicht Jarzebski diesen Aspekt mit der Erzählung *Die Bibliothek von Babel*³⁸ von Jorge Luis Borges.

Diese fiktive Bibliothek vereint zwar in ihrer Totalität alle Bücher der Welt in sich, der Mensch wird aber, aufgrund seiner persönlichen zeitlichen Beschränkung, immer nur einen Bruchteil dieser Informationen studieren können.³⁹

Darin liegt das Dilemma des Forschers und Wissenschaftlers bei Lem. So gesehen kann es unmöglich gelingen, in der kurzen Zeit einer Expedition oder Forschungsreise eine vollkommen unbekannte und fremdartige Lebensform ihrem Wesen nach zu erfassen, geschweige denn zu begreifen. Man kann immer nur einen Bruchteil davon studieren und festhalten, wovon die immensen Literaturmengen in der Solarisbibliothek auch Zeugnis ablegen. Doch müssen Erkenntnisse, die dabei gemacht werden, stets mangelhaft und unvollständig bleiben, deren Leerstellen vielleicht in der Zukunft von nächsten Generationen gefüllt werden können.

Lem scheint den menschlichen Verstand auch bis an seine Grenzen zu treiben, wenn er seine Figuren mit Lebensformen konfrontiert, die sie mit nichts ihnen Bekanntem, Gesehenem oder Gehörtem vergleichen können.

Den Kernpunkt aller Theorien über den Ozean bildet die Annahme, er verfüge über ein Be-

37 Jarzebski: Zufall und Ordnung, S. 186f

38 Borges: Fiktionen, S. 67

39 Vgl. bei Jarzebsky, S. 187f.

wusstsein und alles, was sich in seinem Inneren abspielt, sei zweckgerichtet und motiviert. Kelvin bemerkt in seinen Ausführungen über den Ozean dazu:

Einige Zeit lang war die Ansicht beliebt (und wurde eifrig von der Tagespresse verbreitet), der denkende Ozean, der die ganze Solaris umspült, sei ein gigantisches Gehirn, das Jahrmillionen der Entwicklung vor unserer Zivilisation voraus habe; das sei etwas wie ein »Jogi des Kosmos«, ein Weiser, Gestalt gewordene Allwissenheit, die längst die Nichtigkeit jeglicher Betätigung begriffen habe und deshalb uns gegenüber unbedingtes Schweigen bewahre. Das war einfach unwahr, der lebende Ozean betätigt sich ja – und ob! –, nur eben anderen, nicht den menschlichen Vorstellungen gemäß; also baut er weder Städte noch Brücken, noch Flugkörper, er versucht auch nicht, den Raum zu überwinden oder zu überbrücken (manche Verfechter menschlicher Überlegenheit um jeden Preis faßten das als unschätzbaren Trumpf für uns auf), hingegen befaßt er sich mit tausendfältiger Umformung, mit »ontologischer Autometamorphose«, na, an gelehrten Fachausdrücken ist ja kein Mangel auf den Blättern der solaristischen Werke!⁴⁰

In diesem Zitat klingt zum Einen ein gewisser Sarkasmus über die Menschen im Allgemeinen an, die sich aufgrund von evolutionären und zivilisatorischen Entwicklungen und Fähigkeiten für eine übergeordnete und einzigartige Spezies halten.

Zum Anderen geht aus dem Zitat hervor, dass das Wesen des Ozeans und seine Tätigkeiten mit menschlichen Parametern beurteilt werden, was jedoch zwangsläufig scheitern muss, da er nichts Vergleichbares hervor bringt.

Und schließlich wird hier wiederum auf das Problem der adäquaten Benennung hingewiesen, mit der sich die Gelehrten durch abstruse Neologismen zu helfen versuchen.

Die Unwiederholbarkeit der Phänomene und ihr unberechenbares Spiel mit den Formen lassen den Gedanken aufkommen, dass der Ozean ein nur auf sich selbst gerichtetes Dasein führt und sich darin erschöpft, einfach zu sein.

Doch der Mensch kann dieses bloße Sein nicht akzeptieren. Er braucht ein Ziel, eine Richtung, einen Grund, weshalb die Dinge so sind, wie sie sind. Gibt es keinen solchen Grund, kein Motiv, muss der Mensch zwangsläufig auch seine eigene Existenz hinterfragen. Denn Zwecklosigkeit impliziert Bedeutungslosigkeit und diese wiederum entlarvt die Ordnung, die dem Wissenschaftler, aber auch dem Menschen allgemein, richtungsweisend ist, als puren Zufall.

Das Verstehen von Naturgesetzen und ihre Vereinnahmung für die menschlichen Bedürfnisse, oder allgemein gesprochen, das Erschließen der Welt und ihrer Phänomene, ist für die Menschen bei Lem nicht mehr möglich.

Denn wenn sich keine Experimente wiederholen, sich keine Kausalbeziehungen herstellen

40 Ebd, S. 29

lassen, sich die Parameter Ursache und Wirkung als sinnlos herausstellen, dann ist die Frage nach Motiven obsolet.

Manfred Geier schreibt in seinem Essay *Stanislaw Lems Phantastischer Ozean*, dass der Mensch gerade durch materielle, also gegenständliche Bedeutungen die Welt als sinnvoll empfindet⁴¹.

Indem der Mensch also mit seiner Umwelt in ständigem Kontakt ist und in wechselseitige Interaktion mit ihr tritt, erscheint sie und sein Tun ihm als zweckgerichtet. Doch gerade die scheinbar für den Menschen sinnlosen Tätigkeiten des Ozeans und sein fragwürdiges bzw. schlicht unbegreifliches Dasein lassen keinen Kontakt, wie er eben von den Menschen als sinnvoll erachtet wird, zustande kommen.

Und somit bezieht der Mensch alle Erscheinungen und Phänomene auf sich selbst, sein Denken, seine Vorgehensweise und letztlich auf seine eigene Umwelt.

Der Mensch bei Lem ist gänzlich auf sich alleine gestellt. Er muss alle Entscheidungen alleine treffen, ohne zu wissen, welche Konsequenzen daraus erwachsen werden. Das gilt ebenso für den Wissenschaftler, wie für den privaten Menschen.

Er wird auch nicht von vorne herein von moralischen Werten geleitet, denn er findet ja keine Ordnung vor, in die er seine Werte hineinbringen oder umstoßen kann.

Am Ende des Romans macht Kelvin sich Gedanken darüber, dass es noch immer möglich wäre, die Station zu verlassen und die Angelegenheit Solaris für immer ad acta zu legen.

Doch es gibt einen entscheidenden Punkt, an dem es kein Zurück mehr gibt, nämlich das Wissen um den Planeten:

-Die bloße Existenz des denkenden Kolosses wird die Menschen nie mehr zur Ruhe kommen lassen. Selbst wenn sie Galaxien durchmessen, selbst wenn sie sich mit anderen Zivilisationen und ähnlicher Wesen verbinden, bleibt doch die Solaris eine ewige Herausforderung an den Menschen.⁴²

Das Wissen um den Planeten ist unauslöschlich im Bewusstsein der Menschen verankert und weil das so ist, weil die Menschen nicht mehr die alleinige und einzige Existenz im Kosmos für sich beanspruchen können, müssen sie sich mit der fremden Lebensform auseinander setzen.

41 Geier: Stanislaw Lems Phantastischer Ozean, S. 120

42 Lem: Solaris, S. 199

2.4.5. „Ersatzreligion des Weltraumzeitalters“⁴³

Das Thema Religion bzw. die Existenz eines möglichen Schöpfers wird im Roman *Solaris* gegen Ende erörtert.

Die Erwähnung dieses Themas zeigt die Solaristik schließlich auch als einer Suche nach absoluten Wahrheiten.

Bevor es zwischen Kelvin und Snaut am Ende des Romans zu einem Gespräch über Gott kommt, erwähnt Kelvin ein Buch aus der Solarisbibliothek, das den Planeten und die Bemühungen der Wissenschaft, diesen zu erforschen, mit der menschlichen Suche nach einem Gott gleichsetzt:

Die Solaristik – schreibt Muntius – ist die Ersatzreligion des Weltraumzeitalters, sie ist Glaube, eingehüllt in das Gewand der Wissenschaft; der Kontakt, das Ziel, dem sie entgegenstrebt, ist ebenso nebelhaft und dunkel wie die Gemeinschaft der Heiligen oder die Herabkunft des Messias. Die Erkundung kommt einem in methodologischen Formeln existierenden Liturgie – System gleich; die demütige Arbeit der Forscher ist das Warten auf Erfüllung, auf die Verkündigung, denn Brücken zwischen Solaris und Erde gibt es nicht und kann es nicht geben. Aber diese Selbstverständlichkeit wird wie andere, wie das Fehlen gemeinsamer Erfahrungen, wie das Fehlen von Begriffen, die man übermitteln könnte, von den Solaristen zurückgewiesen, so ähnlich, wie von den Gläubigen die Argumente zurückgewiesen wurden, die ihres Glaubens Grundlage umstürzten. Im übrigen, was erwarten sich Menschen, was können Menschen sich vom Anknüpfen einer Nachrichtenverbindung mit denkenden Meeren versprechen? Ein Register der Erlebnisse im Zusammenhang mit zeitlich endloser Existenz, die so alt ist, daß sie sich bestimmt nicht an den eigenen Anfang erinnert? Eine Beschreibung der Begierden, Leidenschaften, Hoffnungen und Leiden, die sich in spontanen Geburten lebender Berge freisetzen, der Umwandlung aus der Mathematik in die Existenz, aus Einsamkeit und Resignation – in die Fülle? Aber das alles ist doch unübertragbares Wissen, und wenn ihr es in eine beliebige unter den irdischen Sprachen zu übersetzen versucht, dann gehen alle die gesuchten Werte und Bedeutungen verloren, bleiben drüben auf der anderen Seite. Im übrigen, nicht diese Art von sensationellen Erkenntnissen, wie sie eher eines poetischen Systems als einer Wissenschaft würdig wäre, erwarten sich die Bekenner, nein, denn ohne sich selbst darüber klar zu werden, harren sie der Offenbarung, die ihnen den Sinn des Menschen selbst auseinander setzen soll!⁴⁴

Muntius' Aussage begreift den Kontakt von vornherein als einen, der niemals zustande kommen wird, denn die Menschen wollen in Wirklichkeit nichts über das Wesen des Ozeans erfahren, sondern lediglich etwas über sich selbst.

Muntius setzt die Solaristik mit dem Glauben an einen Messias gleich, der für die Menschen ein geheimes und universales Wissen bereit hält. Dieser Glaube ist natürlich der Theorie von

43 Geier: Stanislaw Lems Phantastischer Ozean, S. 199

44 Lem: *Solaris*. S. 199f

der menschlichen Existenz als eines Spiels des Zufalls diametral entgegengesetzt.

Hier vereinen sich, wie schon an anderen Stellen, die Gewissheit von Motiven und Absichten mit dem Glauben an ultimative Wahrheiten, deren intendierte Empfänger die Menschen sein müssen.

Lem schreibt zum Thema Religion und Zufall in dem Werk *Das Katastrophenprinzip*:

Die menschlichen Religionen lassen sich grob einteilen in eher >tröstende< und solche, die lediglich die vorgefundene Welt >ordnen<. Die ersteren verheißen Belohnung, Erlösung und Rechenschaft über Sünden und Verdienste, gekrönt durch eine letztendliche Gerechtigkeit im Jenseits, sie fügen also der ach so unvollkommenen Welt eine vollkommene Fortsetzung im Jenseits ans. Vermutlich ist es gerade diese Befriedigung unserer Ansprüche gegen die Welt, der diese Religionen ihr jahrhundertlanges Fortbestehen und die Erstarrung einer in Generationen gefestigten Dogmatik verdanken. Statt Trost und Verheißung göttlicher Gerechtigkeit in einer vollkommen geordneten Ewigkeit (denn was man auch immer über das Paradies und über die Erlösung sagen mag, es gibt dort nicht eine Spur von Zufall: niemand wandert aufgrund eines göttlichen Irrtums oder einer Unachtsamkeit der Vorsehung in die Hölle, und es gerät auch niemand in posthume Bedrängnis, weil er durch irgendeinen Fehler nicht ins Nirwana gelassen wird) haben die inzwischen erloschenen Mythen eine Ordnung vermittelt, die oft grausam, aber notwendig war, also gleichfalls nicht einem Lotteriespiel glich.⁴⁵

So gesehen sind die Menschen bereit, das göttliche Geheimnis und alle Ungerechtigkeiten, Grausamkeiten und Prüfungen zu akzeptieren, weil sie dafür im Jenseits entlohnt werden.

Es geschieht also alles mit einem bestimmten Sinn und Zweck, den man nicht erst zu hinterfragen braucht, denn er ist einerseits göttlicher Natur und wird sich andererseits sowieso nicht hier auf Erden offenbaren.

Aus dem Zitat geht hervor, dass diese Mythen, die einst eine Ordnung vermittelt haben, längst erloschen sind, also für den Menschen sowieso nicht mehr die ursprüngliche Wichtigkeit und Glaubhaftigkeit besitzen.

Doch wenn auch die Wissenschaft und ihre Vertreter, wie im Falle des weiter oben zitierten Muntius, des „Ketzers« der Planetologie⁴⁶, den Mythos von der „Sendung des Menschen«⁴⁷ gnadenlos zerstören, bleibt der Mensch da nicht letztlich als Spielball fremder Mächte zurück? Gegen Ende des Romans fragt Kelvin Snaut, ob er an einen Gott glaube, worauf Snaut ihn fragt, wer denn heutzutage überhaupt noch glaube?⁴⁸

Kelvin spricht von einem Gott, der nicht vollkommen ist, der fehlbar ist in seinen Ausführungen und der die Konsequenzen dieser nicht vorausszusehen vermag.

45 Lem: *Das Katastrophenprinzip*, S. 80ff.

46 Lem: *Solaris*, S. 201

47 Ebd. S. 201

48 Vgl. bei Lem, S. 228

Zu Snaut sagt Kelvin: „Das ist der einzige Gott, an den ich zu glauben geneigt wäre, einer, dessen Qual keine Sühne darstellt, nichts erlöst, zu nichts dient, nur da ist.“⁴⁹

Nach den fehlgeschlagenen Versuchen, den Ozean und seine Phänomene wissenschaftlich, also empirisch, zu begreifen, scheint noch die Möglichkeit zu bestehen, ihn in Analogie zur Religion zu begreifen.

Das würde bedeuten, ihm seine Mysterien zuzugestehen und ihn in seiner Unbegreiflichkeit zu belassen.

Doch wie das Zitat von Muntius bereits klar macht, ist dieser Ausweg für den Wissenschaftler bei Lem gänzlich unmöglich. Denn der gläubige Mensch sieht in allen Dingen der Welt Gottes Zeichen und vermag diese für sich zu interpretieren.

Der Wissenschaftler jedoch ist auf konkrete Ergebnisse, Zahlen und Statistiken angewiesen und diese kann er nur durch seine Arbeit an den Phänomenen erreichen. Bleiben diese Phänomene jedoch ohne Resultate, verwehren sie ihm den Zugang zu ihrem Wesen, steht er vor keinem göttlichen Rätsel, sondern vor einer persönlichen Niederlage und letztlich vor einem weiteren ungelösten Rätsel der Welt.

2.5. Das Motiv der fremden Lebensform bei Lem

Vor den oben erörterten Problemen mit fremden Lebensformen stehen auch Figuren in anderen Romanen Lems.

In diesem Kapitel soll auf zwei davon kurz Bezug genommen werden, um das Motiv der fremden Lebensform und der menschlichen Begegnung damit, als ein allgemeines und gängiges innerhalb Lems Werk herauszustreichen.

Diese Begegnungen weisen nicht nur auf dramaturgischer Ebene Ähnlichkeiten innerhalb der Romane untereinander auf, sondern ebenso in ihren Abläufen und Herangehensweisen der Wissenschaft und den daraus entstehenden Konsequenzen für die einzelnen Figuren.

In seinem Roman *Die Stimme des Herrn* aus dem Jahr 1995, der beinahe schon ein philosophisches Traktat ist, treibt Lem die Themen Zufall, der Mensch innerhalb des Universums und der Wissenschaft auf die Spitze.

Der Roman schildert aus der Perspektive eines alten Physikers und Mathematikers namens Peter E. Hogarth, wie dieser mit einem riesigen Team an Forschern aus allen möglichen Bereichen eine zufällig aufgefangene Signalabfolge aus dem Kosmos studiert.

Doch während sämtliche Teammitglieder davon überzeugt sind, eine intentionale und an die

⁴⁹ Ebd. S. 230

Menschen direkt gerichtete Nachricht aus dem All von einer intelligenten Lebensform vor sich zu haben, die noch entschlüsselt werden muss, wird Hogarth schließlich klar, dass es sich hier um eine rein zufällige Abfolge von Signalen handelt, die, wenn sie denn überhaupt eine Botschaft enthalten sollte, sicherlich nicht von der menschlichen Spezies entschlüsselt werden wird.

In konsequent zynischem Tonfall, der den Menschen als ein rein statistisches Wesen innerhalb des Universums definiert, berichtet Hogarth/Lem von dem „Master’s Voice Projekt“, dessen Anfängen, bürokratischen und politischen Querelen, unzähligen Experimenten und Theorien und der schlussendlichen Einsicht, nicht das geringste über eine außerirdische Lebensform erfahren zu haben.

Dabei erklärt Lem aus Hogarths Mund, weitaus konsequenter, als in den bisherigen Romanen, und vor allem aggressiver und klarer im Tonfall, die menschliche Zivilisation als gänzlich ungeeignet für den Kontakt mit irgendeiner anderen Lebensform.

Dazu schreibt Hogarth zu Beginn des Romans:

Wenn unsere Kultur nicht einmal imstande ist, sich Auffassungen, die in den Köpfen von Menschen entspringen, geschickt anzuverwandeln, sobald sie außerhalb der Hauptströmung aufkommen, obwohl sie die Urheber dieser Auffassungen ja Kinder derselben Zeit sind wie alle anderen Leute, wie dürfen wir dann hoffen, daß wir fähig wären, eine Kultur, die gänzlich andersgeartet ist als die unsere, richtig zu verstehen, wenn sich diese über den Weltenraum an uns wendet? [...] Als es zu einem solchen Kontakt noch nicht gekommen war, konnte mein Urteil in gewissem Sinne als Extrem, als Ausdruck verschrobener Ansichten gelten. Doch die Begegnung ist erfolgt, und die Niederlage, die wir dabei erlitten haben, stellt ein echtes Experimentum crucis, einen Beweis unserer Hilflosigkeit dar, und siehe, das Ergebnis, unsere Erkenntnisfähigkeit sei universal, wir seien gerüstet und bereit, eine durch ihren außerirdischen Charakter ganz und gar neue Information aufzunehmen und zu verstehen, dauert unerschütterlich fort, obzwar wir, nicht anders damit verfahren als ein Wilder, der, nachdem er aus ein paar erzgescheiten Büchern ein Feuerchen gemacht und sich daran erwärmt hat, meint, er hätte seinen Fund großartig genutzt!⁵⁰

Dieses Zitat enthält eigentlich die wesentliche Kernaussage des ganzen Romans und lässt zudem bereits einen ersten, sehr tiefen Einblick in die Gedanken des Urhebers, zu.

Hier wird nicht nur auf den missglückten Kontakt Bezug genommen, sondern auf die scheinbar selbstverständliche und unhinterfragte Annahme, die Menschen seien für einen solchen Kontakt geistig gerüstet.

Der Vergleich mit dem Wilden und den Büchern suggeriert, dass die Menschen ihre Spezies als uneingeschränkte Rätsellöser des Universums betrachten, deren Lösungen zwar die richtige Buchstabenanzahl enthalten mögen, nicht jedoch den gesuchten Begriff.

⁵⁰ Lem: Die Stimme des Herrn, S. 43f

In keinem anderen Werk kritisiert Lem den Anthropozentrismus und die Erstarrung der Wissenschaft auf vielen Gebieten so klar und deutlich, wie in *Die Stimme des Herrn*.

Hogarth ist ein Statistiker, für den die menschliche Spezies aus einem Zufallsprinzip der Evolution hervor gegangen ist und der den Menschen Größenwahn in Bezug auf ihre Stellung im Universum und ein beschränktes Vorstellungsvermögen unterstellt.

Wir lechzen nach Vollkommenheit – und sei sie auch mit einem negativen Vorzeichen versehen, sei sie auch schimpflich oder sündhaft – , sofern sie uns nur die eine einzige Erklärung erspart, die schlimmer ist als der Teufel: daß es sich hier um ein Spiel bestimmter Kräfte handelt, die dem Menschen total gleichgültig gegenüberstehen.⁵¹

Die Lebensform von der im Roman die Rede ist, bleibt absolut abstrakt.

Hier gibt es nicht einmal mehr Gebilde oder Phänomene wie in *Solaris*, die man direkt vor Augen hat und wenn man schon ihr Wesen nicht erfassen, dann wenigstens ihre Fremdheit bewundern kann. Das fremde Signal äußert sich lediglich in einem weißen Rauschen, das auf Videobändern festgehalten wird.

Ein weiterer Roman, der thematische und motivische Ähnlichkeiten mit *Solaris* aufweist, ist der Roman *Der Unbesiegbare* von 1964.

Die Besatzung des Raumschiffes *Der Unbesiegbare* wird auf einen fremden Planeten namens Regis III gerufen, um ihr verschwundenes Schwesterschiff *Kondor* zu suchen.

Nach anfänglichem Rätselraten, was mit dem Schiff passiert sein könnte und keinerlei Anzeichen von irgendwelchen Lebensformen, wird die Ursache des Problems allmählich klar. Eine schwarze Wolke aus unzähligen Kristallen, die sich beliebig schnell und variabel in der Form bewegen kann, ist die fremde Lebensform des Planeten, die alles zerstört, was in ihre Mitte gelangt.

Der Unbesiegbare hat eine sehr große wissenschaftliche Abteilung an Bord, wo diverse Disziplinen vertreten sind und die dementsprechend in alle möglichen Richtungen Nachforschungen auf dem Planeten anstellen.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht der junge Mann Rohan, der die Expeditionen leitet und der kein Wissenschaftler, sondern ein Soldat ist.

Nach zahlreichen misslungenen Versuchen, mit der Wolke in Kontakt zu treten, entscheidet sich der Kommandant des Schiffes, diese anzugreifen und zu zerstören, koste es, was es wolle.

51 Ebd. S. 42

Bei diesen Aktionen sterben jedoch fast alle seine Besatzungsmitglieder und Rohan bleibt als einziger, weit weg vom Schiff, zurück.

Am Ende des Romans setzt sich der Held Rohan auf einen Stein und beobachtet die Bewegungen der Wolke vor sich und versinkt dabei in den Anblick seiner einzigartigen Schönheit:

Nicht entsetzt, sondern benommen und voller Bewunderung hatte er das miterlebt, was kurz zuvor geschehen war. Er wußte, daß kein Wissenschaftler fähig sein würde, seine Empfindungen zu teilen, aber er wollte jetzt nicht mehr nur zurückkehren, um Kunde vom Tode ihrer Gefährten zu bringen, sondern um zu fordern, daß der Planet unangetastet blieb. Nicht überall ist alles für uns bestimmt, dachte er, als er gemächlich abwärts stieg.⁵²

Eine sehr ähnliche Erfahrung macht auch Kelvin am Ende von Solaris, als er mit einem Luftfahrzeug zum Ozean hinausfliegt und sich ans Ufer setzt und die Bewegungen der fremden Substanz beobachtet:

Durch das Knospen, Heranwachsen, Um – Sich – Greifen dieser Lebendbildung, durch jede ihrer Bewegungen einzeln und durch alle zusammen äußerte sich – ich bin versucht zu sagen, vorsichtige, aber nicht schreckhafte Naivität: wenn dieses Gebilde so hingeeben und schnell die neue, unvermutet angetroffene Form zu erkennen, zu erfassen suchte und auf halbem Wege zurückweichen mußte, sobald es die durch geheimnisvolles Gesetz festgelegten Grenzen zu überschreiten drohte. Welcher unaussprechlicher Kontrast – zwischen dieser wendigen Neugier und dem Unmaß, das glanz erfüllt alle Horizonte erreichte! Noch nie hatte ich so eine riesenhafte Anwesenheit verspürt, sein starkes, unbedingtes Schweigen, das regelmäßig im Wellenschlag atmete. Vertieft, entgeistert, sank ich in unzugänglich erscheinende Bereiche der Unbeweglichkeit hinab, und in wachsender Intensität des Selbstvergessens verband ich mich mit diesem flüssigen, blinden Koloß, als hätte ich ihm ohne die mindeste Anstrengung, ohne Worte, ohne einen einzigen Gedanken alles verziehen.⁵³

In diesen Augenblicken wird dem fremden Organismus eine Existenz außerhalb des menschlichen Verständnisses zugestanden. Sowohl Kelvin als auch Rohan machen beide Erfahrungen mit dem Fremden, die allen anderen Figuren verwehrt bleiben. Abgesehen davon, dass Rohan kein Wissenschaftler ist, wie Kelvin, ist es in diesen beiden Fällen nicht die Wissenschaft, die dem Unbekannten näher kommt, sondern allein der Mensch. Auch wenn das Rätsel des Fremden in seinem Kern ungelöst bleibt bzw. den Menschen nicht den erhofften Einblick in sein Wesen gewährt, akzeptieren Kelvin und Rohan diese Geheimnisse und damit die Grenzen der menschlichen Möglichkeiten.

52 Lem: Der Unbesiegbare, S. 222

53 Lem: Solaris, S. 236

Diese Grenzen werden auch in der Sprache aufgezeigt, da die fremden Phänomene nur mit Attributen belegt und mit Dingen verglichen werden können, die auf der Erde und innerhalb der menschlichen Sprache angesiedelt sind. Oder aber es werden Begriffe erfunden, wie die der Symmetriaden und Asymmetriaden, um sich abzuhefen und die Phänomene in einem wissenschaftlichen Diskurs verankern zu können.

Auch hierfür gibt der Roman *Der Unbesiegbare* ein gutes Beispiel. Als die Flotte rund um den Protagonisten Rohan auf dem Planeten Regis III ankommt, stößt die Besatzung auf Phänomene, die sie noch gesehen haben und die sie sie nur behelfsmäßig benennen können:

Was sie die »Stadt« genannt hatten, das glich in Wirklichkeit nicht im geringsten einer irdischen Siedlung. Aus dem Sand der Wanderdünen ragten in unbekannter Tiefe verwurzelte dunkel Massive mit einer stacheligen, bürstenartigen Oberfläche hervor, unähnlich allem, was dem menschlichen Auge je begegnet war.⁵⁴

An einer anderen Stelle über die so genannte „Stadt“ heißt es von Seiten eines Wissenschaftlers:

Das sieht mir nicht nach einer Wohnkonstruktion aus, nach zerstörten Behausungen irgendwelcher Wesen. Verstehen Sie? Wenn es sich überhaupt mit etwas vergleichen läßt, dann höchstens mit einer Maschine.⁵⁵

Auch in diesem Roman müssen die Sprache und damit die Möglichkeit des Verstehens der Wissenschaft vor dem Phänomen kapitulieren.

Die Versuche, zu zerstören, was man nicht versteht, sind ebenso eine Kritik am Anthropozentrismus, wie das Bestreben, die fremde Lebensform mit menschlichen Parametern beurteilen und eingrenzen zu wollen.

Beide Romane zeigen die weiter oben besprochenen Aspekte der Unzulänglichkeit der Sprache, die letztlich in einem Problem des eigenen Verstandes und dessen Grenzen gipfeln. Die fremde Lebensform kann nicht innerhalb dieser Grenzen gelangen und muss, mit unzähligen Attributen und Theorien belegt, doch ein ungelöstes Rätsel bleiben.

2.6. Ein Nachwort zu Science Fiction

Die vorangegangenen Kapitel haben sich mit dem Motiv der fremden Lebensform, seiner Darstellung und den damit verbundenen Problemen ihrer sprachlichen und geistigen Erfas-

54 Lem: *Der Unbesiegbare*, S. 43

55 Ebd., S. 49

sung befasst.

Dabei ging es um einzelne Darstellungen aus den Romanen *Solaris*, *Die Stimme des Herrn* und *Der Unbesiegbare*.

In diesem Kapitel soll Stanislaw Lems Standpunkt zur Darstellung fremder Lebensformen innerhalb des Science Fiction Genres im Allgemeinen näher erörtert werden.

Diese Darstellung findet sich in einem Nachwort, das Lem der Erzählung *Picknick am Wegesrand* (1972)⁵⁶ der Brüder Arkadi und Boris Strugatzki nachgestellt hat.

In diesem Nachwort nennt Lem kurz einige Entwicklungen der Science Fiction seit Orson Welles' Roman *Krieg der Welten* (1898), in denen viele Autoren des Science Fiction Genres eine verflachte und stilisierte Darstellung der Aliens bzw. ihrer Behausung, des Kosmos, vornehmen.

In dieser auf gut und böse angelegten kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Menschen und der kosmischen Bedrohungen, sieht Lem den Grund für das Stagnieren des Genres bzw. seiner Reduktion auf billige Unterhaltungsliteratur.

In den folgenden Kapiteln sollen die Probleme, die sich, laut Lem, innerhalb des Science Fiction Genres aufgrund eben dieser Darstellungen ergeben, kurz skizziert und seine theoretischen Überlegungen zu einer „wissenschaftlichen Phantastik“⁵⁷ dargelegt werden.

Vorab soll an dieser Stelle eine knappe Inhaltsangabe der Erzählung *Picknick am Wegesrand* erfolgen.

Das Buch beschreibt Lebensepisoden des jungen Mannes Roderic Schuchart der Stadt Har-
mont, in der vor vielen Jahren der „Besuch“ durch eine fremde Zivilisation stattgefunden hat:
an sechs Stellen ist auf der Erde außerirdische Technologie zu finden, die immer noch teilweise funktionsfähig ist.

Diese Technologie bewirkt verschiedene und teils sehr gefährliche Effekte, die von den Menschen auch Jahre später immer noch nicht verstanden wird, weshalb auch die Gebiete abgesperrt wurden.

Die Technologie ist allerdings heiß begehrt und prägt mittlerweile immer mehr das Leben auf der Erde.

Die verschiedenen Interessen, darunter die der Wissenschaft, des Militärs und vor allem der

56 1979 drehte Andrej Tarkowskij einen Film nach der Voralge der Erzählung unter dem Titel *Stalker*. Das Drehbuch dazu schrieben die Brüder Strugatzki. Dieses Drehbuch weist jedoch zahlreiche Veränderungen und Abweichungen in Hinblick auf die Erzählung auf. Tarkowskij's Film übernimmt lediglich die Hauptfigur Roderic Schuchart, der im Film nur Stalker genannt wird. Der Stalker führt Leute unter Lebensgefahr in die Zone, an dessen Ende sich ein Zimmer befindet, in dem sich alle Wünsche erfüllen sollen. Auch hier reduziert Tarkowskij das äußere Geschehen und die Science Fiction Elemente noch drastischer als in *Solaris* und reflektiert, in langen und langsamen Einstellungen, die Innenwelt seiner Figuren und ihre Auseinandersetzungen mit sich selbst.

57 Strugatzki: *Picknick am Wegesrand*, S. 194

Schmuggler prägen das Leben an diesen Gebieten.

Die Hauptfigur des Romans ist ein solcher Schatzgräber, der unerlaubt unter Einsatz seines Lebens in die Zone eindringt, dort Artefakte sammelt und sie auf dem Schwarzmarkt zu Geld macht.

Nachdem im späteren Verlauf des Romans immer mehr Roboter in der Zone Bergungsarbeiten durchführen und aufgrund konsequenter Verfolgung die Zahl der traditionellen Schmuggler immer stärker abnimmt, begibt sich Schuchart ein letztes Mal in die Zone um die sagenumwobene „goldene Kugel“ zu bergen.

Dieser Kugel wird nachgesagt, sie würde alle Wünsche erfüllen.

Am Ende seines Weges setzt sich die Hauptfigur immer mehr mit ihrem Leben und Wünschen auseinander und offenbart ihre Selbstentfremdung.

Angesichts seiner widersprüchlichen Emotionen muss Schuchart schließlich feststellen, dass er keinen ihm eigenen Wunsch formulieren kann.

Der Besuch wird in der Erzählung als ein bereits lang vergangenes Ereignis dargestellt.

Es gibt keinerlei Beweise, dass es einen solchen Besuch gegeben hat, außer den Gegenständen in den Zonen und ihre Auswirkungen auf die Menschen.

Die Art der fremden Lebensform wird in der Erzählung kein einziges Mal thematisiert.

Es werden keinerlei Vermutungen über die Besucher, ihr Aussehen oder ihren möglichen Ursprungsort angestellt.

Im Mittelpunkt stehen die seltsamen Artefakte und die Möglichkeiten, diese zu Geld zu machen.

Die Artefakte selbst werden in der Erzählung mit Phantasienamen belegt, um den Handel mit ihnen zu erleichtern und sie als Gegenstände der Erzählung etablieren zu können.

2.6.1. Das Problem der Darstellung

Der einfachsten Strategie zufolge können vernunftbegabte Wesen sich in körperlicher Hinsicht voneinander unterscheiden, und nur auf diesem Gebiet kommt ihre eigentümliche Variabilität zum Tragen, doch in geistiger Hinsicht sind sie mit dem Menschen identisch oder ihm ähnlich, denn es kann nur eine Vernunft geben.⁵⁸

Von dieser Prämisse geht Lem aus, wenn er darüber spricht, wie sich die Darstellung einer fremden Zivilisation bzw. Lebensform innerhalb des Science Fiction Genres gestalten sollte. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist Orson Welles' Roman *Krieg der Welten*, in denen, nach Lem, Wells die Positionen der Menschen und der Marsleute klar beschrieben und den

58 Ebd., S. 190

Grund für einen Angriff der Marsbewohner gegen die Menschen plausibel dargestellt hat. Weiter schreibt Lem im Nachwort:“ Doch dieser innerhalb des Sonnensystems begründbare Sonderfall wurde, gedankenlos übernommen, zum Muster der gesamten *Science Fiction*.“⁵⁹ Die nächste Stufe der Science Fiction bildeten außerirdische Lebensformen, die, vollkommen unhinterfragt und unmotiviert, nichts mehr wollten, als die Menschheit auszurotten und die Erde zu erobern. Dabei sind die Außerirdischen von einem unstillbaren Blutdurst getrieben und verüben, schlicht und einfach aus Spaß daran, Gewalt gegen die Menschen.⁶⁰ Lem unterstellt den Autoren solcher Science Fiction Literatur, aus allen anderen Lebensformen, die sich neben den Menschen im Weltall befinden könnten, feindselig und auf die Erde als Lebensraum erpicht zu sein. Auf diese Entwicklung folgte eine andere, die, der ersten diametral entgegengesetzt, die fremde Lebensform als Beschützer der Menschheit etabliert. In dieser Variante möchte die außerirdische Zivilisation die Menschen davor bewahren, sich gegenseitig auszulöschen und die Erde in ein Kriegsgebiet zu verwandeln.⁶¹ Lem sieht das Hauptproblem in diesen beiden Richtungen der Science Fiction hauptsächlich im Fehlen elementarer Fragen und deren Beantwortung, die sich wie folgt stellen müssen:

- Was sind die Motive für die Reisen durch den Kosmos?
- Auf welchem technischen und geistigen Niveau befindet sich eine Kultur?
- Kann überhaupt und wenn ja, auf welche Weise, ein Kontakt zwischen den Zivilisationen zustande kommen?⁶²

Diese Fragen werden von den meisten Science Fiction Autoren gar nicht erst gestellt. Lem sieht das Problem darin, dass die Grenzen jeglicher Wahrscheinlichkeit in diesen Darstellungen gesprengt werden, indem das Genre als Spielfeld für sämtliche übernatürlichen und phantastischen Effekte genutzt wird.

Er schreibt hierzu:

Interkulturelle Schranken machte diese Phantastik kurzerhand zunichte, indem sie den »Anderen« irgendeine telepathische Allmacht zuschrieb, oder sie gestaltete wiederum die kosmischen Beziehungen zwischen den Planeten nach primitiven vereinfachten Mustern irdischer Herkunft (entsprechend dem Schema des Kolonialismus, des Konquistadorentums, den Regeln der Entstehung imperialer Koalitionen), wobei sie sowohl über alle möglichen Einwände soziologischer Natur als auch über solche physikalischer Art hinwegging – Einwände, die mit den gewaltigen raumzeitlichen Entfernungen im Kosmos zusam-

59 Ebd., S. 190

60 Vgl. ebd., S. 191

61 Vgl. ebd., S. 192

62 Vgl. ebd., S. 192

menhängen.⁶³

Die klar getrennten Pole gut und böse, ist eine vereinfachende und vereinfachte Darstellung der Ereignisse und bezieht keinerlei wissenschaftliche Fragen oder Erkenntnisse nach möglichen Zivilisationen im Kosmos, ihrem Erscheinungsbild und ihrem Entwicklungsniveau mit ein.

2.6.2. Lems „wissenschaftliche Phantastik“⁶⁴

Bevor Lem im Nachwort zu der Erzählung der Strugatzki – Brüder auf ebendiese zu sprechen kommt, äußert er sich dazu, wie die Welt der *Science Fiction*⁶⁵ aussehen sollte, um das Genre nicht in den Bereich des Trivialen zuziehen und die Grenzen des Wahrscheinlichen nicht zu überschreiten.

Eine seiner Prämissen lautet folgendermaßen:

Die Welt der *Science – fiction* muß eine ganz einfach reale Welt sein, eine Welt also, die niemanden von vornherein privilegiert, in der kein Schicksal sei es im guten, sei es im bösen Sinne prädestiniert ist. Da der Mensch kein Engel ist, besteht keine Notwendigkeit den »Anderen«, Engelhaftes zuzuschreiben; da nun der Mensch, obwohl er Fliegen erschlägt, nicht gerade zu diesem Zweck ans andere Ende der Welt vordringt, haben denn auch die »Anderen«, selbst wenn sie uns als Fliegen betrachten sollten, auf der Erde nicht allzu viel zu suchen.⁶⁶

Obwohl, oder vielleicht gerade weil das Science Fiction Genre dazu einlädt, jegliche Grenzen des Wahrscheinlichen, Realen und Plausiblen zu sprengen, will Lem es in gewisse Schranken weisen.

Weiter heißt es bei ihm:

Ein Autor, der eine andere Art von Leben oder auch eine andere Art von Vernunft als die irdische darstellt, ist in einer leichteren Situation als derjenige, der eine Invasion der Erde aus dem Kosmos schildert. Das erstere kann sich – wie ich es beispielsweise in *Solaris* getan habe – darauf beschränken, Phänomene vorzuführen, die von allem, was der Mensch kennt, beliebig weit abweichen. Der letztere geht von der Prämisse einer Intervention aus: Er nimmt an, dass die »Anderen« auf die Erde gekommen sind und ihnen folglich irgend etwas dieses in seinem Umfang wahrhaft astronomische Unternehmen diktiert haben muß.

63 Ebd., S. 193

64 Vgl. ebd., S. 194

65 Vgl. ebd., S. 194

66 Ebd., S. 194

Welche Motive können sie dazu bewogen haben? Wenn es weder kriegerische noch räuberische Motive waren, müssen es entweder erkenntnistmäßige oder spielerische Motive sein (sie kamen, um sich ein wenig mit uns zu vergnügen...). Sehr viele alternative Möglichkeiten gibt es hier, wie wir sehen, nicht. Die beste Strategie bleibt daher auch bei diesem Thema, das Geheimnis der »Anderen« zu wahren.⁶⁷

Diese „Strategie“ begründet Lem nicht alleine mit „künstlerischen Kriterien“⁶⁸, sondern ebenso mit erkenntnistheoretischen.

Eben weil viele Science Fiction Autoren die im vorangegangenen Kapitel erwähnten Fragen nach der Art der fremden Zivilisation nicht stellen, vernachlässigen sie einen elementaren Punkt, der ebenso die menschliche Spezies betrifft.

Ein weiteres Zitat von Lem aus *Phantastik und Futurologie* verdeutlicht seine Ausführungen zum Thema phantastische Welten:

Es bleibt noch zu überlegen, ob die Welten der Phantastik – als empirische Hypothesen betrachtet – etwas bedeuten und wenn ja, dann was. Gegenständlich bedeuten sie nichts, so wie auch die Galaxis nichts bedeutet: sie *ist einfach*. Doch wenn der Mensch sie erobert, wird er in Prozesse und Erscheinungen verwickelt, die seine Ausgangsaxiologie, seine Moral, seine Sitten und Begriffswelt einem gewaltigen Druck, einer Distorsion und Veränderungen aussetzen, und im Hinblick auf sie wird seine Tätigkeit etwas bedeuten; als Resultat des Zusammenstoßes mit dem Ungewissen, dem Nichtvorhersehbaren z.B., als Ruine jener festverwurzelten Urteile und neuen Triebe, vielleicht auch als verzweifelter Bewein über die Trümmer der Semantik, die dem Maßstab des kosmischen Unternehmens inadäquat und deshalb total zerborsten sind.⁶⁹

Sollten die Menschen also tatsächlich auf intelligente, vernunftbegabte Lebensformen im All stoßen, müssten sie zunächst einmal diese Tatsache überhaupt erst begreifen. Sie müssten, wie Lem es im obigen Zitat ausdrückt, all ihre Wertvorstellungen, ihre Glaubensgrundsätze, alles, was sie sich mühsam über Jahrzehnte hinweg an Wissen, Forschung und Erkenntnis erarbeitet und angeeignet haben, einer grundlegenden Prüfung unterziehen und eventuell überdenken und vielleicht sogar verwerfen.

Es geht hier also um Lebensformen, und dazu gehört die menschliche Spezies genauso, die sich über immens lange Zeiträume entwickeln und deren Begegnung sich nicht auf die vereinfachte Form von kriegerischen Auseinandersetzungen, Unterwerfung oder Eroberung reduzieren lässt. Und schließlich klingen in diesem Zitat die Aspekte der Sprache und der Erkenntnis an, die in den vorangegangenen Punkten und im Zuge der einzelnen Romane erörtert worden sind.

67 Ebd., S. 194

68 Vgl. ebd., S.194

69 Lem: *Phantastik und Futurologie*, S. 116

Die Science Fiction muss also, will sie eine ernst zunehmende Gattung sein, mit realen Parametern operieren.

Zu diesen gehören einerseits Aspekte wie Raum, Zeit und Entfernung, die sich zwischen den Planeten erstrecken, andererseits Aspekte der menschlichen Entwicklung und Erkenntnis, und schließlich kulturelle und gesellschaftliche Aspekte.

Es erscheint weitaus realistischer, dass sich zwei fremde Spezies nicht miteinander verständigen können, als dass sie sich gegenseitig automatisch kriegerische Handlungen unterstellen. Deshalb geht Lem auch auf die Erzählung der Strugatzki – Brüder ein, weil hier der Besuch zwar stattgefunden (davon zeugen die seltsamen Artefakte), er jedoch keine fundamentalen Veränderung im Leben der Menschen in Harmont hervorgerufen hat.

Die Menschen machen sich zwar die Artefakte in verschiedener Hinsicht zunutze, leben ihr Leben aber genauso weiter wie bisher.

In Lems Worten ausgedrückt bedeutet das Ereignis des Besuches für das Leben der Menschen folgendes:

Alles in allem besagt die Erzählung der Strugatzkis, dass der Besuch für 99% der Menschheit spurlos vorüberging, und gerade darin setzt sie sich in Widerspruch zur gesamten Tradition der *Science – fiction*. Es ist dies kein banaler Gegensatz. Doktor Pillman nennt die Menschheit ein »stationäres System«, weil er sich in physikalischen Termini auszudrücken pflegt; in die Sprache des Historikers übersetzt, bedeuten diese Worte, dass der Kontakt mit den »Anderen«, sofern er nicht einer globalen Katastrophe gleichkommt, nicht mit einem Schlag den Gang der menschlichen Geschichte zu verändern vermag, weil die Menschheit nicht imstande ist, plötzlich aus ihrer Geschichte »herauszuspringen« und – veranlasst durch eine kosmische Intervention – in eine völlig andere Geschichte einzutreten. Diese, nach meiner Ansicht richtige Vermutung hat die nach Sensationen gierende *Science – fiction* übergangen.⁷⁰

Der Aspekt der menschlichen Geschichte, von dem im obigen Zitat die Rede ist, ist wesentlicher Bestandteil der Begegnung bzw. Nicht – Begegnung in den oben besprochenen Romanen Lems.

In *Solaris* ist dieser geschichtliche Aspekt noch wesentlich stärker präsent, als in den anderen Romanen, nämlich im Motiv der Solarisbibliothek.

Die Literatur in dieser Bibliothek zeugt nicht nur von dem immens langen Zeitraum, über den sich die Solarisforschung bereits erstreckt, sondern ebenso von der menschlichen Geschichte selbst.

Diese Geschichte geht wie vor der Entdeckung des Solarisplaneten weiter, sie stellt sich nur mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln auf die Existenz des Planeten ein.

70 Strugatzki: Picknick am Wegesrand, S. 201

Diese Mittel sind die Forschungen und Versuche, mit dem Ozean Kontakt aufzunehmen und sein Wesen zu erforschen.

Lems Anspruch auf eine Phantastik, die sich an bestimmte wahrscheinliche Parameter hält, findet ihren Widerhall in der Metaliteratur der Solarisbibliothek.

Der Aspekt der fiktiven Authentizität, auf den ich bereits in Kapitel 2.4.2. eingegangen bin, schafft einen wissenschaftlichen Rahmen, innerhalb dessen die gesamte Solarisforschung angesiedelt wird.

Vor diesem pseudo – wissenschaftlichen Hintergrund werden einerseits die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellten erkenntnistheoretischen Probleme verankert und erörtert, andererseits erheben die von Kelvin zitierten Texte in Form von Monographien, Berichten und Abhandlungen Anspruch auf Faktizität und stützen damit ebenfalls die Darstellung fantastischer Phänomene.

3. Andrej Tarkowskij

„Meine Entscheidung, Stanisław Lems SOLARIS zu verfilmen, bedeutet übrigens nicht, dass ich etwa eine Vorliebe für dieses literarische Genre hätte. Wichtig ist vielmehr, dass Lem in SOLARIS ein mir nahes Thema behandelt hat. Es geht um den Konflikt zwischen Selbstüberwindung, gefestigter Überzeugung und sittlicher Wandlungsfähigkeit einerseits sowie mit den Bedingtheiten des eigenen Schicksals andererseits. Der geistige Horizont des Romans hat nichts mit der Gattung Science-fiction gemein. SOLARIS nur wegen des Genres zu schätzen, würde dem Gehalt nicht gerecht.“⁷¹

Andrej Tarkowskij

3.1. Chronologie

Im folgenden Kapitel möchte ich mein Augenmerk auf die Chronologie der Ereignisse richten. Dabei sollen die markantesten Veränderungen innerhalb des Ablaufs der Geschichte näher untersucht

71 Turowskaja: Film als Poesie, S. 85

werden, um auf diese Veränderungen im weiteren Verlauf der Arbeit Bezug zu nehmen und ihre Auswirkungen auf die gesamte Erzählung zu untersuchen.

3.2. Auf der Erde

Während Lems Roman bereits auf der Reise in den Weltraum in medias res einsetzt, siedelt Tarkowskij den Beginn seines Filmes auf der Erde, im Elternhaus Kris Kelvins an. Er gliedert das Geschehen in drei Teile, auf der Erde, auf der Station und wieder auf der Erde.

Der Anfang und das Ende bilden eine Kreisstruktur, wobei das Ende diverse Elemente vom Beginn umkehrt.

Tarkowskij verbleibt ganze 39 Minuten auf der Erde, bevor sein Protagonist auf die Raumstation aufbricht.

In den Szenen auf der Erde, deren unheimlich lange Einstellungen Langsamkeit und Idylle des Elternhauses und vor allem des Ländlichen suggerieren, werden Charaktere gegenüber dem Roman teilweise neu eingeführt, teilweise vorweggenommen.

Kelvin lebt mit seiner Tante und seinem Vater zusammen und bereitet sich auf die Reise zur Raumstation vor.

Hierbei bekommt der Zuschauer bereits tiefe Einblicke in die Vater-Sohn Beziehung, welche in Lems Roman gänzlich fehlt. Bei Lem gibt es zwar die Erwähnung einer Vaterfigur, nämlich des Vaters „der Solaristik und der Solaristen, Giese“⁷², sowie eine kurze Erinnerung an den eigenen Vater, doch diese verblasst ebenso schnell, wie sie gekommen ist.

Die erste Einstellung zeigt einen See, der in einen Wald mündet und in dem Kelvin sein Spiegelbild betrachtet. Es werden auch Fotografien von zwei jungen Frauen gezeigt, deren Ähnlichkeit sehr groß ist.

Die Dauer von Kelvins Verbleib auf der Erde schwächt den Aspekt der Spannung wesentlich ab.

Das Augenmerk wird nicht auf die Reise zum Planeten gerichtet, sondern auf das Leben auf der Erde, dessen Wichtigkeit und Präsenz durch die Art der Darstellung festgemacht werden. Extrem lange Einstellungen und langsame Kamerafahrten steuern dem Aspekt der Spannung entgegen, indem hier das Tempo herausgenommen bzw. wesentlich reduziert wird und sich der Fokus auf die Erde, die Natur und die Familie richtet.

Die Szenen auf der Erde geben ebenfalls tiefe Einblicke in die Vater – Sohn Beziehung, die sich durch den gesamten Film zieht und einen der zentralen Punkte des Films bildet. Hier wird bereits der familiäre Aspekt eingeführt und in seiner Wichtigkeit für die Erzählung fest-

72 Lem: Solaris, S. 187

gemacht.

3.2.1. Bertons Bericht

Die Naturbetrachtungen werden durch einen Neuankömmling gestört, der Figur des André Berton, der als alter Freund der Familie eingeführt wird. Er ist gekommen, um Kelvin vor Antritt seiner Reise den Bericht zu zeigen, den er vor einer Untersuchungskommission zu den Ereignissen auf Solaris abgegeben hat.

Dieser Bericht wird bei Tarkowskij in Form einer schwarz – weißen Videoaufzeichnung gezeigt, in der Berton seinen Bericht vor einer Untersuchungskommission ablegt. Zwischen dem Bericht selbst und dem Tag von Bertons Besuch sind viele Jahre vergangen. Dies zeigt sich nicht nur in der veränderten Gestalt Bertons, wie man sie in der Videoaufzeichnung sieht, sondern auch in einem Kommentar von Kelvins Tante, wie schön er damals gewesen sei.⁷³ Bei Lem werden Berton und sein Bericht erst auf Seite 91 eingeführt und es kommt nicht nur zu keinem Kontakt zwischen den beiden Männern, sondern Kelvin erfährt überhaupt zum ersten Mal von Berton und dessen Bericht.

Der Bericht selbst bewirkt eine Verschiebung der Spannung. Denn während Lem Kelvin lange Zeit hindurch im Unklaren darüber lässt, was auf der Station eigentlich vor sich geht, erfährt Kelvin bei Tarkowskij bereits vor Antritt seiner Reise, was Berton damals zugestoßen ist. Dadurch kann sich nicht nur Kelvin, sondern genauso der Zuschauer bereits auf gewisse Vorgänge vorbereiten, die beim Roman in einem sukzessiven Spannungsaufbau erst allmählich vorbereitet werden.

Allerdings wird diese Spannung durch Kelvins langen Verbleib auf der Erde und seine an den Bericht anschließende Diskussion mit Berton über die Wissenschaft wieder relativiert und in den Hintergrund geschoben.

Die Vorwegnahme der Figur Berton und dessen Bericht bewirken, dass die Solaristik und mit ihr die Wissenschaft als solche bereits zu Beginn der Geschichte kurz erörtert und die Positionen Kelvins und Bertons zu diesen Themen klargestellt werden.

Aus Kelvins Reaktion geht nämlich hervor, dass er Bertons Bericht sehr skeptisch bis ungläubig gegenüber steht.

Und so kommt es zwischen beiden Männern zu einem ethischen Disput darüber, wie weit man für die Bestrebungen der Wissenschaft gehen sollte.

Berton spricht davon, dass man nicht vernichten dürfe, was man jetzt noch nicht versteht und

⁷³ Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 21:15

dass Erkenntnis, nicht um jeden Preis erreicht werden darf.⁷⁴

Hierbei wird Kelvin als rationaler Wissenschaftler präsentiert, der sich Berton gegenüber ablehnend verhält. Er verteidigt die Wissenschaft als die Suche nach Erkenntnis, die nicht in Emotionen zu finden ist.

Auch macht Kelvin deutlich, dass das Stagnieren der Solaristik keineswegs das Aufgeben des Planeten bedeute, sondern dass man immer noch den Ozean mit harter Strahlung beschießen könnte, um eine Kontaktaufnahme zu erreichen.

Nachdem Berton bereits das Haus verlassen hat, meldet er sich per Videotelephon von unterwegs, da er vergessen habe, Kelvin das Wichtigste zu sagen. Er berichtet, dass das riesenhafte Kind, welches er auf der Suche nach Fechner im Ozean gesehen habe, das exakte Abbild von dessen Sohn gewesen sei.⁷⁵

Somit ist Bertons Bericht bei Tarkowskij gegenüber dem Roman zwar zeitlich versetzt und Berton selbst taucht als Figur auf, doch ist der Bericht selbst beinahe wörtlich aus dem Roman übernommen und stimmt mit diesem in fast jedem Detail überein. Auch die Figur des Arztes Messenger, der als einziger Bertons Bericht Glauben schenkt, fehlt bei Tarkowskij nicht. Mit der Einführung der Figur Berton werden auch zum ersten Mal Themen wie Verantwortung des Menschen gegenüber seiner Umwelt, Ethik innerhalb der Wissenschaft und, damit verbunden, Konsequenzen menschlichen Handelns eingeführt.

3.2.2. Der Vater

Inge Kirsner schreibt über die Vaterfigur bei Trakowskij: „Zentrum und Sinnbild der Heimat ist der Vater.“⁷⁶

Über das vom Großvater erbaute Haus sagt er zu Berton: „Ich mag Neuerungen nicht.“⁷⁷

Der Vater wird hier als eine Figur präsentiert, dessen Platz inmitten der Natur und auf der Erde ist und der im Einklang mit seiner Geschichte und Kultur lebt.

Nachdem Berton das Haus verlässt, weil Kelvin seinem Bericht keinen Glauben schenkt, sagt der Vater zu seinem Sohn, dass man gefühllose Leute wie ihn, nicht in den Weltraum schicken dürfe.⁷⁸

Kelvins Sehnsucht nach der Heimat ist also auch gleichzeitig die Sehnsucht nach seinem Va-

74 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 25:19

75 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 28:07

76 Kirsner: Erlösung im Film, S. 220

77 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 20:33

78 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 26:28

ter als einem stetigen Pol, der Erdverbundenheit symbolisiert.

Kirsner schreibt weiter über die Vaterfigur:

Steht der Vater bei Lem im Zeichen der Erkenntnis, so bei Tarkowskij im Zeichen der Liebe: die unterschiedliche Akzentsetzung wird auch hier deutlich. Das Bild des Vaters verdrängt das des Ozeans: mit dem Vater wieder Frieden zu haben, ist wichtiger als die Kontaktaufnahme mit dem „göttlichen“ Element. Und schließlich wird beides eins.⁷⁹

Die Vaterfigur bei Lem, von der im Zitat die Rede ist, ist die Figur des Wissenschaftlers Giese, der von Kelvins im Roman als „Vater der Solaristik und der Solaristen“⁸⁰ bezeichnet wird. Im Roman tauchen die Figuren Giese und die von Kelvins Vater lediglich als Erinnerungen kurz auf.

Kirsner irrt insofern, als die Vereinigung mit dem Vater nicht in der Realität stattfindet und der „Frieden“ lediglich von Kelvin halluziniert bzw. geträumt wird.

Hier wird wiederum auf Kelvins Zerrissenheit zwischen dem privaten Menschen und dem Wissenschaftler hingewiesen, wobei eben weder die Vereinigung mit dem Vater, noch die mit dem Ozean zustande kommt.

3.3. Auf der Station

Zahlreiche Ereignisse auf der Station entsprechen in ihrer Abfolge größtenteils dem Roman. Viele Dialoge sind ebenfalls von Lem wörtlich übernommen.

Allerdings wird bei Tarkowskij dem Ozean eine veränderte Rolle eingeräumt. Er wird zwar immer wieder gezeigt, doch seine Bedeutung innerhalb der Wissenschaft als fremde Lebensform und für die gesamte Erzählung, wird bei Tarkowskij umgedeutet und reduziert. Der Ozean ist bei Tarkowskij als anorganischer Gegenpol zur natürlichen Erde angelegt, der den Menschen ihre Zugehörigkeit zur letzteren verdeutlichen soll.

Hierbei wird Lems technischer und wissenschaftlicher Diskurs größtenteils durch einen moralischen und humanistischen ersetzt, wobei sich zwei entgegen gesetzte Pole ergeben, die von den Figuren Kelvin und Sartorius vertreten werden.

Die Szenen auf der Station, denen Tarkowskij eigene Elemente und Motive hinzugefügt hat, enthalten zum einen Reminiszenzen an die Erde und an das Vaterhaus Kelvins, zum anderen sind diese Szenen von Erörterungen zu den Themen Mensch, Verantwortung, Schuld und Wissenschaft gekennzeichnet.

⁷⁹ Kirsner: Erlösung im Film, S. 221

⁸⁰ Lem: Solaris, S. 187

Zwei der wichtigsten und prägnantesten Motive zum Thema Erde und Heimat sind ein Familienvideo, welches Kelvin von der Erde mitgebracht hat und ein Gemälde von Pieter Breughel (dem Älteren), mit dem Titel „Heimkehr der Jäger“ aus dem Jahre 1565. Das Gemälde spielt nicht nur im Zusammenhang mit der Erde eine Rolle, sondern ebenso in Verbindung mit Kunst und menschlicher Kultur, die als Gegenpole zum Ozean und dem Weltall präsentiert werden.

Daneben sind das Video und das Gemälde wesentliche Bestandteile von Kelvins Bemühungen, Harey die Erde nahe zubringen und damit ihre Verwandlung von einem Produkt des Ozeans zu einem Menschen zu vollführen.

Das Motiv der Erde, sowie den veränderten Diskurs werde ich in den Kapiteln 3 und 4 näher erörtern.

3.3.1. Gibarians Videobotschaft

Die Figur Gibarian erfährt ebenfalls bei beiden Filmemachern eine veränderte Bedeutung. Bei Lem taucht Gibarian zwar nicht als Figur auf, dennoch ist er durch Kelvins Erinnerungen an ihn immer wieder präsent.

Gibarian ist derjenige, der auf Kelvins Arbeit zum Planeten Solaris aufmerksam wird und einen Brief an ihn schreibt. In einem Zitat Kelvins heißt es hierzu: „Dieser Brief hatte einen Abschnitt in meinem Leben beendet und einen neuen eröffnet.“⁸¹

Es wird hier nicht ausdrücklich gesagt, worum es geht, doch kann man sich nach den vorangegangenen Ereignissen denken, dass der beendete Abschnitt mit Harey zu tun hatte und die Reise zum Planeten Solaris ein neuer Lebensabschnitt hätte werden sollen.

Bei Lem hinterlässt Gibarian Kelvin eine Botschaft auf einem Tonbandgerät, das Kelvin zunächst vergisst und an das er sich später, nachdem die Ereignisse ihren Lauf genommen haben, wieder erinnert.

Bei Tarkowskij hinterlässt Gibarian Kelvin eine Videobotschaft, aus der hervorgeht, dass die beiden Männer Freunde gewesen sind. In dieser Botschaft versucht Gibarian Kelvin klar zu machen, dass die Ereignisse auf Solaris nicht seinem zerrütteten Verstand entspringen, sondern dass sie jedem passieren können.

Seine Botschaft enthält Anweisungen, wie mit dem Ozean zu verfahren sei. Hierin deckt sich die Figur Gibarian mit der von Lem.

Sowohl im Roman, als auch bei Tarkowskij ist Gibarian der Meinung, der Ozean müsse weiterhin mit harter Strahlung beschossen werden. Damit deckt sich seine Theorie zunächst mit

81 Lem: Solaris, S. 203

der von Kelvin, zu zerstören, was man nicht versteht. Doch letzten Endes ist sein Selbstmord ebenso ein Eingeständnis seiner Niederlage und kann als Warnung an Kelvin gelesen werden, dass ein solches Verhalten, nämlich die Geschehnisse zu verdrängen oder die Gäste zerstören zu wollen, letzten Endes in der Selbstzerstörung endet.

Gibarians Kabine ist auch der erste Ort, an dem die Reminiszenzen an die Erde ins Bild gesetzt werden. In seiner Kabine, wo Kelvin sich die Videobotschaft ansieht, finden sich bereits die ersten Gegenstände aus Kelvins Elternhaus. Dazu gehören diverse Büsten und Statuen und vor allem, der weiße Krug, der in der Szene mit Kelvins Mutter eine Rolle spielt.

Er spricht in seiner Nachricht an Kelvin, dass die Gäste und ihr Erscheinen seinen Ursprung im Gewissen hätten und gesteht seine Niederlage offen ein, indem er sagt, es gäbe keinen anderen Ausweg, als Selbstmord.⁸²

Bei Tarkowskij wird mit Gibarian zum ersten Mal das Motiv der Schuld und des Gewissens eingeführt.

Damit verlagert Tarkowskij in einem weiteren Schritt, nach den Anfangsszenen auf der Erde, das Hauptaugenmerk auf den Menschen und die Konsequenzen seiner Taten.

3.4. Auf der Erde?

Die „Begegnung“ mit dem Ozean, die bei Lem tatsächlich stattfindet, wird bei Tarkowskij nicht übernommen. Stattdessen werden nur Bilder vom Ozean gezeigt, während Kelvins Stimme aus dem Off den letzten Absatz aus dem Roman, beinahe wörtlich, rezitiert.

Die letzte Sequenz bei Tarkowskij spielt abermals auf der Erde. Zumindest hat es diesen Anschein, da sich zum Ende hin sowohl die Figuren der Mutter und Hareys, als auch die räumlichen Ebenen der Erde und des Planeten übereinander zuschieben und miteinander zu verschmelzen scheinen. Diese räumliche Verschiebung möchte ich im folgenden Kapitel kurz erörtern.

3.4.1. Überlagerung auf räumlicher Ebene

Die Überlagerung zwischen der Station und der Heimat, setzen ein, als Kelvin einem plötzlichen Fieberanfall erliegt.⁸³

Kelvin ist plötzlich wieder im Elternhaus und seine Mutter ist da. Doch die Räumlichkeiten sind

82 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 50:03

83 Solaris (Soljaris UdSSR 1972), 2:18:01

seltsam verändert. Alle Möbel sind mit einer Plastikfolie überzogen, gleichsam, als ob das Haus verlassen wäre.

Gleichzeitig befinden sich dort Gegenstände von der Station. Die Farbe ist ein dunkles Grün und es klingen noch kurz die künstlich erzeugten, bedrohlichen Geräusche der Solarisstation nach, bis völlige Stille eintritt.

Die Mutter holt ein Gefäß mit Wasser und fängt an, Kelvins Hände zu waschen. Es ist das Gefäß, das bereits in vorhergehenden Szenen (siehe weiter oben) mehrmals auf der Station zu sehen gewesen war. Dabei fragt sie ihn, warum er sie und den Vater so kränke und weshalb er nicht angerufen habe. Kelvin beginnt zu weinen und alles, was er darauf sagen kann, ist das Wort „Mama“.⁸⁴ Sie nimmt das Gefäß und verlässt den Raum. Als Kelvin aus diesem Traum erwacht, ist Harey verschwunden. Kelvins anschließender Flug zum Ozean, der bei Lem das Ende des Romans bildet, wird bei Tarkowskij nicht aufgenommen. Stattdessen wird hier nochmals auf die Erde, und insbesondere, auf die Vaterfigur Bezug genommen.

Man sieht wieder Aufnahmen vom Elternhaus. Die Kamera verweilt lange bei den Naturdarstellungen mit Kelvin mitten drinnen.

Die Verschiebung wird wieder akustisch signalisiert. Zunächst sind abermals die bereits bekannten Klänge und Geräusche von der Station zu hören. Kelvin beobachtet durch das Fenster seinen Vater, dabei beginnt er zu weinen.

Diese Szene zeichnet sich zusätzlich dadurch aus, dass es im Haus drinnen auf den Vater zu regnen beginnt, während Kelvin von draußen hinein schaut. Schließlich kommt der Vater zu ihm hinaus, Kelvin kniet vor ihm nieder und umfasst seine Beine.

Der Vater umarmt Kelvin.

In dieser Szene zitiert Tarkowskij Rembrandts „Heimkehr des verlorenen Sohnes“.⁸⁵

Die Kamera fährt dabei langsam nach oben, bis das Vaterhaus mitsamt der Landschaft nur mehr als kleine Insel inmitten des Solarisozeans zu sehen ist. Dabei ertönen noch immer die künstlich erzeugten Klänge und nehmen an Intensität und Lautstärke so lange zu, bis das Bild sich gänzlich auflöst. Die Heimat als das Motiv der Sehnsucht und des Verlustes bzw. befürchteten Verlustes durchzieht den Film also nicht nur in seiner Gesamtheit, sie nimmt auch innerhalb der Geschichte auf verschiedene Arten an Intensität zu, bis sie in einer kompletten Verschiebung von Fremde (Solaris) und Heimat (Erde, Vaterhaus) gipfelt.

Das Ende ist zwar alles andere als eindeutig, was die Rückkehr zur Erde betrifft, doch legen der Anfang und das Ende des Films nahe, dass es stets die Erde und insbesondere das Vaterhaus ist, wonach sich das Streben Kelvins richtet. Im Gegensatz zur Mutter und Harey, mit denen keine Vereini-

84 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 2:23:32

85 Kirsner: Erlösung im Film, S. 229

gung mehr für Kelvin möglich ist, scheint diese wenigstens mit dem Vater stattzufinden. Da diese Szenen unmittelbar an seine Fieberträume anschließen, bleibt es einer subjektiven Interpretation überlassen, was hier eigentlich passiert. Man könnte jedoch sagen, dass es im Unterschied zum Anfang, wo Kelvin mitten in der Heimat seinen Platz hatte, er diese am Ende nur mehr von außerhalb betrachten kann, was nicht zuletzt durch den Regen innerhalb des Hauses und die mittlerweile tote, gefrorene Landschaft signalisiert wird.

Die Anfangsszene, in der Kelvin mitten in einem Regenguss steht, findet hier eine Umkehrung. Die Heimat und insbesondere das Vaterhaus stehen in ihrer Darstellung mit der unendlich scheinenden Weite der Natur, den großen, stets offenen Fenstern und dem frei herum laufenden Pferd in krasssem Gegensatz zur klaustrophobischen Enge und kreisförmigen Struktur der Solarisstation.

Diese Zusammenführung der Erde und des Planeten kann auch als Kelvins innere Zerrissenheit zwischen der Erde und der Familie einerseits, und seiner Pflicht als Wissenschaftler andererseits gelesen werden. Beide Ebenen sind durch Verlust und Abwesenheit gekennzeichnet. Zum einen der familiäre Verlust des Vaters und der Mutter, zum anderen das immer noch fehlende Wissen um die Beschaffenheit und das Wesen des Ozeans.

4. Die Erde

Um Tarkowskij's Filmstruktur eingehender betrachten und verstehen zu können, bedarf es einer etwas genaueren Untersuchung bestimmter Strukturelemente und Motive, sowie ihres Zusammenspiels.

Hierbei ist die Heimat und ihre ständige Präsenz ein Fixpunkt, der den Anfang und das Ende des Filmes bildet und die als ein Gegenpol zum Planeten und, im weiteren Sinne, zur Erkenntnis um jeden Preis dargestellt wird.

Dabei kontrastieren Aufnahmen des Elternhauses, sowie einzelne Elemente daraus sowohl mit der Bedrohlichkeit der menschlichen, industrialisierten und anonymisierten Welt (Stadt), als auch mit der Fremde des Solarisplaneten, der nicht nur als tatsächliche Distanz von der Erde, sondern auch als Entwurzelung im übertragenen Sinne dargestellt wird.

Im Folgenden möchte ich untersuchen, in wie weit und durch welche Motive immer wieder Rückbezüge auf die Heimat als einen Ort der Sehnsucht dargestellt werden und in wie weit sowohl die Heimat als auch die Figuren des Vaters und der Mutter stetige Fixpunkte in der Fremde bilden.

Tarkowskij's Bilder auf der Erde sind ein krasser Gegensatz zu seinen reduktionistischen und minimalistischen Darstellungen des Planeten Solaris und des Ozeans.

Man hat den Eindruck, die Science – Fiction Elemente und Beschreibungen Lems, die in ihrer Fak-

tizität als wissenschaftliche Erörterungen und Suche der Menschen nach Erkenntnis bestehen, sind für Tarkowskij eine Metapher.

Er erörtert zwar in dem kurzen Gespräch mit Berton Fragen der Wissenschaft und der Verantwortung des Menschen dabei, doch schon bald wird klar, dass es sich dabei um die Verantwortung des Menschen gegenüber dem Leben an sich handelt.

4.1. Die Heimat

Wie bereits erwähnt, bilden die Szenen auf der Erde die Anfangs – und Endpunkte bei Tarkowskij. Kelvin lebt mit seinem Vater und seiner Tante zusammen.

Die Abwesenheit der Mutter wird an einer Fotografie festgemacht, die gleich zu Beginn im Haus in einer Nahaufnahme zu sehen ist.

Die irdischen Szenen zeigen den Menschen als einen natürlichen Bestandteil seiner Umgebung.

Das Wasser im See ist klar, man kann sich darin sehen. So klar wie dieses Wasser auf der Erde, so trüb ist der Ozean auf Solaris.

Wann immer Kelvin ihn aus den Fenstern der Station betrachtet, dreht er sich immer in einem Strudel, gleichsam um sich selbst. Die Geräusche in der Anfangsszene auf der Erde bestehen ausschließlich aus Naturgeräuschen. Umso störender und kontrastreicher nimmt sich das Geräusch des heranahenden Autos aus, in dem Berton vorfährt.

Die Szenen auf der Erde scheinen dem Zuschauer einen paradiesischen Zustand der Natur vor Augen zu führen, indem sie durch ihre langen Einstellungen und ihren langsamen Kamerafahrten einen Kontrast setzen zu den unorganischen Gebilden auf der Station, sei es der Ozean, in dem nichts Lebendiges zu finden ist, oder auch die Gäste. Auch die Weite der Natur, die keine Begrenzung zu haben scheint, steht in Kontrast zu der räumlichen Anordnung der Station.

Auf der Station selbst finden sich zahlreiche gegenständliche Bezüge zur Erde, und vor allem zu Kelvins Vaterhaus. Die ersten, zunächst noch spärlichen und fast leicht zu übersehenden Gegenstände finden sich in Gibarians Kabine. Bei einem Kameraschwenk bei Kelvins Eintreten, findet sich ein weißer Krug auf einer Anrichte, den man zuvor schon in Kelvins Haus gesehen hatte und mit dem seine Mutter ihm in einer späteren Sequenz die Hände waschen wird. Abgesehen von diesem Gegenstand, der im Besonderen auf Kelvins Vaterhaus verweist, befinden sich in Gibarians Kabine zahlreiche Bücher, Bilder und auch eine Büste. Seine Kabine erinnert sehr an die Bibliothek im Film, von der an einer späteren Stelle die Rede sein wird.

Bei seinem zweiten Besuch in Snauts Kabine macht die Kamera einen auffällig langsamen

Schwenk über ein paar Gegenstände, bis sie bei einer Vase zu stehen kommt, die ebenfalls aus dem Vaterhaus stammt und die an einer späteren Stelle in Kelvins Kabine zu sehen sein wird. Bei dieser Szene gibt es einen plötzlichen Sprung, denn vor dem Kameranachschwenk steht Kelvin noch bei der Tür, als die Kamera jedoch bei der Vase zu stehen kommt, steht er plötzlich daneben. Durch diesen Sprung wird die Zugehörigkeit zwischen Kelvin und der Vase auf einer räumlichen Ebene verdoppelt.

Kelvin bringt eine kleine Pflanze mit, die er auf ein Fensterbrett in seiner Kabine stellt und die am Ende des Films, vor der letzten Sequenz auf der Erde, von der Kamera durch eine Nahaufnahme eingefangen und als Überleitung auf die Erde gezeigt wird.

Nach Hareys erstem Auftauchen zeigt Snaut Kelvin eine Erfindung Gibarians. Er klebte Papierstreifen an die Lüftungsanlagen, die das Geräusch von Blättern im Wind imitieren sollten, um die Wissenschaftler an die Erde zu erinnern.⁸⁶

Bei Lem gibt es eine Übereinstimmung zu dieser Szene, allerdings nur um feststellen zu können, ob die Lüftungsanlagen funktionieren.⁸⁷ Diese Szene zeigt in ihrer unterschiedlichen Verwendung des Papierstreifen – Motivs, wo jeweils die Prioritäten liegen.

Während Tarkowskij hier auf die Erde Bezug nimmt und sie stets als den Ort heraus stellt, zu dem der Mensch zurück strebt, geht es bei Lem um eine rein zweckdienliche Verwendung.

Eines der wichtigsten Motive, die an die Heimat und somit auch an die Erde erinnern sollen, ist ein Familienvideo, das Kelvin mitgenommen hat und welches er sich mit Harey gemeinsam anschaut.

4.1.1. Das Familienvideo

Das Familienvideo zeigt Kelvin als kleinen Jungen in einer Winterlandschaft vor dem Elternhaus. Mutter und Vater sind abwechselnd zu sehen.

Die Mutter ist die Frau vom Foto aus den Anfangsszenen im Elternhaus. In diesen Bildern wird eine glückliche Kindheit evoziert, die durch die Anwesenheit beider Elternteile vervollständigt wird.

Das Familienvideo zeigt Kelvins Mutter beinahe als eine künstliche Figur innerhalb der natürlichen Umgebung. Sie lächelt kein einziges Mal und blickt emotionslos in die Kamera. Hier ist es die Vaterfigur, deren Verhalten dem Kind gegenüber auf eine innige Vater – Sohn Beziehung hinweist, während die Mutter in ihrer Distanziertheit bereits abwesend erscheint. Diese Darstellung weist bereits auf Kelvins Sehnsucht nach der Mutterfigur hin und deutet eine problematische Beziehung an, die in der letzten Filmsequenz, während Kelvins Fiebertraum,

86 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 1:19.42

87 Lem: Solaris, S. 17

noch einmal verdeutlicht wird. Zusätzlich spiegelt sich hier auch der Verlust der Heimat, was im Russischen mit Mutter übersetzt wird.

Am Ende des Videos sieht man Harey vor dem Haus stehen. Sie trägt dasselbe Kleid wie auf dem Foto und auf der Station. Damit überlagern sich die Zeitebenen, denn Hareys Erscheinen in dem Video ist, zeitlich gesehen, nicht möglich. Allerdings weist ihre gegenwärtige Erscheinung in dem Video abermals auf die Ähnlichkeit zwischen den beiden Frauen hin und untermauert den Aspekt der Figurenverschiebung. Auf diesen komme ich ebenfalls im weiteren Verlauf dieses Kapitels zu sprechen.

4.2. Die Bibliothek

Die Bibliothek findet sich sowohl bei Lem, als auch bei Tarkowskij, nimmt jedoch im Film eine andere Rolle an, als bei Lem.

Im Roman ist Kelvin der einzige, der die Bibliothek aufsucht, und auch nur, um die Literatur zu Solaris zu studieren, in der sich auch sonst keine andere Literatur befindet. Sie ist also gänzlich der Solarisforschung gewidmet.

Bei Kelvins Eintritt in die Bibliothek heißt es:

Die Bibliothek lag genau im Zentrum der Station und hatte keine Fenster, sie war der bestisolierte Platz innerhalb des Stahlpanzers. Wer weiß, vielleicht fühlte ich mich gerade deshalb hier wohl, trotz des klaren Mißerfolgs beim Suchen. [...] vor einem riesigen, bis an die Decke reichenden Regal mit Büchern blieb ich schließlich stehen. Das war nicht so sehr ein Luxus, als solcher im übrigen mehr als fragwürdig, sondern eher ein Ausdruck der Pietät und der Achtung den Pionieren der Solarisforschung gegenüber.⁸⁸

Einerseits ist die Bibliothek bei Lem der Metaliteratur verpflichtet, die er im Zuge des Romans entfaltet. Hier wird die Solaristik als eigenständiger Forschungszweig von ihren Anfängen aufgerollt, was auch dem dramaturgischen Aufbau der Geschichte dient. Andererseits demonstriert die Bibliothek mit ihren unzähligen Bänden aus allen möglichen Disziplinen eine Geschichte des menschlichen Scheiterns. Es ist die Geschichte der menschlichen Suche nach Erkenntnis, nach Wahrheit und nach Kontakt mit einer anderen Zivilisation.

Was die Sache jedoch immens erschwert ist, dass es sich bei dem Solarisozean nicht einmal um eine Zivilisation handelt, sondern um eine riesige breiige Masse, die den Menschen nicht nur keinerlei Informationen zu liefern bereit ist, sondern die menschliche Existenz gänzlich zu ignorieren scheint. An einer Stelle im Roman heißt es denn auch von den Solarisforschern:

88 Ebd. S. 126

Für viele jedoch, und besonders für die Jüngsten, wurde diese »Affäre« langsam zu einer Art Probestein für den eigenen Wert: »Im Grund genommen – sagten sie – geht es um höheren Einsatz, als um das Ergründen der Solaris – Zivilisation. Um uns selbst wird gespielt, um die Grenzen der menschlichen Existenz.«⁸⁹

Somit legt die Bibliothek bei Lem Zeugenschaft davon ab, dass die Menschen bisher eben nicht in der Lage waren die Grenzen ihrer Erkenntnis zu überschreiten und dass die Wissenschaft hier auf ein Problem gestoßen ist, dass sich in keinerlei Systematik, Schema oder Theorie einordnen lässt, weil der Ozean mit all seinen Erscheinungen rein willkürlich und zufällig zu verfahren scheint.

Die Bibliotheksszene bei Tarkowskij ist nicht nur der Solarisbibliothek bei Lem diametral entgegengesetzt, sie ist auch ein zentraler Moment innerhalb des Films, in dem Tarkowskij die Erde, die Kunst und die menschliche Kultur als die eigentlichen Werte nach denen die Menschheit streben sollte, präsentiert.

Bei Tarkowskij ist die Bibliothek ein Ort der Kunst, denn hier befinden sich nicht nur Bücher, sondern auch Gemälde, Statuen, Büsten und Ikonen. Sie ist sehr prunkvoll eingerichtet und der einzige Ort ohne Fenster. Das einzige Fenster, das sich darin findet, ist ein buntes Kirchenfenster, welches jedoch keinerlei Aussicht ermöglicht. Hier findet sich auch keinerlei Literatur zur Solaristik.

Bücher aus den Bereichen der bildenden Kunst und Geschichte sind hier zu finden, Abgüsse von Beethovens Totenmaske, von Sokrates' Büste und der Venus von Milo.⁹⁰

An der Decke hängt ein überdimensionaler Luster, und die Wände sind mit Holz getäfelt. Tarkowskij entfaltet hier eine weitere Dimension, wo er der Erde huldigt, nämlich die der Kunst.

Denn wie die Natur, so bleiben auch kulturelle Erscheinungen der gesamten Zeit zugeordnet, während derer Menschen die Erde bevölkern.⁹¹

Die Bibliothek erscheint hier als ein Ort, an dem die Zugehörigkeit zur Erde und zu den Menschen mit ihren Errungenschaften in den Bereichen der Kunst und Kultur am stärksten betont wird.

Hier wird mindestens mit derselben Intensität wie in den Szenen auf der Erde die Natur, der Mensch und sein natürlicher Lebensraum, die Erde, zelebriert.

Bei Snauts Eintreten in die Bibliothek, blättert Kelvin gerade in Cervantes' *Don Quijote*.

89 Ebd. S. 29

90 Turowskaja: Film als Poesie, S. 82

91 Ebd. S. 82

Snaut bittet Kelvin die gerade aufgeschlagene Passage aus dem Roman zu zitieren, was Kelvin auch tut.

In dieser Passage heißt es nämlich:

»ich verstehe nur so viel, daß, solange ich schlafe, ich weder von Furcht noch von Hoffnung etwas weiß, weder von Mühseligkeit noch von Pracht, und gepriesen sei der, der den Schlaf erfunden hat, den Mantel, der alle menschlichen Sorgen zudeckt, das Essen, das den Hunger stillt, das Wasser, das den Durst vertreibt, das Feuer, das die Kälte erwärmt, die Kälte, die die Hitze mildert, und kurz, das allgemeine Geld, für welches alle Dinge gekauft werden können, die Waage und das Gewicht, welches den Schäfer und den König, den Dummen und den Verständigen gleichmacht. Ein einziges böses Ding hat der Schlaf, wie ich mir habe sagen lassen, daß er nämlich dem Tode so ähnlich sieht, denn zwischen einem Schlafenden und einem Toten ist nur ein geringer Unterschied.«⁹²

Hier wird gleich zu Beginn der Bibliotheksszene die Kunst in den Vordergrund gestellt und doch eine Brücke zum Solarisozean geschlagen.

Das Zitat ist ein direkter Verweis auf die Ozeanaktivitäten, die sich während des Schlafes einer Person abspielen.

Zugleich verweist der letzte Satz des Zitats auf die „Gäste“, die während der Schlafphasen der Besatzung erscheinen und eine Kopie ihrer lebendigen Vorgänger darstellen.

Die Bibliothek nimmt in dem restlichen Setting des Films auch die Rolle eines Ortes der Kommunikation ein. Zwischen den Figuren herrscht die meiste Zeit über entweder Sprachlosigkeit, oder es kommt zu Momenten plötzlichen Verstummens.

Einerseits werden auf der Station eine klare, wissenschaftliche Sprache und ein ausgeprägter technischer Diskurs, besonders in der Figur des Sartorius, praktiziert.

Dieser technische Diskurs hält sich allerdings im Film, im Gegensatz zum Roman, sehr stark in Grenzen.

Andererseits brechen in diese Sphäre plötzlich Elemente des Fremden und Unbekannten ein. Der Versuch diese Phänomene mit Hilfe der wissenschaftlichen Sprache zu erfassen, gelingt nur sehr begrenzt und mündet in Abkapselung und Distanz zwischen allen Beteiligten.

So ist die Bibliothek hier ein Ort, an dem man keine wissenschaftliche Sprache spricht und auch keine solche Literatur findet, denn dieser Diskurs, so scheint es, ist hier nicht anwendbar. Im Gegenteil, entbrennt hier zwischen allen Figuren das erste Gespräch, das die Themen der Schuld, der Moral und der Menschlichkeit aufgreift.

In diesem Gespräch trifft die von Sartorius propagierte Erkenntnissuche des Menschen auf Hareys leidenschaftlich vorgetragene Rede über die Menschlichkeit aufeinander.

92 Cervantes: Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha, S. 1063

Ein weiterer Unterschied zu Lems Roman in Bezug auf die Thematik liegt in einem Zitat Snauts, welches von Tarkowskij fast zur Gänze wörtlich übernommen wurde, jedoch in seiner Tonart und Intention gänzlich anders geartet ist:

- Wir brechen in den Kosmos auf, wir sind auf alles vorbereitet, das heißt, auf die Einsamkeit, auf den Kampf, auf Martyrium und Tod. Aus Bescheidenheit sprechen wir es nicht laut aus, aber wir denken uns manchmal, daß wir großartig sind. Indessen, indessen ist das nicht alles, und unsere Bereitschaft erweist sich als Theater. Wir wollen gar nicht den Kosmos erobern, wir wollen nur die Erde bis an ihre Grenzen erweitern. Die einen Planeten haben voll Wüste zu sein, wie die Sahara, die anderen eisig wie der Pol oder tropisch wie der brasilianische Urwald. Wir sind humanitär und edel, wir wollen die anderen Rassen nicht unterwerfen, wir wollen ihnen nur unsere Werte übermitteln und, als Gegengabe, ihrer aller Erbe annehmen. Wir halten uns für die Ritter vom heiligen Kontakt. Das ist die zweite Lüge. Menschen suchen wir, niemand sonst. Wir brauchen keine anderen Welten. Wir brauchen Spiegel. Mit anderen Welten wissen wir nichts anzufangen. Es genügt unsere eine, und schon ersticken wir an ihr. Wir wollen das eigene idealisierte Bild finden; diese Globen, diese Zivilisationen haben vollkommener zu sein als die unserer, in anderen wiederum hoffen wir das Abbild unserer primitiven Vergangenheit zu finden. Indessen ist auf der anderen Seite etwas, was wir nicht akzeptieren, wogegen wir uns wehren, und schließlich haben wir von der Erde nicht nur das pure Destillat aus lauter Tugenden mitgebracht, das heroische Standbild des Menschen! Wir sind so hierhergefliegen, wie wir wirklich sind, und wenn die andere Seite uns diese Wahrheit zeigt, diesen Teil von ihr, den wir verschweigen, - dann können wir das nicht hinnehmen!

- Also was ist das? - fragte ich, nachdem ich ihn geduldig angehört hatte.

- Das, was wir gewollt haben: der Kontakt mit einer anderen Zivilisation. Da haben wir den Kontakt! Übersteigert, wie unter dem Mikroskop – unsere eigene monströse Häßlichkeit, unsere Albernheit und Schande!!!⁹³

Hier werden der Anthropozentrismus, die eigene Vorrangstellung des Menschen und sein Drang, alles nach seinem Vorbild, seinen Werten und Gesetzen zu denken und zu deuten, scharf kritisiert und sein Heroismus bei der Suche nach fremden Lebensformen als purer Egoismus entlarvt.

„Die Gäste“ sind, wenn man das Ende des Zitats betrachtet, Spiegel, die den Menschen all seine Schwächen, Laster und seelischen Abgründe vorhalten sollen. Bei Tarkowskij lautet der letzte Satz „denn der Mensch braucht den Menschen“.⁹⁴

Hier hingegen ist das Zitat nicht auf den Kontakt zu anderen Zivilisationen gemünzt, wie bei Lem.

Bei Tarkowskij sind es gerade menschliche Werte, die ihn vor einem zynischen Dasein bewahren und die ihn zum Menschen machen.

93 Lem: Solaris, S. 84f.

94 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 01:51:37

Diese moralische Grenze, die bei Tarkowskij's Figuren zunächst noch sehr fließend erscheint und die bei Lem's Figuren gänzlich fehlt, festigt sich letztlich zu einem essentiellen Wert, ohne den der Mensch degeneriert.

Auch die Sprechweise Snauts bei Tarkowskij ist eine gänzlich andere als bei Lem.

Während bei Lem diese Worte voller Zynismus und Wut gesprochen werden (ganze drei Rufzeichen am Ende des Zitats) und Snaut die Worte „monströse Häßlichkeit“, „Albernheit“ und „Schande“ für die Menschen verwendet, ist er bei Tarkowskij zwar resigniert, will aber dennoch auf den Menschen trinken.

Ein weiterer wichtiger Punkt bei Tarkowskij und Unterschied zum Roman, ist, dass Harey in der Bibliothek ihre Abnabelung von Kelvin und ihre Menschwerdung erlebt und als eigenständige Person zu den anderen Figuren und auch zu den Zuschauern spricht.

In dieser Szene wird der Begriff des Gewissens angesprochen, der bereits in der Szene von Gibarians Videobotschaft an Kelvin in Bezug auf das Erscheinen der „Gäste“ schon eingeführt worden war.

Mit ihm gehen bei Tarkowskij auch die Begriffe von Schuld und Verantwortung einher, die bei Lem gänzlich fehlen. Dort sind es lediglich „in sich geschlossene, unterdrückte, zugemauerte Entzündungsherde im Gedächtnis.“⁹⁵

4.2.1. Das Breughel – Gemälde

In der Bibliothek betrachten Harey und Kelvin gemeinsam das Bild „Heimkehr der Jäger“, dass wiederum an die Kindheitsaufnahmen Kelvins anschließt. Harey blickt wie gebannt auf das Bild. Hierbei fährt die Kamera minutiös jedes Detail auf dem Bild ab.

Das Bild zeigt mehrere Jäger, die mit ihren Hunden von der Jagd zurückkehren. Sie gehen schwerfällig, gebeugt, ihre Beute ist mager. Von der Anhöhe sieht man ein weites Tal, in dem viele Menschen ihrer täglichen Arbeit nachgehen, links und rechts um das Tal erheben sich leichte Gebirgsketten. Alles ist verschneit, die Bäume sind kahl. Die Menschen sind nur als winzige Figuren in weiter Ferne zu erkennen. Die Landschaft jedoch ist das dominierende Element.

Sie erstreckt sich in weite Ferne, die mit bloßem Auge nicht mehr wahrnehmbar ist.⁹⁶

Breughels Bild ist in mehrfacher Hinsicht als Analogie zu Kelvins Kindheitserinnerungen aus dem Familienvideo gedacht.

Die Heimkehr der Jäger ist die in ungewisser Ferne liegende Heimkehr Kelvins zu seinem Va-

95 Lem: Solaris, S. 86

96 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 02:00:49

ter von Solaris. Die Winterlandschaft auf dem Bild ist hier einerseits mit Kelvins Erinnerungen an seine Kindheit assoziiert, was auch musikalisch angedeutet wird. Im Familienvideo ist ebenfalls eine Winterlandschaft zu sehen.

Andererseits wird hier durch die Proportionen der Landschaft und des Menschen darin, an die Anfangsszenen auf der Erde angeknüpft, in denen Kelvin mitten in der unendlichen Weite der Natur zu sehen ist. Hier wird auf die Größe und Erhabenheit der Natur und der Erde hingewiesen, die den natürlichen Lebensraum der Menschen darstellen.

Man hört sowohl natürliche Geräusche, wie das Zwitschern von Vögeln, das leise Plätschern von Wasser, und das Bellen eines Hundes, was unmittelbar an die Heimatszene vom Beginn des Films denken lässt.

Plötzlich ist mitten in die Gemäldeszene ein Ausschnitt aus dem Familienvideo von Kelvin hinein geschnitten, welches Kelvin und Harey sich vor kurzem gemeinsam angesehen haben. Hier findet nicht nur auf akustischer, sondern auch auf visueller und semantischer Ebene eine Verschiebung zwischen Elementen der Heimat, die mit dieser Szene direkt in das Gemälde verwoben werden, und dem Planeten statt, die in der Endszene des Filmes ihren Höhepunkt erreichen wird.

Das Breughel – Bild enthält einen zusätzlichen Verweis auf die Erde als einem Ort, der als einziger Lebensraum für den Menschen in Frage zu kommen scheint. Das Bild ist ein Kunstwerk aus Menschenhand. Seine Zugehörigkeit und sein Ursprung können beide innerhalb der menschlichen Geschichte zugeordnet und verankert werden. Damit bildet das Gemälde einen Kontrapunkt zum anorganischen Ozean, seinen Phänomenen und letztlich zum Kosmos selbst.

Der Ozean und seine Produkte, die Gäste, sind und bleiben bei Tarkowskij unergründbar für den Menschen. Alles, was der Mensch über seine Umwelt und sich selbst erfahren kann, liegt in seiner Geschichte und seiner Kultur verwurzelt.

Das Gemälde dient Kelvin auch dazu, Harey die Menschen, ihre Kunstwerke und das Leben auf der Erde nahe zubringen. Somit spiegelt es nicht nur Kelvins Sehnsucht nach der Heimat, sondern die Zugehörigkeit der Menschen zu Ihresgleichen und die Erde als dem natürlichen Lebensraum für die Menschen.

4.3. Die Stadt

Als krasser Gegensatz zu den in Farbe gehaltenen, langen Einstellungen der ländlichen Idylle, sind die Bilder während Bertons Autofahrt zurück in die Stadt fast gänzlich in schwarz-weiß gehalten.

Die Geräusche unzähliger Autos schwellen immer stärker an und gipfeln schließlich in den Geräuschen einer startenden Rakete, die in einem abrupten Szenenwechsel abermals zu der Stille des Elternhauses zurückkehren.

Hier wird nicht nur der bereits erwähnte Gegensatz zwischen Stadt und Land sowohl farblich, als auch akustisch markiert, sondern auch die Reise Kelvins in dem Raketengeräusch vorbereitet.⁹⁷

Die Stadt erscheint hier eindeutig als etwas Bedrohliches, das den Menschen zu verschlucken und ihm seine Identität zu nehmen droht.

Die langen Einstellungen auf unzählige Autos geben keine Einblicke in das Innere, es sieht fast so aus, als würden sich diese Fahrzeuge von selbst lenken. Auch stark beleuchtete (soweit man die Beleuchtung aus den schwarz-weiß Bildern erkennen kann) Reklameschilder mischen sich immer wieder zwischen die fahrenden Autos und suggerieren einmal mehr die Schnelllebigkeit und Austauschbarkeit der Dinge.

Die Stadt ist auch als ein Ort der Anonymität inszeniert, es ist nicht klar um welche Stadt es sich überhaupt handelt, das scheint jedoch auch unwichtig zu sein.

Die Straßen, die sich überlagern und somit ein riesiges Verkehrsnetz bilden, erscheinen in ihrer technischen Perfektion einmal mehr als Bedrohung für das menschliche Individuum, das in einer vom ständigen Fortschritt durchdrungenen Umwelt keinen Platz hat.

5. Frauenfiguren bei Tarkowskij

In diesem Kapitel möchte ich meine Aufmerksamkeit auf die Frauenfiguren bei Tarkowskij richten. Zu diesen zähle ich die Figur Harey und die der Mutter.

Bei der Darstellung der Figur Harey erscheint mir ein Vergleich mit Lems Harey insofern sinnvoll, da sie bei Tarkowskij wesentliche Veränderungen durchläuft und ihre Bedeutung und Präsenz vergrößert werden.

Ihre Ähnlichkeit mit Kelvins Mutter durchzieht den gesamten Film und mündet schließlich in einer Verschmelzung beider Figuren. Diese Überlagerung auf Figurenebene möchte ich im folgenden Kapitel näher erörtern.

⁹⁷ Zu der Bedeutung der Farben und Geräusche bei beiden Filmen widme ich mich ausführlich in Kapitel 10.3.

5.1. Harey

- Aber WAS werde ich sehen!!! - ich schrie fast.
Kaum hielt ich mich davor zurück, ihn an den
Schultern hochzureißen und tüchtig zu schütteln,
wie er so dasaß, in den Winkel starrte, mit diesem
erschöpften sonnverbrannten Gesicht, und mit
sichtlicher Anstrengung jedes einzelne Wort aus sich
herauswürgte.
- Ich weiß nicht. In gewissem Sinne hängt das von dir ab.⁹⁸

Diese Worte richtet Snaut an Kelvin, kurz nachdem dieser auf der Station angekommen ist. In Lems Roman ist Harey die vom Ozean materialisierte Vorstellung, die Kelvin von ihr hat. Sie passt insofern in ein klassisches Science Fiction Setting hinein, als sie ein typisches künstliches Wesen verkörpert. Sie ist äußerlich zwar absolut Menschen – ähnlich, ihr Organismus ist jedoch so weit perfektioniert, dass er nicht zerstört werden kann und sich innerhalb kürzester Zeit von zugefügten Wunden erholt.

Als Kelvin sie im Roman einer Blutuntersuchung unterzieht, muss er fest stellen, dass sie, im Gegensatz zu Menschen, nicht aus Eiweißverbindungen besteht, sondern aus keinen organischen Verbindungen zusammengefügt zu sein scheint.⁹⁹

Harey ist ein von Kelvin gedachtes bzw. erinnertes Konstrukt. Sie besitzt keine eigenen Erinnerungen, keine Geschichte und somit keine Identität. Alles woran sie sich erinnert sind wiederum Fragmente von Erinnerungen, die noch nicht einmal ihr gehören, sondern Kelvin, und die bruchstückhaft aus ihr heraus brechen. Sie erinnert sich beispielsweise an einen Wissenschaftler samt seinem Spitznamen, der lange nach ihrem Tod aufgetaucht ist und von dem sie somit gar nicht wissen kann.¹⁰⁰

Ihre Existenz als „gedachte“ Harey wird durch den Umstand, dass sie immerzu bei Kelvin bleiben muss, noch verstärkt. Auch hat sie keinen Verschluss an ihrem Kleid, vermutlich, weil Kelvin an so etwas nicht gedacht hat. Snaut erklärt ihm in Bezug auf die Gäste „Wenn er erscheint, ist jeder »Gast« fast ein Phantom. Bis auf ein ungeordnetes Gemisch von Erinnerungen und Bildern, die aus seinem...Adam...geschöpft sind, ist er eigentlich – leer.“¹⁰¹

Somit könnte man Harey als Eva bezeichnen, die aus Adams, also Kelvins, Rippe oder besser gesagt, Erinnerungen an sie, geschaffen wurde. Zeitweise behandelt er sie wie ein lästiges An-

98 Lem: Solaris. S. 15

99 Ebd. S. 114

100 Ebd. S. 72

101 Ebd. S. 175

hängsel, dann wieder wie ein Kind. Ganze drei Mal spricht er sie mit „Kind“ an, worauf Harey erwidert „Kris, wer ich auch sein mag, ein Kind bestimmt nicht.“¹⁰²

Doch im Gegensatz zu Tarkowskij, durchläuft Harey bei Lem keine Entwicklung, gewinnt kaum individuelle Züge.¹⁰³

Im Film ist sie die eigentliche Hauptperson, die nicht nur zum Menschen wird, sondern den anderen auf Solaris ihr unmenschliches Verhalten vorwirft. Sie ist nicht nur ein leeres Gefäß, das mit Kelvins Erinnerungsinhalten gefüllt wird.

Allradt – Nostitz sagt von Harey „In Tarkowskij's Film hingegen ist sie eine neue »Undine«, die durch die Liebe eines Sterblichen eine Seele erhält und so fähig wird, Leid zu empfinden und sich um des Geliebten willen zu opfern“.¹⁰⁴ Im Roman nennt Snaut sie „O weiße Aphrodite, ozeangeboren. Mit Göttlichkeit geschlagen, deine Hand - [...]“¹⁰⁵

Das ist einerseits eine Anspielung auf die ewige Jugend und Unsterblichkeit Aphrodites, die für Harey allerdings ein Fluch sind, andererseits ist das Adjektiv weiß als Umkehrung zu der schwarzen Aphrodite gedacht, der Kelvin gleich bei seiner Ankunft auf Solaris begegnet und vor der er Ekel empfindet. Und nicht zuletzt ist natürlich die Anspielung „ozenageboren“ ein Hinweis auf Hareys Verbindung mit dem Solarisozean.

Auch die erste Harey hat bei Tarkowskij keinen Verschluss am Kleid. Kelvin muss es mit einer Schere aufschneiden. Die zweite jedoch verfügt bereits über das Wissen des fehlenden Verschlusses, sowie über die Möglichkeit, es mit der Schere zu öffnen. Auch Tarkowskij's Harey kann zunächst nicht existieren ohne Kelvin und seiner ständigen Präsenz. Im Film findet sich, analog zu der Stelle bei Lem, die Szene, wo Harey die Tür aus den Angeln reißt, als Kelvin sie kurz alleine lässt. Sie tritt auch in Interaktion mit den beiden anderen Wissenschaftlern, ist also der einzige „Gast“, der seine Existenz nicht zu verbergen oder zu leugnen versucht.

Die Bibliotheksszene ist der Moment von Hareys Menschwerdung.

Sie ergreift von sich aus zum ersten Mal das Wort und verlangt von Sartorius, sie nicht zu unterbrechen, denn sie sei schließlich eine Frau. Hier richtet sie ihren Blick direkt in die Kamera, was nicht nur eine Anrede an die Männer, sondern ebenso an die Zuschauer signalisiert. Sie verteidigt sich nicht nur gegen die von Sartorius vorgebrachte Bezeichnung als Kopie und Matrize, sondern spricht davon, dass Kelvin weitaus konsequenter wäre, als die beiden anderen, denn er verhalte sich menschlich in einer unmenschlichen Situation, während Snaut und Sartorius so tun, als ob ihre „Gäste“ sie nichts angingen und rein äußerlicher Natur wären.

102 Ebd. S. 159

103 Turowskaja/Allradt – Nostitz: Film als Poesie, S. 115

104 Ebd. S. 115

105 Lem: Solaris, S. 213f

Dabei, so Harey weiter, handelt es sich hierbei um das menschliche Gewissen. Sie jedoch, sei bereits dabei ein Mensch zu werden und ganz ohne Kelvin aus zu kommen.¹⁰⁶

Kelvin versucht auch, ihr das irdische Leben näher zu bringen. Als ob sie lediglich von einer Art Amnesie geschlagen wäre, zeigt er Videoaufnahmen von der Erde, seinen Eltern, dem Haus und auch von ihr selbst, die in diesem Video zu sehen ist.

In der Bibliotheksszene ist es das Breughel – Bild, das Harey der Erde und dem Leben näher bringen soll. Ganz vertieft gleitet ihr Blick und mit ihm die Kamera minutiös über jedes Detail des Bildes, als ob sich ihr aus diesem Kunstwerk das Leben selbst offenbaren könnte. Bei all ihrer Perfektion in der Ausführung und ihrer Unsterblichkeit begehrt sie am meisten das, was den Menschen alleine vorbehalten bleibt, nämlich den Tod.

Ihr Versuch, sich mit Flüssigsauerstoff umzubringen, scheitert kläglich.

Sowohl im Roman, als auch im Film versucht sie damit, Kelvins Qualen ein Ende zu machen. Ihre letzte Handlung ist eine zutiefst menschliche, doch weil sie es eben selbst nicht kann, bittet sie Snaut, sie zu annihilieren.

Mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln begeht Harey „Selbstmord“ und hinterlässt dabei einen Abschiedsbrief an Kelvin.

Im Roman lauten ihre letzten Worte: „Liebster, ich habe ihn zuerst darum gebeten. Er ist gut. Gräßlich, daß ich Dich anlügen mußte; ging aber nicht anders. Eines kannst Du für mich tun: hör auf ihn und tu Dir nichts zuleid. Du warst großartig.“¹⁰⁷

Am Ende des Briefes versucht Harey eine Unterschrift, die ihr jedoch nicht gelingen will.

Darunter war ein einzelnes durchgestrichenes Wort, ich konnte es entziffern: »Harey« hatte Harey geschrieben, dann hatte sie das überschmiert, da war noch ein Buchstabe, ein H vielleicht oder ein K, verwandelt in einen Klecks.¹⁰⁸

Im Film verhält sich die Szene sehr ähnlich, auch hier opfert sich Harey für Kelvin und hinterlässt einen Brief: „Kris, es ist schrecklich, dass ich dich betrügen musste, aber anders war es nicht möglich. Und so ist es besser für uns beide. Ich habe sie selber darum gebeten. Gib niemandem die Schuld. Harey.“¹⁰⁹

Der signifikante Unterschied liegt in der Unterschrift.

Während Harey im Roman nichts als einen unförmigen „Klecks“ hinterlässt und ihren Namen durchstreicht, schreibt die Harey im Film ihren Namen bewusst hin, denn sie ist zur Harey gewor-

106 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:55:41

107 Lem: Solaris, S. 220

108 Ebd. S. 220

109 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:25:31

den. Sie ist ein Mensch geworden, der „Selbstmord“ begangen hat.

Die andere Harey im Roman hat diese Verwandlung nicht vollzogen, sie ist ohne Namen und somit ohne Identität geblieben, ein fremdes, substanzloses Wesen, ohne Konturen, eben ein „unförmiges Klecks“.

Bei Tarkowskij ist Harey jedoch für Kelvin weitaus mehr als eine Geliebte.

Sie ist der Katalysator, die eigentliche Triebkraft, die ihn wieder zu seiner Heimat und zum Vater zurückfinden lässt.

Ihre Ähnlichkeit mit der Mutter und die Überlagerung der beiden Figuren deuten Kelvins ähnliche Beziehungen zu ihnen an.

Er hat beide Frauen geliebt und verloren, sie leben beide nur mehr in seiner Erinnerung bzw. in seiner Fantasie. Sie tauchen beide in dem Familienvideo auf, was, zeitlich gesehen, unmöglich ist. In einer Vision Kelvins, die seinem Fiebertraum vorangeht, trägt die Mutter Hareys Weste.

Das gleiche Dilemma wie mit Harey.

Beide Frauen sind in seiner Fantasie jung geblieben, nur er ist älter geworden. Es ist die Sehnsucht und der Schmerz nach diesen beiden Frauen, die keine zeitlich festgefügt Grenzen kennen, die darüber hinaus Bestand haben.

5.2. Die Mutter

Hareys Identität wird von der Mutter endgültig durch den Fiebertraum getilgt.

In diesem kehrt Kelvin nach Hause zu seiner Mutter zurück, wo er wieder zum Kind wird. Sie wäscht ihn, als ob sie ihn von seinen Sünden reinigen würde und wirft ihm vor, dass er die Eltern verlassen und verletzt habe. Dabei sitzt Kelvin die ganze Zeit mit gesenktem Kopf da, was ebenfalls an eine kindliche Haltung denken lässt.

Harey scheint auch plötzlich eine Erinnerung an Kelvins Mutter zu haben, nachdem sie sich das Familienvideo angeschaut haben. Sie behauptet, Kelvins Mutter habe sie gehasst und sie aus dem Haus gejagt, danach hätte Kelvin sich von ihr getrennt. Interessant dabei ist, dass Harey bei diesen Worten in den Spiegel schaut, was wiederum auf die Ähnlichkeit der beiden Frauenfiguren verweist.

Kelvin jedoch versucht Harey klar zu machen, dass sie das nur erfindet, da die Mutter starb, bevor sie sich kennen gelernt hätten.¹¹⁰ Doch Harey besteht darauf, dass es sich so verhalten habe und nennt Kelvin einen Lügner, der sie täuschen will. Ob sich diese Episode tatsächlich so abgespielt hat oder nicht, ist nicht relevant. Wichtig ist, dass in dieser Behauptung Hareys, eine Rivalität zwi-

110 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:35:49

schen den beiden Frauen angedeutet wird, deren Ausgang wiederum Hareys Verschwinden nach sich gezogen hat.

Somit hat die Mutter sie zweimal, einmal in Kelvins Fiebertraum und einmal in ihrer Erinnerung, aus dessen Leben verdrängt.

5.3. Überlagerung auf Figurenebene

Wie bereits mehrmals erwähnt, wird bei Tarkowskij immer wieder auf die Ähnlichkeit der Figuren Harey und die der Mutter hingewiesen. Die Hinweise finden sich bereits am Anfang des Films im Elternhaus, wo Fotografien von beiden Frauen, hintereinander, eingeblendet werden. Damit wird gleich zu Beginn auf die Abwesenheit beider Frauen hingewiesen. Die nächste Mutterdarstellung findet sich im Familienvideo (Kap.3.1.1.), wo ebenfalls beide Frauen zeitgleich zu sehen sind.

Während Kelvins Fiebertraumsszene kommt es zu einer endgültigen Verschiebung bzw. Verschmelzung der beiden Frauenfiguren.

Zwischen die Bilder von Kelvin während der Fieberszene, sind Szenen aus dem Haus seiner Eltern montiert. Harey beugt sich über Kelvin, man sieht wie sich ihre Lippen bewegen, hört aber nicht, was sie sagt. Plötzlich schaut Harey frontal in die Kamera, ein greller Scheinwerfer mit gleißend hellem Licht überblendet die Szene. Man sieht Harey, wie sie abermals in die Kamera schaut und dabei ihr Kleid auszieht und nur mehr ein Nachthemd trägt.

Die Kamera macht einen Schwenk um 360 Grad und bleibt bei einer anderen Frauenfigur stehen, die Hareys Bewegung vollendet.

Es ist Kelvins Mutter. Sie hat dasselbe Nachthemd an wie Harey.

Die Kamera schwenkt weiter durch den Raum der Kabine und fängt dabei diverse Gegenstände aus Kelvins Elternhaus ein, sogar der Hund ist zu sehen.

Die Kamera schwenkt weiter zum Fenster auf den Ozean, dabei geht die Mutter an der Kamera vorbei und verlässt die Kabine.

Ein Schwenk zurück zu dem Fenster, an dem jetzt eine Frauenfigur von hinten zu sehen ist, die hinaus schaut, dann weiter durch die Kabine wieder zu Harey, die, wie bei ihrem ersten Erscheinen, im Sessel sitzt und direkt in die Kamera sieht. Plötzlich geht eine andere Harey an ihr vorbei durch das Bild.

In dieser Szene überlagern sich nicht nur die Figuren der Mutter und der Harey, sondern es wird hier auch auf die „erste“ Harey Bezug genommen, die Kelvin in die Rakete gesetzt hat.

Bei Tarkowskij findet also nicht nur eine Verdopplung der Harey – Figur statt, sondern ebenso eine Verdopplung zwischen Harey und Kelvins Mutter.

Diese verstärkte Verdopplung verweist nicht nur auf die Dominanz der beiden Frauen in Kelvins Leben, sondern ebenso auf seine Schuldgefühle ihnen beiden gegenüber.

Der Fiebertraum signalisiert Kelvins Zerrissenheit zwischen den beiden Frauen und die Bedeutung dieses doppelten Verlustes. Die Begegnung mit den beiden Frauen wird aus dem gewöhnlichen Zeitfluss herausgehoben. Zum einen begegnet Kelvin seiner verstorbenen Frau und zum anderen findet er sich am Ende des Films seiner Mutter gegenüber wieder.

6. Zwischen Wissenschaft und Humanität

In diesem Kapitel möchte ich auf die Bedeutung des Menschen in Bezug auf seine Umwelt und sein Handeln eingehen.

Das Prinzip der Humanität spielt bei Tarkowskij eine sehr große Rolle und die Erörterung dieses Themas nimmt einen immens breiten Raum im Film ein.

Als Gegenpol dazu steht bei Tarkowskij die Wissenschaft, die, als negative Entwicklung, den Menschen immer mehr instrumentalisiert und ihm den Blick für die wesentlichen Dinge des Lebens nimmt.

Als Vertreter dieser beiden Pole stehen Kris Kelvin und der Wissenschaftler Sartorius. Deshalb sollen im Folgenden diese beiden Figuren näher erörtert und damit beide Themen und ihre Bedeutung für den Film herausgestellt werden.

6.1. Kris Kelvin

Die Figur Kelvin wird bei Tarkowskij zunächst inmitten der idyllischen Heimat gezeigt, dessen Platz noch innerhalb der Natur und der Landschaft ist. Er zelebriert diese Elemente und kostet sie voll aus, als er beispielsweise von einem plötzlichen heftigen Regenguss überrascht wird, dem er sich voll und ganz überlässt.¹¹¹

Als er auf die Figur des Berton trifft wird er jedoch als ein Rationalist präsentiert, der Bertons Bericht mit äußerster Skepsis begegnet, und das Stagnieren der Solaristik auf „verantwortungsloses Phantasieren“¹¹² zurückführt. Er habe nicht das Recht, sich bei Entscheidungen von seelischen Anwandlungen leiten zu lassen, denn er sei ja schließlich kein Poet, antwortet Kelvin, als Berton von den Mysterien des Ozeans spricht.

Kelvin sieht seine Aufgabe sehr klar und einfach, entweder die Station auf zu lösen und den Misserfolg zu beschleunigen, oder noch härtere Maßnahmen zur Kontaktaufnahme zu ergrei-

111 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 06:38

112 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 24:29

fen. Seiner Meinung nach mache der Mensch die Wissenschaft und nicht umgekehrt. Kelvin ist hier in einer überlegenen Position dargestellt, der die Wissenschaft als ein Werkzeug für den Menschen sieht, um zur Wahrheit zu gelangen, der aber mit diesem Werkzeug ganz nach Belieben verfahren kann.

Diese Einstellung impliziert auch, dass der Mensch nicht der Spielball fremder Mächte ist, sondern sein Schicksal selbst in der Hand hat.

Auch seine Beziehung zum Vater stellt sich als problematisch dar. Zwischen ihm und dem Vater gibt es viele Leerstellen, die auf Kameraebene dadurch dargestellt werden, dass die beiden Männer sich hauptsächlich den Rücken zukehren und die Kamera sich hinter ihnen beiden positioniert.

Ihr Abschied wird durch das Auftauchen Bertons gestört.

Der Vater sagt, dass sie später über gewisse Dinge reden würden, doch das tritt nie ein.

Sätze werden begonnen und nicht zu Ende gesprochen.

Hier manifestiert sich bereits die Sprachlosigkeit bzw. der unzulängliche Diskurs im zwischenmenschlichen Bereich, der sich auf Solaris zwischen Kelvin und den anderen Figuren fortsetzen wird.

Der Vater bezeichnet ihn denn auch als gefühllos, als Berton nach dem Gespräch über seinen Bericht das Haus verlässt. Hier schwingt auch eine gewisse Rivalität zwischen Berton und Kelvin mit, als der Vater ihn fragt, ob er auf Berton eifersüchtig wäre, weil dieser und nicht sein eigener Sohn ihn beerdigen würde. Außerdem wird im Film die Figur des Berton leibhaftig eingeführt, um die Haltung Kelvins als die eines reinen Wissenschaftlers deutlich zu machen. Kelvin vertritt hier dieselbe Haltung, die er später bei Sartorius bekämpfen wird.¹¹³

Bertons Haltung ist hier für Kelvin noch nicht fassbar. Berton führt gleich zu Beginn einen der Schlüsselbegriffe des Films ein, nämlich den der Sittlichkeit. Er warnt Kelvin, dass die Wissenschaft nicht unsittlich werden dürfe und dass der Mensch für sein Tun auch die Verantwortung zu übernehmen bereit sein müsse.

Auf Solaris vermag Kelvin die Zeichen zunächst nicht zu deuten.

Die Videobotschaft Gibarians als eine Warnung auf die kommenden Ereignisse nimmt er noch nicht sehr ernst. Doch bereits beim ersten Auftauchen von Harey gerät sein pragmatisches Weltbild ins Schwanken.

Er unternimmt einen verzweiferten und äußerst unmenschlichen Versuch, die Frau los zu werden. Doch schon am nächsten Morgen kommt sie wieder bzw. die zweite Version von ihr. Kel-

¹¹³Kirsner: Erlösung im Film, S. 221

vin beginnt ein Netz von Lügen auf zu bauen, die hauptsächlich er alleine zu glauben gewillt ist. Während Harey nach und nach begreift, erliegt Kelvin der Selbsttäuschung. Er ist bereit mit Harey auf Solaris zu bleiben und dort mit ihr zu leben.

Lems Kelvin geht noch einen Schritt weiter und will seine Harey sogar mit zur Erde nehmen.

Während Sartorius ihm vorwirft, sich einzig und allein um die Liebesgeschichte mit seiner früheren Frau zu kümmern, anstatt die Forschungen voran zu treiben, geht Kelvin jedoch schließlich das größte Risiko für diese Forschungen ein.

Er investiert seine persönlichen Gefühle und seine verdrängten und schmerzlichen Erinnerungen, die er noch einmal von vorne durchspielen muss.

Es ist im Endeffekt auch Kelvin, der in das Projekt einwilligt, mittels einer starken Strahlung sein Unbewusstes auf den Ozean zu projizieren und der damit den wirklich konstruktiven Beitrag zur Solaristik leistet.

Diese Szene spielt sich bei Lem mit dem gleichen Ergebnis ab, nämlich dass Harey und auch die anderen „Gäste“ danach nicht mehr auftauchen.

Zunächst ist er nicht bereit, das Experiment durch führen zu lassen, aus Angst, in seinem Unbewussten könnte der Wunsch liegen, Harey möge verschwinden, oder sterben und der Ozean würde diesem Wunsch nachgehen. Trotzdem (oder vielleicht gerade deshalb?) willigt er ein.¹¹⁴

Bei Tarkowskij sind es wiederum die Erinnerungen und Sehnsüchte an die Erde und die Eltern, die der Ozean aus Kelvins EEG extrahiert und speichert, doch gibt er sie am Ende verzerrt wieder.

Lichtjahre von der Erde entfernt ist und bleibt Kelvin der heimatgebundene, ja der Heimat und dem Elternhaus verpflichtete Sohn, dessen Reise und gesamtes Streben und Tun am Ende doch immer wieder auf die Erde und die Menschen verweisen.

In einem Zustand höchster Verwirrung gegen Ende des Films, hält Kelvin einen Monolog über die Liebe und die Menschheit im Allgemeinen. Während dieser Szene ist seine Stimme nur aus dem Off zu hören, während die Kamera auf den Ozean gerichtet ist, auf dessen Oberfläche immer größere und stärkere Bewegungen zu sehen sind.

Kelvin spricht von Tolstois Unvermögen die Menschen im Allgemeinen zu lieben und den entsetzlichen Qualen, die ihm dieses Unvermögen bereitet haben muss. Und obwohl das schon so unglaublich lange her ist, hat sich an diesem Zustand der Menschen nichts geändert.¹¹⁵

Laut Kelvin sind die Menschen für die Liebe unzugänglich und vielleicht sind sie nur deshalb

114 Vgl. bei Lem, S. 151

115 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:16:25

auf Solaris, um zum ersten Mal nur Menschen als Grund zum Lieben zu empfinden.¹¹⁶

In einem Satz zählt er auf, was der Mensch am meisten liebt, nämlich, dass, was man verlieren kann: sich selbst, eine Frau und die Heimat. Kelvin ist der einzige von den Figuren auf Solaris, ausgenommen Harey, der eine Entwicklung durchmacht.

Seine scheinbare Passivität ist die Arbeit an sich selbst, die weder Snaut, noch Sartorius an sich selbst vorzunehmen im Stande sind.

Bei Tarkowskij findet Kelvin ebenfalls Hindernisse auf dem Weg zur Erkenntnis und Wahrheit. In einer der letzten Szenen in der Bibliothek, nachdem Harey bereits annihilert wurde, unterhalten sich Kelvin und Snaut über den Sinn des Lebens. Diese Szene entspricht in ihrer Reihenfolge der Ereignisse und der Thematik ungefähr dem Ende des Romans, wo Kelvin und Snaut über Religion diskutieren.

Im Film stellt Kelvin fest, dass es zwar im Leben um Erkenntnis gehe, man aber zur Bewahrung der einfachen menschlichen Wahrheiten Geheimnisse braucht. Und zu diesen Geheimnissen gehören das Glück, die Liebe und der Tod. Doch wenn wir um die Geheimnisse dieser Dinge wüssten, so Kelvin weiter, wäre das so, als ob wir den Tag unseres Todes wüssten. Und weil die Menschen dieses Wissen eben nicht haben, sind sie praktisch unsterblich.¹¹⁷

Bei diesen Worten fährt die Kamera immer näher an Kelvins Ohr heran und bleibt kurz davor stehen, so dass es noch einige Sekunden in einer Detailaufnahme zu sehen ist. Diese Erkenntnis ist Kelvins endgültige Transformation vom selbstgerechten Wissenschaftler zu jemandem, der etwas über sich selbst begriffen hat.

Anders als bei Lem, dessen Protagonist auf Solaris verbleibt, weil er doch noch auf einen Kontakt mit dem Ozean hofft und somit seinen Anspruch auf Erkenntnis nicht ganz fahren lassen kann, ist Kelvin bei Tarkowskij bereit, gewisse Grenzen zu respektieren und dem Leben seine Mysterien zu lassen. Durch die heranfahrende Kamera bekommt der Zuschauer einen noch tieferen Einblick in Kelvins Gedankenwelt, als er es bei dessen bloßen Worten könnte. Anke – Marie Lohmeier sagt von der Nahaufnahme:

Die Großaufnahme des menschlichen Gesichts ist daher die üblichste und zugleich wirkungsvollste Form der filmischen Vermittlung dessen, was im sprachlichen Erzähltext innerer Monolog, erlebte Rede oder Gedankenbericht (präziser) leisten: die Vermittlung von *Innerlichkeit*, die hier über die minutiöse Registrierung mimischer Zeichen zustandekommt.¹¹⁸

116 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:17:00

117 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:28:55

118 Lohmeier: Hermeneutische Theorie des Films, S. 68

Sie spricht hier zwar von der Nahaufnahme des Gesichts, doch kommt der Detailaufnahme des Ohrs mindestens die gleiche Intensität der „Vermittlung von *Innerlichkeit*“ zu. Betrachtet man das Ohr als Eingang zum Gehirn und somit zu den innersten und tiefsten Gedanken, wird diese Intensität noch zusätzlich gesteigert, indem die Kamera nicht nur auf dem Gesicht, also äußerlich, verbleibt. Durch die Fokussierung auf das Ohr wird mit den dem Film zu Gebote stehenden Mitteln der Darstellung der Begriff der Innerlichkeit wörtlich genommen, um einen möglichst genauen und tiefen Einblick in die Gedankenwelt Kelvins zu ermöglichen.

6.2. Sartorius

Sartorius verkörpert das Bild des typischen Wissenschaftlers, dem es um Erkenntnis und Wahrheit um jeden Preis geht.

Im Roman tritt er nur ein einziges Mal in Erscheinung. Kontakt wünscht er zu niemandem, außer per Visofon, wenn es sich um Beratungen um die Natur der „Gäste“ handelt.

Im Film tritt Sartorius weitaus stärker in Erscheinung als im Roman.

Bei Tarkowskij ist Sartorius zu keinerlei zwischenmenschlichen Regungen fähig. Für Kelvin und Harey hat er nur Spott übrig. Er nennt Kelvin einen Faulenzer und bezeichnet Kelvins Erörterungen über Humanität, Moral und Sittlichkeit als „Dostojewskitum“. Für ihn wurde der Mensch von der Natur geschaffen, um sie zu erkennen und indem er sich unaufhörlich auf die Wahrheit zu bewegt ist der Mensch zur Erkenntnis verurteilt.¹¹⁹

So könnte man die Szene in der Bibliothek, in der Sartorius ein Brillenglas herausfällt, während er voller Innbrunst die Position des Wissenschaftlers und die menschliche Suche nach Erkenntnis als dem einzigen Weg zur Wahrheit verteidigt¹²⁰, als ein Eingeständnis an die Niederlage der Wissenschaft sehen. Die Brille als Symbol der Erkenntnissuche lässt den Wissenschaftler im Stich und führt ihm buchstäblich sein Scheitern vor Augen.

Auch zeigt Sartorius in der Bibliothek zum ersten und letzten Mal Emotionen, als er eben zu seinem Monolog über die Erkenntnissuche des Menschen ansetzt und damit seine Position als Wissenschaftler verteidigt.

Als Sartorius das erste Mal auf Harey trifft, behandelt er sie wie ein Objekt, nennt sie ein „prachtvolles Exemplar“ und sagt, es wäre humaner die Gäste zu obduzieren, als die Versuche, die man mit Kaninchen anstellt. Er betrachtet es jedoch für die weiteren Experimente als durchaus nützlich, dass Kelvin einen emotionalen Kontakt zu seinem „Gast“ hergestellt hat, obwohl die leidenschaftliche Anteilnahme sinnlos ist.¹²¹

119 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:52:43

120 Solaris (Soljaris, UdSSR 1972), 1:52:39

121 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:30:58

In dieser Szene wird das Thema der Schuld aufgegriffen. Kelvin wirft Sartorius vor, er habe keinerlei Schuldgefühle und würde deshalb seine emotionale Bindung und Reaktion nicht verstehen. Sartorius wiederum begreift nicht, wem gegenüber und weshalb Kelvin Schuldgefühle haben sollte, woraufhin Kelvin erwidert, er habe auch ihm gegenüber welche.

Sartorius verwendet ausschließlich einen wissenschaftlichen Diskurs. Er scheint die personifizierte Antwort auf Bertons Warnung sein zu sein, dass die Wissenschaft nicht unsittlich werden dürfe.

Für Turowskaja verkörpert „Tarkowskij's Chris Kelvin die Furchtlosigkeit der Emotion im Unterschied zu Sartorius, der die Kühnheit des erkennenden Verstandes repräsentiert“¹²².

Die Positionen zwischen Menschlichkeit und Wissenschaft sind bei Tarkowskij nicht nur diametral entgegengesetzt, sondern eben durch die Konzeption der Figuren Kelvin und Sartorius klar verteilt.

7. Steven Soderbergh

Soderberghs Film hat in seiner Struktur und Chronologie der Ereignisse Ähnlichkeiten mit Tarkowskij.

Sein Film lässt sich ebenso in drei Teile gliedern, weshalb auch dieses Kapitel den gleichen Aufbau wie das vorherige aufweist.

7.1. Chronologie

Auch in diesem Kapitel möchte ich dieselben Untersuchungsmuster anwenden, wie bereits bei dem Kapitel über Andrej Tarkowskij.

Hierzu beginne ich ebenfalls mit einer Erörterung der chronologischen Ereignisse, die hier nicht nur als Vergleichsmoment zu Lems Roman, sondern ebenso zu Tarkowskij's Film herausgestellt werden sollen.

7.2. Auf der Erde

Auch bei Soderbergh spielt der erste Teil auf der Erde, der zweite auf der Station und der dritte, scheinbar, wieder auf der Erde. Der entscheidende Unterschied besteht allerdings darin, dass bei Soderbergh das Motiv der Erde eine komplett andere Bedeutung erhält, als es bei Tarkowskij der Fall ist.

122 Turowskaja/Allardt – Nostitz: Film als Poesie, S. 57

Die Erde wird bei Soderbergh als ein Ort dargestellt, der von Rheyas Abwesenheit gekennzeichnet ist.

Kelvin ist auch bei Soderbergh, wie schon bei Lem und Tarkowskij, Psychologe und wird auch gleich zu Beginn in seinem Umfeld und Alltag präsentiert.

Im Gegensatz zu Tarkowskij wird Kelvin bei Soderbergh jedoch nicht in Einklang mit seiner Umgebung gezeigt. Man bekommt zwar einen Blick auf die Stadt, die Wohnung und den Arbeitsraum in denen sich Kelvins Leben abspielt, diese sind jedoch beliebige, austauschbare Orte, zu denen Kelvin keinerlei Bezug hat.

Die Erde als Lebensraum der Hauptfigur wird sehr stark in den Hintergrund gedrängt und das Blickfeld extrem eingeschränkt.

7.2.1. Kris Kelvin

Die Figur Kelvin wird bei Soderbergh anders präsentiert als bei Tarkowskij.

Kelvin wird hier in seinem Alltag gezeigt, in seiner Arbeit als Psychologe und in seiner sterilen, leeren Wohnung. Er erscheint etwas verloren, wortkarg und stets abwesend.

Seine Gedanken sind nicht auf sein Leben und seine Umgebung gerichtet, sondern auf etwas Vergangenes.

Dieser Umstand wird gleich zu Beginn durch eine Frauenstimme aus dem Off verdeutlicht, die offensichtlich zu dieser Vergangenheit gehört, aber abwesend ist.

Man erfährt nichts über Kelvins Einstellung zu Wissenschaft oder den Forschungen auf Solaris, unter anderem auch deshalb, weil diese Themen bei Soderbergh auf ein Minimum reduziert wurden.

Kelvin tritt in der Anfangssequenz auch nie in Interaktion mit anderen Figuren, weil es keine gibt.

Außer den Sitzungen mit seinen Patienten, in denen er nur als Zuhörer und Beobachter gezeigt wird, ist Kelvin eine Gestalt, die den Kontakt zu seiner Umgebung verloren zu haben scheint.

Seine Reise auf Solaris kommt durch einen Hilferuf seines Freundes Gibarian zustande.

Auch hier zeichnet sich Kelvins Zustand größtenteils durch Passivität aus. Es scheint für ihn keinen Unterschied zu machen, ob er auf der Erde bleibt, oder ins Weltall fliegt, er ist hier ebenso fremd, wie er es dort sein wird.

Soderberghs Kelvin macht auch keine nennenswerte Entwicklung durch. Aufgrund der Reduktion der Themen Wissenschaft und Mensch und der Verlagerung dieser Themen in den privaten Bereich der Liebesgeschichte, bleibt Kelvin hier eine etwas eindimensionale Figur.

Sein Sehnen richtet sich hauptsächlich nach Rheyas und seinem Leben mit ihr vor ihrem Selbstmord, für den er sich verantwortlich fühlt.

Das Leben auf der Erde ist für ihn zu einer Abfolge von mechanischen Verrichtungen reduziert, die

Kelvin nachzuahmen versucht, ohne sie jemals verinnerlichen zu können.

7.2.2. Gibarians Videobotschaft

Kelvins Reise wird durch eine Videobotschaft von Gibarian motiviert, die dieser direkt von Solaris an ihn richtet und ihn darum bittet, auf die Station zu kommen.

Die Videobotschaft wird von zwei fast identischen Agents der Institutsverwaltung gebracht, die Kelvin, mehr oder weniger klar und deutlich mitteilen, dass seine Anwesenheit auf Solaris von allen gewünscht und gefordert wird.¹²³

Während des Gesprächs mit den Agents kommt heraus, dass bereits ein Rettungstrupp auf die Station geschickt wurde, die Verbindung aber abgebrochen ist und sie nicht mehr zurück gekommen sind.

Gibarians Botschaft besteht letztlich nur aus Andeutungen. Er spricht nichts offen aus, bleibt vage und kryptisch. Er sagt, Kelvin werde schon sehen, was er meine und dass er liebend gerne etwas konkreter wäre, doch sie seien nicht alleine.

Interessant erscheint jedoch Gibarians Aussage, Kelvins Background und seine Erfahrungen machten ihn für den idealen Kandidaten für diese Aufgabe. Dabei erwähnt er, er habe der Crew gegenüber nichts weiter von Kelvin erzählt.¹²⁴ Diese Andeutung ist unmissverständlich auf Kelvins Vergangenheit mit Rheyta bezogen.

Soderbergh nimmt Gibarians Videobotschaft vorweg, wobei hier durch die Art der Andeutungen und des Inhalts die Spannung noch zusätzlich gesteigert wird. Im Gegensatz zu Tarkowskij, dessen langer Verbleib auf der Erde dem Spannungselement eher entgegen steuert, verwendet Soderbergh es in klassischer Manier eines kryptischen Hilferufs.

7.3. Auf der Station

Nach seiner Ankunft auf der Raumstation Prometheus wird Kelvin, wie bereits bei Lem und Tarkowskij von niemandem empfangen. Die Szenerie die sich ihm bietet, erinnert bei Soderbergh allerdings eher an einen typischen Science Fiction Film.

An den Wänden, an der Decke und an vielen anderen Gegenständen klebt Blut. Die Blutspuren sind an manchen Stellen in Form menschlicher Handabdrücke.¹²⁵

Hier wird das Spannungselement, das kurz zuvor durch Gibarians Videobotschaft bereits eingeführt wurde, weitergeführt und verstärkt. Soderbergh baut damit klassische bzw. Genre spezifische Ele-

123 Solaris (USA 2003), 04:01

124 Solaris (USA 2003), 04:48

125 Solaris (USA 2003), 09:27

mente ein, die bei Lem fehlen, da sich Kelvin dort bereits auf dem Weg zur Station befindet und die bei Tarkowskij zwar durch den Bericht Bertons eine gewisse Spannung und Unsicherheit suggerieren, aber durch die lange Einleitung auf der Erde wieder abgeschwächt und in eine andere Richtung gelenkt werden.

Bei Soderbergh fehlt auch die Figur Berton.

Stattdessen nimmt Gibarian bei Soderbergh eine größere Rolle ein. Er ist ein guter und enger Freund Kelvins und taucht im Laufe des Films häufig auf. Somit hat Soderbergh dieser Figur eine weitaus wichtigere Funktion zukommen lassen, als Lem und Tarkowskij.

Auch die restliche Besatzung auf der Station selbst hat Soderbergh verändert. Statt zwei männlichen Mitgliedern, wurde die Figur Sartorius durch ein weibliches Mitglied namens Dr. Gordon ersetzt. Auch die Figur des Kybernetikers Snaut trägt bei Soderbergh den Namen Snow und ist ein junger Mann.

Snow ist auch derjenige auf den Kelvin zuerst trifft, allerdings reagiert er anders, als Snaut bei Lem und Tarkowskij. Er erkennt Kelvin sofort und spricht ihn mit seinem Namen an.¹²⁶ Auch Dr. Gordon hat sich in ihrer Kabine verbarrikadiert.

An der Stelle wo bei Lem die Schwarze auftaucht und bei Tarkowskij das junge Mädchen, findet sich bei Soderbergh ein kleiner Junge, dem Kelvin plötzlich auf der Station begegnet. Als er ihn verfolgt, ist der Junge jedoch verschwunden.¹²⁷

7.3.1. Die Liebesgeschichte

Ab dem ersten Erscheinen von Kelvins Frau Rheya wird die Geschichte bei Soderbergh in Form von Flashbacks erzählt. Wie bei Lem und Tarkowskij, ist auch bei Soderbergh der Planet während des Schlafes einer Person aktiv.

Soderbergh eliminiert allerdings den Ozean und lässt nur den Planeten Solaris bestehen. Dieser wird immer wieder zwischen die Einstellungen montiert und seine Aktivitäten durch den Wechsel der Farben blau und rot markiert. Soderbergh übernimmt somit von Lem dessen Farben blau und rot, wodurch auf Solaris der Wechsel von Tag und Nacht angezeigt wird und lässt sie als Auslöser für die Rückblenden bzw. Träume und Erinnerungen der Figuren fungieren.

Die Erinnerungen nehmen einen sehr großen Teil des Filmes ein, was nicht nur dramaturgisch motiviert ist.

Was bei Lem und Tarkowskij über Dialoge abgehandelt wird, nämlich die Liebesgeschichte, besser gesagt, eigentlich nur ihr tragisches Ende, wird bei Soderbergh von der ersten Begegnung, bis hin

126 Solaris (USA 2003), 12:50

127 Solaris (USA 2003), 16:53

zum tatsächlichen Kennenlernen, dem Verlauf der Beziehung selbst und Rheyas Selbstmord detailliert und schrittweise über Rückblenden aufgerollt.

Diese Erzählweise setzt nicht nur einen weitaus stärkeren Akzent auf die Liebesgeschichte, sondern bedingt damit auch eine gänzlich andere Charakterisierung der Figuren Kelvin und Rheya.

Die Liebe zwischen den Hauptfiguren ist eine viel stärker auf Körperlichkeit ausgerichtete als bei Lem und Tarkowskij. Während ersterer alle Aspekte von Sexualität und Körperlichkeit gänzlich ignoriert, ist die Beziehung zwischen Kelvin und Harey bei Tarkowskij eine fast überirdische, die sich aller körperlichen und sinnlichen Elemente entledigt hat. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Bibliotheksszene, wo sie durch die kurze Schwerelosigkeit auf der Station zu schweben beginnen und man diese Szene als den Aufstieg in höhere Sphären lesen kann.

Soderbergh dagegen betont die Intimität, indem er eine doppelte Sexszene einbaut. Während Kelvin zum ersten Mal auf der Station einschläft und träumt und die Zuseher somit in die Geschichte eingeführt werden, erscheint Rheya auf der Station. Sowohl in der Szene auf der Erde, wo sich die beiden auf einer Party von Gibarian kennen lernen und danach zu Kelvin nach Hause gehen, als auch bei der ersten Begegnung auf der Station, haben die beiden Sex miteinander.¹²⁸

Somit gehen hier Ereignisse aus Kelvins Erinnerungen bzw. Träumen in die Ereignisse auf der Station nahtlos über.

Durch diesen veränderten Fokus auf die Figur Rheya wird sie nicht nur weitaus stärker ins Geschehen eingebunden als bei Lem und Tarkowskij, sondern sie bekommt auch eine eigene Persönlichkeit.

Sie hat nichts kindlich hilfloses mehr an sich, wie bei Lem, wo Kelvin sie entweder als Anhängsel behandelt oder Angst hat, ihr die Wahrheit zuzumuten, und sie ist auch nicht nur ein Katalysator wie bei Tarkowskij, der Kelvin mit seinem Vater versöhnen und ihn stets an die Heimat und an die Familie erinnern soll.

Über die Rückblenden erfährt man immer mehr über Rheyas Vergangenheit, sogar einzelne Erlebnisse aus ihrer Kindheit, sowie Andeutungen über ein schwieriges Verhältnis zu den Eltern werden erwähnt. Ihre Präsenz wird bereits zu Beginn des Films angedeutet, wo man ihre Stimme aus dem Off hört, während Kelvin in seiner Wohnung sitzt. Man hört die Worte „Ich liebe dich über alles. Liebst du mich nicht mehr?“¹²⁹

Natürlich soll durch diese Szene die Geschichte ins Rollen kommen und bereits einige Anhaltspunkte zu einer möglichen Vorgeschichte liefern.

Nichtsdestotrotz ist Rheya durch diese Worte bereits präsent und verweist auf den möglichen Grund von Kelvins Zustand in dem er noch auf der Erde präsentiert wird.

128 Solaris (USA 2003), 26:24

129 Solaris (USA 2003), 00:52

Kelvins Reaktion auf Rheya Nummer eins ist die gleiche wie bei Lem und Tarkowskij. Auch sie setzt er in eine Rakete und schießt diese in den Weltraum. Als sie zum zweiten Mal auftaucht, wird die Geschichte aus ihren Erinnerungen weiter erzählt.

Man sieht abwechselnde Bilder von der gemeinsamen Vergangenheit, der Planet, der bereits seine Farbe von blau zu rot zu ändern beginnt und Rheyas Gesicht. Hierin wird auch Rheyas Figur für die gesamte Geschichte betont, indem diese nicht nur aus Kelvins Perspektive und Erinnerungen wieder gegeben wird. Es gibt sogar eine Szene, in der Kelvin und Rheya die Erinnerung an ihren Selbstmord als ein und dieselbe erleben.

Die farblich konnotierten Veränderungen des Planeten stehen in direkter Verbindung zu Rheyas Kleidung. Im Laufe des Films werden die Farben punktuell als Anzeichen für gewisse Zustandsveränderungen eingesetzt.¹³⁰

Die farblichen Wechsel beziehen sich nicht nur auf den Ablauf der Ereignisse auf der Erde, sondern schaffen auch eine Verbindung zwischen Rheya und dem Planeten.

Die Erinnerungen stellen damit einen wesentlichen Aspekt in dem Film dar. Denn der Planet ist die Kraft, die Erinnerungen frei setzt. Rheya erinnert sich daran, wie Kelvin sie verließ, nachdem sie eine Abtreibung vornehmen hat lassen. Punktuell sieht sie Bilder von ihrer allmählich scheiternden Beziehung bis hin zu ihrem Selbstmord durch eine Überdosis Schlaftabletten. Rheya begreift, dass es zwar ihre Erinnerungen sind, sie jedoch nicht selbst dabei war. So, als ob es jemand anders für sie erlebt hätte. Sie versucht Kelvin klar zu machen, dass sie nicht Rheya ist doch er ist fest entschlossen, mit ihr auf die Erde zurück zu kehren.

Bei Soderbergh ist es die Figur Dr. Gordon, die Kelvin klar zumachen versucht, dass Rheya kein Mensch ist, dass er getäuscht wird und ihr emotional verfallen ist.¹³¹

Rheya versucht sich mit Flüssigsauerstoff umzubringen, was jedoch scheitert. Schließlich bittet sie Gordon darum, sie zu eliminieren und verschwindet.

7.3.2. Kelvins Traum

Ein wichtiger Punkt in Bezug auf die Figur Gibarian ist der Moment, wo er Kelvin auf Solaris erscheint.

Diese Szene taucht bei Lem und Soderbergh gleichermaßen auf, jedoch nicht bei Tarkowskij.

Bei beiden taucht Gibarian bereits nach seinem Selbstmord in der Nacht auf, als Kelvin schläft, und könnte somit als ein Traum Kelvins interpretiert werden.

Bei Soderbergh versucht Gibarian Kelvin klar zu machen, dass der Junge auf der Station nicht sein

¹³⁰ Auf diesen Punkt gehe ich in Kapitel 10.3. gesondert ein

¹³¹ Solaris (USA 2003), 55:26

Sohn sei und die Frau nicht Rheya. Auf Kelvins Frage, was Solaris von ihnen wolle, antwortet Gibarian ihm, warum er der Meinung sei, Solaris würde etwas wollen.

Er warnt Kelvin davor, weiterhin auf der Station zu bleiben, denn es gäbe keine Lösungen, sondern nur Alternativen.¹³²

Gibarian ist hier die Figur, die davor warnt, dem Planeten irgendwelche Absichten oder Motivationen zu unterstellen. Soderbergh konzentriert damit den stark reduzierten technischen und wissenschaftlichen Diskurs in der Figur Gibarian. Er ist die einzige mit dem Kelvin über diese Themen spricht.

Das erste Gespräch über Solaris findet auf Gibarians Party statt, als Kelvin Rheya kennen lernt. Während Kelvin Rheya beobachtet wie sie zur Bar geht, erzählt ihm Gibarian, dass die Wissenschaftler bei der Erforschung des Planeten das Gefühl hätten, er würde sie beobachten und auf sie reagieren.¹³³ In dieser Szene wird zum ersten Mal kurz und hintergründig die Solarisforschung und ihre bisherigen Resultate erwähnt.

Das nächste Gespräch findet während eines Abendessens bei Gibarian statt. Hier wird das Thema Mensch und Schöpfung kurz erörtert.

Während Rheya von der Existenz einer höheren Intelligenz überzeugt ist, vertreten Kelvin und Gibarian die Ansicht, der Mensch sei eine statistische Komponente, die bei einem genügend langen Zeitraum, sowie entsprechenden evolutionären Faktoren entstehen musste.

Rheya jedoch widerspricht ihm mit dem Argument, der Mensch sei sich als einziges Lebewesen auf der Welt seiner Sterblichkeit bewusst und könne somit kein Zufallsprodukt sein.¹³⁴

Dennoch wird in dieser Szene das Thema des Zufalls und des Menschen als selbst – oder fremd bestimmt aufgenommen und damit auch ein Bezug zu Lem hergestellt.

Damit verarbeitet Soderbergh Themen, die bei Lem zentrale Momente des Romans bilden, in kurzen Gesprächen, die mitunter dadurch auch die betreffenden Figuren charakterisieren. Trotzdem bleiben diese Themen bei ihm sehr hintergründig und werden letztlich durch den Fokus auf Kelvins und Rheyas Liebesgeschichte größtenteils verdrängt.

Auch bei Lem agiert Gibarian ähnlich.

Er warnt Kelvin davor, Harey mit auf die Erde zu nehmen. Dazu heißt es bei ihm:“ - Bemitleiden kannst du nur dich und nicht sie. Sie wird immer zwanzig bleiben. Stell dich nicht so an, als wüsstest du das nicht!“¹³⁵

Auf dem Tonband, das er Kelvin hinterlässt, heißt es in Bezug auf die „Gäste“: “Nach einer Moti-

132 Solaris (USA 2003), 58:36

133 Solaris (USA 2003), 23:45

134 Solaris (USA 2003), 43:10

135 Lem: Solaris, S. 154

vierung für dieses Phänomen zu suchen, ist ein Anthropomorphismus. Wo es keine Menschen gibt, dort gibt es keine menschlich fassbaren Motive.“¹³⁶

Damit fungiert Gibarian bei Lem und bei Soderbergh als derjenige, der den Versuch unternimmt die Vorgänge auf Solaris als unerklärliche Phänomene zu betrachten und nicht als einen Plan des Ozeans gegen die Menschen.

Bei Lem wird mit der Figur Gibarian das bereits in Kapitel 2 ausgiebig erörterte Problem der unüberbrückbaren Grenze des menschlichen Verstandes und die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache in Bezug auf alles, was sich außerhalb dieser beiden Bereiche befindet, noch einmal aufgeworfen.

Weshalb er schließlich Selbstmord begeht, bleibt bei Lem allerdings unklar.

Bei Soderbergh deutet er in der Videobotschaft lediglich an, dass es ihm zu dem betreffenden Zeitpunkt passend erschienen sei, sich umzubringen.¹³⁷

7.3.3. Überlagerungen auf räumlicher Ebene

Die Szenen nachdem Rheya verschwunden ist haben strukturelle Ähnlichkeiten mit Tarkowskij. Kelvin hat einen Fiebertraum und plötzlich findet eine Verschiebung der Ereignisse und Orte statt. Gordon und Kelvin machen sich zum Aufbruch auf die Erde fertig, doch kurz bevor Kelvin die Kapsel betritt, zögert er plötzlich.

Man sieht wieder Bilder von der Erde und Kelvin bei seinen alltäglichen Verrichtungen. Auch hört man seine Stimme aus dem Off, wo er erzählt, dass er nicht wisse, wie lange er überhaupt weg gewesen sei und dass es ihn große Mühe gekostet habe, wieder in sein altes Leben zurück zu finden. Man sieht ihn in seiner Wohnung wie er sich in den Finger schneidet und Wasser über die Wunde laufen lässt.¹³⁸

Hier handelt es sich um eine Wiederholung von einer Szene zu Beginn, die in ihren Abläufen gänzlich korrespondieren.

Während man aber in der ersten Szene Kelvins Wunde sieht, verheilt sie in der zweiten Szene sofort. Plötzlich steht Rheya vor ihm. Er fragt sie, ob er tot sei, doch sie antwortet ihm, dass sie beide nicht mehr so denken müssten. Sie seien jetzt wieder zusammen und alles was sie getan haben, sei vergeben.

Die letzte Einstellung zeigt den Planeten, wie er sich immer weiter entfernt. Diese Szene korrespondiert mit dem Einsetzen von Kelvins Erinnerungen zu Beginn auf der Station, wo der Planet immer

136 Ebd. S.154f.

137 Solaris (USA 2003), 46:03

138 Solaris (USA 2003), 1:22:08

näher kommt Rheya hinterlässt Kelvin eine Videobotschaft nachdem Gordon sie eliminiert hat, wo sie ihm sagt, es gäbe einen Ort für ihre Liebe, doch dieser sei weder die Erde, noch der Planet.¹³⁹

Während bei Tarkowskij die Heimat als Insel mitten im Ozean auftaucht und als ein Fixpunkt der Geschichte präsentiert wird, nach dem sich Kelvins Suche und Sehnsucht richtet, spielt bei Soderbergh die Erde eine ganz andere Rolle.

Sein Sehnen richtet sich alleine nach Rheya, mit der der Film (akustisch aus dem Off) beginnt und mit deren Erscheinen er in der gemeinsamen Wohnung endet.

7.4.Die Stadt

Soderberghs Bilder von der Stadt weisen insofern eine Ähnlichkeit mit Tarkowskij's Stadtbildern auf, als sie zwar keine Bedrohlichkeit, jedoch Trostlosigkeit, Anonymität und Austauschbarkeit vermitteln.

Bei Soderbergh steht die Stadt jedoch nicht in Kontrast zu einem anderen, erstrebenswerten Lebensraum, wie bei Tarkowskij, sondern signalisiert einen Ort der Leere, der mit Rheyas Abwesenheit gleichgesetzt wird.

Die Darstellungen der Stadt werden hauptsächlich in den Farben grau, braun und weiß präsentiert, wobei hauptsächlich die Farbe grau dominiert.

Kelvins Arbeitsraum, in dem er seine Therapiesitzungen abhält, ist vollkommen weiß.

Als in einer Szene, in der Kelvin in seinem Büro sitzt und die Kamera hinter seinem Rücken den Blick auf die gegenüber liegenden Gebäude freigibt, sieht der Zuschauer drei identische Betonblöcke, deren unzählige Fenster den Blick ins Innere verweigern.

Ähnlich wie bei Tarkowskij, erweckt die Stadt den Eindruck, als ob es sich um jede beliebige Stadt handeln könnte. Interessant erscheint hierbei auch, dass während der Stadtbilder keinerlei Werbung bzw. Werbeplakate oder Markennamen zu finden sind.

Die Menschen sind alle vollkommen identisch gekleidet. Sie tragen entweder graue oder schwarze Anzüge, die meistens recht hoch geschlossen sind und somit keinerlei Differenzen im Aussehen haben. Meistens sind Menschen im Bild so stark verschwommen und in den Hintergrund gerückt, so dass sich in dieser undefinierbaren Masse, Kelvins Gleichgültigkeit gegenüber seiner Umgebung einerseits und sein eingeschränkter Blick andererseits wieder spiegeln.

In einer Szene, wo es gerade regnet, tragen sogar alle Passanten die gleichen, durchsichtigen Regenschirme oder Regenmäntel. In dieser Szene stehen Rheya und Kelvin im Regen und haben als einzige keinen Schirm. Sie reden über Hochzeitspläne. Die Passanten sind zu einer

¹³⁹ Solaris (USA 2003), 1:14:13

einigen verschwommenen Masse reduziert, in deren Mitte sich gerade das Schicksal zweier Menschen entscheidet.

Die Kamera hat nur ein Auge für das Paar, alles andere wird ausgeblendet, oder zumindest auf ein Minimum reduziert. Denkt man an Rheyas spätere Worten aus der Videobotschaft an Kelvin, dass ihre Liebe einen Ort hat, der weder die Erde, noch der Planet Solaris ist und bezieht das Ende in diese mögliche Bedeutung mit ein, könnte man sagen, dass ihre Liebe keinen Ort braucht, denn sie ist weder an die Erde, noch an den Weltraum gebunden.

Die Stadt ist nur eine Bleibe, ein Zwischenstadium, ein beliebiger Ort. Diese Darstellung der Stadt als einem Ort der Fremde und Austauschbarkeit, bleibt sowohl zu Beginn, als auch am Schluss gleich.

7.5. Das Gedicht

Die ersten Worte zwischen Kelvin und Rheyas sind aus einem Gedicht von Dylan Thomas mit dem Titel „And death shall have no dominion“.

Das Gedicht lautet folgendermaßen:

And death shall have no dominion.
Dead men naked they shall be one
With the man in the wind and the west moon;
When their bones are picked clean and the clean bones gone,
They shall have stars at elbow and foot;
Though they go mad they shall be sane,
Though they sink through the sea they shall rise again;
Though lovers be lost love shall not;
And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.
Under the windings of the sea
They lying long shall not die windily;
Twisting on racks when sinews give way,
Strapped to a wheel, yet they shall not break;
Faith in their hands shall snap in two,
And the unicorn evils run them through;
Split all ends up they shan't crack;
And death shall have no dominion.

And death shall have no dominion.

No more may gulls cry at their ears
Or waves break loud on the seashores;
Where blew a flower may a flower no more
Lift its head to the blows of the rain;
Though they be mad and dead as nails,
Heads of the characters hammer through daisies;
Break in the sun till the sun breaks down,
And death shall have no dominion.¹⁴⁰

Lems Solarisbibliothek, die Solaristik als eigene Wissenschaft und jegliche Forschungsgeschichte werden hier ebenso fallen gelassen, wie Tarkowskij's Bibliothek als ein Ort der Kunst und Reminiszenz an die Erde.

Alles was an Literatur übrig bleibt, ist das Gedicht von Thomas, das für den Anfang und das Ende der Beziehung steht und sich durch die gesamte Beziehung zieht.

Für den Anfang steht es, weil es das erste ist, was Kelvin zu Rheyas sagt, als sie sich auf einer Party kennen lernen.¹⁴¹

Es steht auch für Rheyas Ende, denn als sie eine Überdosis nimmt, reißt sie das Blatt mit dem Gedicht aus dem Band heraus und legt sich damit auf das Bett.

Zitiert wird aus dem Gedicht jedoch nur die erste Strophe, als Kelvins Stimme aus dem Off, während Rheyas und er sich auf der Station an den Selbstmord erinnern und man die Szene auf der Erde als Rückblende sieht.

Das Meeresmotiv durchzieht das gesamte Gedicht. Soderbergh eliminiert zwar den Ozean, dennoch weist das Gedicht auf dieses Motiv hin.

Die Zeile *Though they sink through the sea they shall rise again* verweist auf Rheyas Worte, die sie in ihrer Videobotschaft an Kelvin richtet.

Sie sagt Kelvin, es gäbe einen Ort für ihre Liebe, doch dieser sei weder die Erde, noch der Planet Solaris.¹⁴²

Die Liebe wird hier als ein Element gezeigt, dass den Tod zu überdauern vermag und damit auch nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist.

Weiters ist die Zeile ein Hinweis auf das Ende, wo Rheyas und Kelvin wieder vereint sind, nachdem die Station durch die Anziehungskraft des Planeten Solaris abgestürzt und verglüht ist.

Soderbergh verlagert auch das literarische Element gänzlich in den privaten Bereich zwischen Kelvin und Rheyas und richtet sein Augenmerk damit nicht auf die gesamte Menschheit in ih-

140 <http://www.morbus.twoday.net/stories/4480426/>, 13.05.2011

141 Solaris (USA 2003), 25:45

142 Solaris (USA 2003), 1:14:13

rem Scheitern oder in ihrer Schuld, sondern auf zwei bestimmte Individuen.

8. Frauenfiguren bei Soderbergh

Soderberghs Frauenfiguren sind gänzlich anders konzipiert, als Lems und Tarkowskij's.

Die Figur Rheya ist eine komplexe Persönlichkeit, die sowohl in ihrer Entwicklung innerhalb der Beziehung, als auch als eigenständiger Charakter gezeigt wird. Ihr Charakter ist weder durch Abhängigkeit, noch durch Aufopferung oder Passivität gekennzeichnet.

Weitaus weniger präsent, jedoch nicht minder wichtig, ist die Figur der Wissenschaftlerin Dr. Gordon.

Mit zwei männlichen und zwei weiblichen Figuren, gleicht Soderbergh nicht nur die Geschlechterdifferenz zu Lem und Tarkowskij aus, sondern führt auch weitaus aktivere und mehrdimensionale Frauenfiguren ein.

Im folgenden Kapitel sollen diese Frauenfiguren erörtert und ihre Differenz zu den Frauenfiguren Lems und Tarkowskij's herausgestellt werden.

8.1. Rheya

Aus unbekannten Gründen wird der Name Harey in den englischen und französischen Übersetzungen zu Rheya.

Wie bereits in Kapitel 6.2. erwähnt, ist sie bereits zu Beginn des Films auf der akustischen Ebene präsent. Obwohl Rheya auch bei Soderbergh, wie Harey bei Lem und Tarkowskij, eine physische Materialisation ist, die aus Kelvins Erinnerungen besteht, ist sie bei Soderbergh eine weitaus selbständigere und stärkere Figur als bei den beiden anderen.

Kelvins und Rheyas Liebesgeschichte spielt bei Soderbergh die eigentliche Hauptrolle und ihrer Entstehung, ihrem Verlauf und Ende wird auch die meiste Zeit innerhalb des Films eingeräumt.

Bei Lem werden die relevantesten Informationen über Harey, ihr Status als Kelvins Exfrau und ihr Selbstmord, über Dialoge wieder gegeben.

Tarkowskij führt bereits eine mehrdimensionale Frauenfigur ein, die im Verlauf der Ereignisse eine Transformation durchmacht und die Mitglieder auf der Station an die Notwendigkeit moralischer und humanitärer Werte erinnert. Sie ist im Verlauf der Ereignisse zum Menschen geworden, jedoch nur, um Kelvins „Menschwerdung“, die Rückbesinnung auf Werte wie Liebe und Moral, zu ermöglichen.

Soderberghs Rhea ist eine komplexe Persönlichkeit, deren Charakter im Verlauf des Films aufgerollt und deren Erscheinen bereits vor dem Beginn der Beziehung zu Kelvin eingeführt wird.

Kelvin begegnet ihr zum ersten Mal in der Bahn, wo er ständig Blickkontakt mit ihr hat, es aber noch zu keinem Gespräch zwischen den beiden kommt. Kelvin begegnet ihr zum zweiten Mal auf einer Party seines Freundes Gibarian, wo dieser Kelvin darauf hinweist, sie sei nicht einfach, aber einen Versuch auf jeden Fall wert.¹⁴³

Hier wird bereits eine erste Charakterisierung der Frau vorgenommen.

Rhea umgibt ein Hauch von Geheimnis und Unnahbarkeit, jedoch wird sie auch als eine führerische Frau dargestellt, der Kelvin folgt.

Während Kelvin Rhea beobachtet wie sie zur Bar geht, erzählt ihm Gibarian, dass die Wissenschaftler bei der Erforschung des Planeten das Gefühl hätten, er würde sie beobachten und auf sie reagieren. Während dieser Worte bleibt die Kamera stets auf Rhea gerichtet.

In dieser Szene wird nur sehr kurz und eher hintergründig die Solarisforschung erwähnt, die bei Lem eine ganze Bibliothek füllt und eine Wissenschaft für sich darstellt.

Diese hintergründige Information Gibarians über Solaris und Rheas ständige Präsenz im Bild entsprechen Kelvins Blick, der sich nur auf die Frau richtet und alles andere ausblendet. Diesen Fokus behält Soderbergh auf Kameraebene den ganzen Film über bei und signalisiert damit, dass die Geschichte allein aus Kelvin Perspektive erzählt wird.

Somit wird auch hier das Augenmerk eindeutig auf die Frau gelenkt und in Richtung der Liebesgeschichte verlagert.

Rhea hat Kelvin auf der Party wiedererkannt und dennoch wartet sie darauf, bis er sie anspricht, was er im nächsten Moment auch tut.

Diese Szene ist insofern interessant, als Rhea zur Bar geht und ihnen zwei Getränke einschenkt, während Kelvin ihr folgt und sie wortlos miteinander anstoßen und trinken. Es herrscht also zunächst Schweigen zwischen den beiden, das noch von keinem gebrochen wird. Im nächsten Moment, als Kelvin den Mund öffnet, sagt Rhea zu ihm „Versau es bloß nicht.“¹⁴⁴

Daraufhin spricht Kelvin sie auf ihre erste Begegnung in der Bahn an, worauf sie jedoch meint, er solle es doch mit Poesie versuchen. Kelvin zitiert das Dylan Thomas Gedicht „And Death shall have no Dominion“, welches Rhea sofort erkennt.

Die Kamera und damit Kelvins Blick verweilen sehr lange auf Rhea und ihren Bewegungen und positionieren sie als die eindeutig zentrale Figur in Kelvins Leben.

143 Solaris (USA 2003), 24:00

144 Solaris (USA 2003), 24:48

Die Schauspielerin Natasha McElhone verkörpert mit ihren großen, schlanken und extrem muskulösen Gliedmaßen und ihren stets aufmerksamen und ruhigen Augen, eine Figur, die mehrere Charakterzüge in sich vereint und somit keine vereinfachte oder verflachte Darstellung der Rheya erlaubt.

Allradt – Nostitz bezeichnet die Figur Harey in ihrer Abhandlung *Film als Poesie* eine »Undine«, die durch die Liebe eines Sterblichen eine Seele erhält und so fähig wird, Leid zu empfinden und sich um des Geliebten willen zu opfern“ (siehe Zitat Kapitel 4, S. 52).

Eine solche Beschreibung ist absolut unzutreffend für die Figur Rheya.

Während dieses Zitat impliziert, dass Undine nur durch die Liebe eines Mannes zu einem menschlichen Wesen werden kann, um sich am Ende sogar für ihn zu opfern, erinnert Rheya weitaus mehr an eine der Frauengestalten bei Edgar Allan Poe.

Wie in den Erzählungen *Ligeia* und *Morella*, sowie in zahlreichen anderen, wo eine Frau den Gegenstand der Erzählung bildet, verfügt Rheya über eine hohe Bildung, besonders im Bereich der Literatur.

Rheya wird als eine geheimnisvolle Figur eingeführt. Als Kelvin sie in der Bahn zum ersten Mal sieht, hat sie ein Schloss in der Hand. Als er sie auf Gibarians Party danach fragt, erhält er keine Antwort darauf, was es damit auf sich hatte.

Auch ihr Dialog beginnt ungewöhnlich.

Sie warnt ihn davor, es nicht gleich von Anfang an falsch zu machen, womit sie klarstellt, dass es von großer Bedeutung für sie ist, was er zu ihr sagen wird. Poes Frauenfiguren bleiben dem Erzähler stets bis zu ihrem Tod Mysterien, obwohl er mit ihnen verheiratet oder sogar verwandt ist.

In der Erzählung *Ligeia* spricht der Erzähler lange über das Aussehen seiner Frau. Das faszinierendste und unergründlichste an ihr, sind für ihn jedoch ihre Augen.

An der betreffenden Stelle heißt es dann auch:

The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I ponded upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay far within the pupils of my beloved? What *was* it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers.¹⁴⁵

Beide Figuren, sowohl Kelvin, als auch Rheya, zeichnen sich sehr stark durch Beobachtungen des jeweils anderen aus.

145 Poe: The Fall of the House of Usher and Other Writings, S.112

Bei Kelvin mag dieser Umstand auch aus seinem Beruf resultieren. Beide Figuren tasten sich förmlich mit den Augen ab, so, wie bei ihrer ersten Begegnung in der Bahn, oder zu Beginn während der Party bei Gibarian.

Natasha Mc.Elhones Augen und ihr Blick passen zu dem Zitat Poes insofern, als sie nicht nur sehr groß und markant sind, sondern sie mit ihrem Blick oft die gesprochene Sprache zu ersetzen scheint. Auch sie ist Kelvin oft ein Mysterium, indem er bis zu ihrem Selbstmord das Gefühl hat, sie sei ihm fremd.

Ihr Selbstmord ist bei Soderbergh etwas anders motiviert, als bei Lem und Tarkowskij.

Rheya wird von Kelvin schwanger und lässt eine Abtreibung vornehmen, wobei sie ihm erst danach von ihrer Schwangerschaft und der Abtreibung erzählt. Das ist auch der Grund, weshalb Kelvin sie verlässt und sie schließlich Selbstmord begeht. Er hätte gerne mit ihr ein Kind gehabt, sie jedoch sagt ihm, wiederum sehr geheimnisvoll und nur angedeutet, er wisse weshalb sie nicht für ein Kind geeignet sei.

Auch in diesem Punkt wird Rheya anders gezeichnet, als die beiden Hareys.

Bei Lem und Tarkowskij verüben beide Frauen Selbstmord, weil der Mann sie nicht mehr liebt. Dort werden wieder die Abhängigkeit vom Mann und seine Liebe als Katalysator für das eigene Leben als zentraler Moment der Liebesgeschichte gezeigt.

Rheya jedoch handelt nach eigenen Prinzipien und eigenem Willen. Sie lehnt das Kind, aus welchen Gründen auch immer, ab, und regelt die Sache auf ihre Weise. Der Mann wird am Ende vor vollendete Tatsachen gestellt und muss seine Konsequenzen daraus ziehen. Auch Rheya bringt sich um, als Kelvin sie verlässt, doch ist diese Figurenkonstellation nicht auf die beiden Pole aktiv und passiv ausgerichtet. Bei Rheyas Selbstmord spielen schließlich andere Faktoren mit, die in ihrem Charakter begründet liegen und die während der Geschichte aufgerollt werden.

Die Szene, in der Harey Kelvin sagt, sie müsse stets bei ihm bleiben, wisse jedoch nicht weshalb, mutet bei Soderbergh beinahe lächerlich an, wenn man die Frau in der vorangegangenen Geschichte kennen gelernt hat.

Diesem Umstand trägt Soderbergh auch weitaus weniger Rechnung als Tarkowskij und Lem. Man sieht zwar gegen Ende des Film die heraus gerissene Kabinentür, doch diese Tatsache wird niemals thematisiert und der Vorgang selbst auch nicht gezeigt.

Rheya kann sich bei ihrem ersten Erscheinen an alle Details aus der gemeinsamen Vergangenheit erinnern. Sie gibt sogar eine detaillierte Beschreibung ihrer gemeinsamen Wohnung und erzählt von ihrer ersten Begegnung in der Bahn. Sie ist also auch, was ihre Erinnerungen angeht, anders konzipiert als die beiden anderen Frauenfiguren. Was das Thema Erinnerung an-

geht und die Art und Weise, wie Soderbergh damit umgeht, findet sich aus der bereits zitierten Erzählung *Ligeia* eine sehr markante Passage.

Der Erzähler versucht sich so gut wie möglich an seine verstorbene Ehefrau zu erinnern und bemerkt dazu folgendes:

There is no point, among the many incomprehensible anomalies of the science of mind, more thrillingly exciting than the fact – never, I believe, noticed in the schools – that, in our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves *upon the very verge* of remembrance, without being able, in the end, to remember. And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression – felt it approaching – yet not quite be mine – and so at length entirely depart!¹⁴⁶

Als Rheya auf der Solarisstation erscheint und sich zu erinnern beginnt, stellt sie einmal Kelvin gegenüber fest, dass ihr all diese Erinnerungen nicht wie ihre eigenen vorkämen.

Sie erinnere sich zwar an alle diese Dinge, aber sie habe das Gefühl, es nicht selbst erlebt zu haben. Rheya versucht Kelvin klar zu machen, dass sie ihm deshalb so erschienen ist, weil er sie so in Erinnerung habe.

Der Ausdruck *upon the very verge of remembrance* bezieht sich hier zwar auf den Verfasser der Geschichte, doch ist er in Bezug auf die Thematik der Erinnerung sehr treffend.

Besonders der Umstand der als fremd empfundenen Erinnerungen ist bei Soderbergh ein Thema, das in Verbindung mit Rheyas Figur und Kelvins Erinnerungen an sie immer wieder aufgegriffen wird.

Die Tatsache, dass sie sich mit Flüssigsauerstoff umzubringen versucht, führt sie auf seine Erinnerung von ihrem Selbstmord zurück.

Somit ist auch der Umstand, dass Rheya sich umzubringen versucht, nicht alleine auf ihren Wunsch, Kelvin von ihr zu erlösen, zurückzuführen.

Es ist Kelvins Erinnerung an sie, das Bild, das er von ihr zeichnet, das ihre Doppelgängerin zu dem macht, was sie ist und bewirkt, dass sie gewisse Dinge wiederholt, die die „echte“ Rheya getan hat.

Ihr letzter Entschluss, sich von Gordon annihilieren zu lassen, ist nicht dem Umstand geschuldet, dass sie sich für Kelvin opfert, sondern dass sie eine Kopie ist, dass all ihre Erinnerungen und letztendlich ihre gesamte Identität nicht ihr selbst gehören.

146 Ebd. S, 113

8.2. Dr. Gordon

Geht man dem Leitfaden der Arbeit nach und stellt die Figuren zu einander in Vergleich, so ist die Figur der Wissenschaftlerin Dr. Gordon das Pendant zur Figur des Sartorius.

Sie scheint die einzige zu sein, die einen halbwegs vernünftigen Blick für die Situation hat.

Auch sie weigert sich anfangs mit Kelvin zu sprechen und auch von ihrem Gast erfährt man rein gar nichts.

Möchte man das Klischee vom vernünftigen Mann und der emotionalen Frau bedienen, so sind die Rollen bei Soderbergh vertauscht. Denn Gordon ist diejenige, die Kelvin vorwirft, er hätte sich von der Doppelgängerin seiner Frau verführen und täuschen lassen und versucht, ihn mit aller Kraft davon zu überzeugen, mit ihr auf die Erde zurückzukehren.

Was sie jedoch von der Figur des Sartorius unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie nicht um jeden Preis die wissenschaftliche Erkenntnis vorantreiben, sondern überleben möchte. Bei der einzigen gemeinsamen Sitzung, bei der alle Figuren anwesend sind, bedient sie sich zwar des wissenschaftlichen Diskurses, indem sie auf die Beschaffenheit der Gäste und ihre Stabilisierung durch den Ozean eingeht, dieser dient jedoch auch dazu, ihre Position der rationalen Denkerin gegenüber den anderen Figuren zu untermauern.

Sie sagt Rheyta, dass sie, oder eine andere Ausgabe von ihr bereits hier gewesen wäre und dass Kelvin diese erste Ausgabe in den Weltraum geschossen hätte, um sie loszuwerden. Sie sieht die Besucher somit nicht als Individuen an, sondern als Produkte des Ozeans, die um jeden Preis vernichtet werden müssen. Bei dieser Auseinandersetzung während der gemeinsamen Sitzung stellt Gordon klar, dass sie will, dass die Menschheit gewinnt.

9. „Die Gäste“ – Die drei Werke im Vergleich

Bezüglich der „Gäste“ nehmen beide Regisseure im Vergleich zum Roman Veränderungen vor. Ich habe bereits in Kapitel 2 vom ersten „Gast“ gesprochen, der bei Lem auftaucht, nämlich der schwarzen Frau, kurz nach Kelvins Ankunft auf der Station.

Diesen Anblick beschreibt Lems Ich – Erzähler folgendermaßen:

Ich blieb stehen wie angewurzelt. Aus der Tiefe dieses Seitenstollens kam mit gemächlichem, watscheln-dem Gang eine ungeheure Negerin. Ich sah ihre Augäpfel blitzen, und fast gleichzeitig vernahm ich schon das weiche Aufklatschen ihrer Nackten Sohlen. Sie trug nichts am Leib als ein gelblich schimmerndes, wie aus Stroh geflochtenes Röckchen; sie hatte riesige hängende Brüste, und die schwarzen Arme kamen den Schenkeln eines normalen Menschen gleich; sie schritt an mir vorbei, ohne auch nur in meine Rich-

tung zu schauen – im Abstand von einem Meter -, und ging, die elefantenhaften Hinterbacken wiegend, diesen fettsteißigen Altsteinzeitplastiken ähnlich, wie man sie manchmal in anthropologischen Museen sieht. [...] Was war geschehen? Was war das? So plötzlich, als hätte mich jemand geschlagen, erinnerte ich mich an Snauts Warnung. Was hatte das zu bedeuten? Wer war diese scheußliche Aphrodite? Wo kam sie her?¹⁴⁷

Es stellt sich heraus, dass die schwarze Frau Gibarians „Gast“ gewesen sein muss, denn kurz darauf verschwindet sie in seiner Kabine und später findet Kelvins sie neben Gibarians Leiche im Kühlraum.

Kelvins Beschreibung von ihr ist insofern interessant, als hier gleich mehrere Emotionen im Spiel zu sein scheinen. Sein Entsetzen wird in Form der kurzen, rasch aufeinander folgenden Fragen wiedergegeben. Hinzu kommt offensichtlicher Abscheu, der sich in der Beschreibung ihres nackten Körpers niederschlägt. Dennoch ist diese Beschreibung in gewisser Weise ein Kontrapunkt zu Hareys Erscheinen.

Die schwarze Frau wird hier mit eindeutigen sexuellen Konnotationen versehen. Sie ist fast nackt, es werden ihre Brüste und ihr Hinterteil erwähnt und der Vergleich mit „fettsteißigen Altsteinzeitplastiken“ erinnert an Statuen wie die Venus von Willendorf, die als Fruchtbarkeitsgöttin verehrt worden ist.

Harey dagegen wird niemals in irgendeiner Art und Weise mit sexuellen Attributen belegt, was seltsam ist, da sie ja mit Kelvin verheiratet gewesen ist und sie sehr viel Zeit auf Solaris mit einander im Bett verbringen. Doch stattdessen wird sie bei Lem von Kelvin ganze drei Mal mit dem Wort „Kind“ angeredet und von Snaut als „weiße Aphrodite“ bezeichnet, was sogar einen direkten Gegenpol zur schwarzen Frau darstellt.

Es scheint, als ob es bei Lem nur zwei gegensätzliche Arten der Weiblichkeit gibt, nämlich die monströse und deformierte, rein auf ihre körperlichen Attribute reduzierte Frau und die kindlich – naive, die bei ihrem Mann entweder Schuldgefühle oder Enerviertheit auslöst und deren Körper oder körperlichen Eigenschaften niemals erwähnt werden.

An einer Stelle im Roman sagt Snaut über die „Gäste“:

Ein normaler Mensch- sagte er. - Was ist das, ein normaler Mensch? Einer, der nie etwas Scheußliches getan hat? Ja, aber hat er nie daran gedacht? Oder er hat nicht einmal daran gedacht, es hat sich selbst gedacht, es ist ihm aufgestiegen, vor zehn oder dreißig Jahren, vielleicht hat er das verscheucht und vergessen und keine Angst davor gehabt, weil er ja wußte, daß er das niemals in die Tat umsetzen würde. Ja, aber jetzt stell dir vor, auf einmal am hellichten Tag, mitten unter den Leuten, trifft er DAS, es ist Fleisch geworden, an ihn gekettet, unvernichtbar, was dann? Was hast du dann vor dir?¹⁴⁸

147 Lem: Solaris, S. 36f.

148 Lem: Solaris, S. 83

So gesehen, kann man die „Gäste“ nicht nur als Materialisationen von tatsächlichen Menschen und den Erinnerungen an sie betrachten, sondern ebenfalls als Begierden, die plötzlich Fleisch werden und die man vernichten will, da sie zwar in der Phantasie zulässig sind, in der Realität jedoch keinerlei Berechtigung haben.

Auch Tarkowskij stattet Harey mit fast überirdischen Attributen aus, indem er aus ihr eine aufopferungsvolle Frau macht, durch deren Liebe der Mann geläutert wird.

Das bereits in Kapitel 2 erwähnte Zitat von Allradt – Nostitz mit dem Mädchen Undine, bekräftigt diesen Aspekt nur noch. Auch bei Tarkowskij gibt es keinerlei sexuelle oder intime Momente zwischen Kelvin und Harey.

In der Bibliothek kniet Kelvin vor Harey nieder und umfasst ihre Beine, während sie seinen Kopf streichelt.

Auf diesen Moment folgt die Szene mit der Schwerelosigkeit, in der Kelvin und Harey zu schweben beginnen, wodurch Hareys fast heilige Figur nur noch stärker betont wird.

Die erste einschneidende Veränderung zu Gibarians „Gast“ nimmt Tarkowskij vor, indem er an die Stelle der schwarzen Frau ein junges Mädchen setzt.

Ihr Erscheinen wird über die akustische Ebene angekündigt, nämlich über einen hellen Glockenton, der von ihrem Armband verursacht wird. Dieses Geräusch hört Kelvin zum ersten Mal, als er sich Gibarians Videobotschaft ansieht. Das nächste Mal ist das Geräusch zu hören, während Kelvin auf den Ozean hinaus schaut.

Diese Szene ist in ihrem Ablauf ähnlich zu der Szene von Lem mit der schwarzen Frau. Das Mädchen geht an Kelvin vorbei, ohne ihn zu beachten. Er folgt ihr und sieht, wie sie in der Kühlkammer verschwindet, wo Gibarian aufgebahrt liegt.¹⁴⁹ Dabei ist in Detailaufnahme das Armband mit den Glöckchen zu sehen.

Hierbei wird ihre Verbindung zum Ozean durch die vorangehende lange Kameraeinstellung auf den Ozean signalisiert. Die Detailaufnahme des Armbandes ist ein klarer Bezug zum vorhergehenden Geräusch, dessen Quelle nun geklärt ist und worauf im Folgenden mehrmals Bezug genommen wird. Das nächste Mal sieht Kelvin das Mädchen, als er sich die Videobotschaft Gibarians weiter ansieht.

Die Wahl eines jungen Mädchens scheint wesentlich besser in Tarkowskij's Konzept von Schuld und Gewissen zu passen, als die schwarze Frau. Obwohl ihre Identität nie geklärt wird, ist doch anzunehmen, dass es sich bei dem jungen Mädchen um Gibarians Tochter handelt. Diese Annahme ist auch insofern gerechtfertigt, als es sich bei Snauts Gast um seinen

¹⁴⁹ Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 57:36

kleinen Sohn handelt.

Offenbar war Tarkowskij daran gelegen, Familienbeziehungen herzustellen. Spielen sie bei Gibarian und Snaut eine wesentlich geringere Rolle als bei Kelvin, decken sie sich doch weitgehend mit den Erörterungen von Fragen der Moral, Verantwortung und Schuld.

Bei Soderbergh handelt es sich bei Gibarians „Gast“ um seinen Sohn. Diesem Jungen begegnet Kelvin gleich bei seiner Ankunft auf Solaris. Rheya spricht in einer späteren Szene mit dem Jungen, was insofern eine Neuerung ist, als hier die „Gäste“ miteinander kommunizieren, was sie bei Lem und Tarkowskij nicht tun.

In Lems Roman finden sich so gut wie keine Hinweise auf Snauts „Gast“. Als er von Kelvin danach gefragt wird, gibt er schlichtweg keine Antwort.

Der erste Hinweis auf die Gegenwart eines Kindes findet sich bei Tarkowskij gleich bei Kelvins Ankunft auf der Station, als er einen kleinen bunten Ball aufhebt, der ihm vor die Füße rollt. Als er in Snauts Kabine geht, liegt eine Gestalt in einer Hängematte, von der vorerst nichts zu sehen ist. Als Kelvin die Kabine verlässt und einen schnellen Blick auf die Hängematte wirft, sieht er das Ohr eines Kindes.

Als Harey und Kelvin sich mit Snaut und Sartorius im Labor treffen, sieht man Bilder von einem Baby an der Tür hängen. Auf Hareys Frage, wessen Kinder das seien, antwortet Sartorius, es wären Snauts.

Der einzige „Gast“, der in das Familienkonzept nicht hineinpasst und der gewisse Ähnlichkeiten mit dem von Lem hat, ist der Sartorius' „Gast“.

Diesen sieht man bei Tarkowskij ein einziges Mal, als Kelvin ihn im Laboratorium aufsucht. Plötzlich läuft ein kleinwüchsiger, in einen gestreiften Pyjama gekleideter Mensch an Sartorius vorbei, den dieser wieder einfängt und zurück ins Laboratorium befördert.¹⁵⁰

Bei Lem spielt sich die Szene sehr ähnlich ab. Da hört Kelvin aus dem Laboratorium das Trippeln von Kinderfüßen, wobei er davon überzeugt ist, dass Sartorius die Geräusche nachmacht.¹⁵¹

Sowohl bei Tarkowskij, als auch bei Lem muss Sartorius sich von außen gegen die Tür stemmen, weil offensichtlich jemand versucht, sie von innen aufzureißen.

Ein weiterer und damit letzter Hinweis findet sich bei Lem während der Szene mit dem Visofon, als sich die drei Wissenschaftler über die Beschaffenheit der „Gäste“ besprechen. Als Kelvin die „Gäste“ als Repliken¹⁵² bezeichnet, empört sich Snaut über die Wortwahl, während

¹⁵⁰ Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 55:57

¹⁵¹ Vgl. bei Lem S, 49

¹⁵² Vgl. bei Lem S, 118

Sartorius nichts dagegen einwendet. Daraufhin äußert Kelvin folgende Gedanken: „Sollte das bedeuten, daß sein Gast von Natur aus weniger helle war, als der Gast Snauts? Eine Sekunde lang stieg vor mir das Bild irgendeines verzweigten Kretins auf, den der gelehrte Herr Doktor Sartorius an seiner Seite habe.“¹⁵³

Damit ist Kelvins Gedanke von Sartorius' „Gast“ bei Tarkowskij Fleisch geworden.

Womöglich findet die Wahl des „Gastes“ bei Tarkowskij ihre Entsprechung in Sartorius' Charakter.

Wie bereits in Kapitel 5.2. dargestellt, vertritt Sartorius die Figur des eiskalten Wissenschaftlers, der seine Pflichterfüllung über alles Menschliche stellt. Wer oder was Sartorius' „Gast“ auch sein mag, ist er dennoch nicht von der gleichen emotionalen Intensität wie die „Gäste“ Kelvins und Snauts. Womöglich fällt es dem Wissenschaftler deshalb so schwer Kelvins Dilemma nachzuvollziehen und womöglich beneidet er ihn ja sogar wirklich um den „emotionalen Kontakt“¹⁵⁴, den Kelvin zu seinem „vorzügliches Exemplar“, wie Sartorius Harey lakonisch bezeichnet, hergestellt hat.¹⁵⁵

Soderbergh widmet den „Gästen“ seiner Figuren noch weniger Aufmerksamkeit.

Von Gordons „Gast“ erfährt man rein gar nichts und Snow entpuppt sich am Ende als Doppelgänger, der den echten Snow umgebracht hat.

Hier liegt der Fokus eindeutig auf Kelvins „Gast“ und ihrer gemeinsamen Geschichte, während Snows Doppelgänger und Gordon als der rationale Gegenpol zu Kelvin eher in den Hintergrund treten.

10. Wie wird erzählt? - Die drei Werke im Vergleich

Im folgenden Kapitel soll es um den Aspekt der filmischen Mittel und ihre Anwendung in den hier untersuchten Filmen gehen.

Es soll hier nicht darum gehen, Begriffsexplikationen aus den Bereichen Film und Literatur aufzählen und ihre Funktion zu bestimmen.

Ziel dieses Vergleiches ist lediglich der Versuch, zwei unterschiedliche filmische Bearbeitungen ein und desselben Stoffes in ihren Eigenheiten zu untersuchen und aus den unterschiedlichen Behandlungen eventuelle Schlüsse und Ergebnisse auf komparatistischer Ebene zu ziehen.

Die Untersuchung wird auch Aspekte wie Farben und Geräusche/Musik beinhalten, um ein mög-

153 Ebd. S, 118

154 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:31:04

155 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:29:07

lichst breites Spektrum an filmischen Darstellungsweisen abstecken und untersuchen zu können.

Die Erzählweise des Romans ist hier insofern von Bedeutung, als ein Ich – Erzähler dritte Personen nur von außen beschreiben kann und somit seine Aussagen über sie sehr spekulativ bleiben müssen, während er selbst und seine Wahrnehmung in den Mittelpunkt rücken.¹⁵⁶

Im Fall von *Solaris* stellen sich Fragen nach der Glaubwürdigkeit oder der Vertrauenswürdigkeit der Figuren ohnehin nicht. Es geht hier hauptsächlich um Beobachtungen und Darstellung faktischer Ereignisse, wie der *Solaris*-forschung und ihrer Geschichte.

Diese werden hauptsächlich in Dialogen oder Erzählpassagen der Hauptfigur abgehandelt. Interessant erscheint hierbei, dass Lem eine unglaubliche Sprachakrobatik und -vielfalt entwickelt, um den Planeten und seine Aktivitäten zu beschreiben.

Wie bereits erwähnt, gibt es zahlreiche Erzählpassagen, in denen ausschließlich Phänomene des Ozeans beschrieben werden, in denen Neologismen, sowie Begriffe aus den unterschiedlichsten (echten und erdachten) Wissenschaftszweigen dominieren.

Dies ist nicht zuletzt auch ein Aspekt der Lem'schen Prosa und, bis zu einem gewissen Punkt, der Science Fiction Literatur allgemein.

Dabei erscheint es fast logisch, dass das Medium Film gerade durch seine uneingeschränkten Möglichkeiten der bildlichen Darstellung gerade diese beschreibenden und sehr bildlichen Passagen übernimmt und umsetzt.

Dies ist jedoch weder bei Tarkowskij, noch bei Soderbergh der Fall.

Tarkowskij hat die wenigen und extrem reduzierten Science Fiction Elemente, die Darstellung des Ozeans, von einem technischen Labor anfertigen lassen. Ein Zitat aus *Die versiegelte Zeit* macht seine Einstellung bezüglich der Science Fiction Elemente sehr deutlich:

In »Stalker« und »Solaris« ging es mir also ganz sicher nicht um Science – fiction. Dennoch gab es in »Solaris« leider noch viel zu viel Sci – Fi – Attribute, die hier vom Eigentlichen ablenkten. Die Weltraumschiffe und -stationen, die Stanislaw Lems Roman vorsah, waren sicher recht interessant gemacht. Doch meiner heutigen Ansicht nach wäre die Idee dieses Filmes erheblich deutlicher herausgekommen, wenn wir auf all das völlig verzichtet hätten.¹⁵⁷

Auch Soderbergh geht, besonders für einen Hollywood Regisseur, sehr sparsam mit den Science Fiction Elementen um und beschränkt die Darstellungen des Planeten auf einen Wechsel zwischen den Farben blau und rot, die hauptsächlich eine dramaturgische Funktion erfüllen.

Auch Tarkowskij verwendet den Ozean und seine Aktivitäten, die sich auf seiner Oberfläche abspie-

156 Vgl. bei Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 69

157 Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 218f

len als ein Indiz für nachfolgende Ereignisse und signalisiert somit ebenfalls Handlungselemente. Der Ozean nimmt bei Lem einen extrem breiten Raum ein. Die Solarsitik als eine bereits lange etablierte Wissenschaft wird seitenweise aufgerollt und nicht zuletzt in der Solarisbibliothek als einem eigenen Ort verankert.

All diese Aspekte werden bei beiden Regisseuren fallen gelassen.

Tarkowskij übernimmt zwar das Motiv der Bibliothek, gibt ihm aber eine völlig andere Bedeutung. Die Einteilung in drei Teile, von denen der erste auf der Erde, der zweite auf der Station und der dritte ebenfalls wieder (scheinbar) auf der Erde angesiedelt ist, erscheint mir für einen Vergleich zwischen den beiden Filmen aufgrund ihrer ähnlichen Struktur als sinnvoll, da hier die erzähltechnischen Unterschiede besonders gut heraus gearbeitet werden können.

Dabei werden sowohl die Filme, als auch der Roman in ihrer unterschiedlichen Verwendung der Handlung, der Figuren und der Motive zu einander in Bezug gesetzt werden.

10.1. Die Kamera als Erzählerinstanz

Lems Roman beginnt bereits mit Kelvins Anflug auf Solaris, während sowohl Tarkowskij als auch Soderbergh ihre Erzählungen auf der Erde beginnen.

Bei Tarkowskij entfaltet sich das Motiv der Erde nicht nur in der Häufigkeit der Bezüge dazu innerhalb der Handlung, sondern auch in seiner Darstellung auf Ebene der Kamera.

Der Film beginnt mit einer langen Einstellung auf einen See, in dem Wasserpflanzen langsam, beinahe in Zeitlupe, treiben. Die Kamera fährt langsam und in sehr naher Distanz über Wiesen, Blumen und Bäume, während sie mitten in dieser Natur auch den Protagonisten platziert.

Kelvin wird als ein Teil dieser Umgebung präsentiert, indem er nicht nur mitten in kniehohem Gras steht, sondern auch indem die Kamera ihn langsam von unten nach oben abtastet und bei seinem Gesicht in der Totale stehen bleibt.

Die Erhabenheit und Bedeutung der Natur wird in extrem langsamen Kamerafahrten aus sehr naher Distanz und teils sehr langen Einstellungen gezeigt. Der Mensch inmitten dieser Natur wird als ein Teil davon und als Gegensatz zum Planeten Solaris präsentiert, indem ihm gleich zu Beginn sein Platz zugewiesen wird.

In der Anfangssequenz auf der Erde wird die Kamera als eigenständige Erzählerinstanz eingesetzt, insofern, als Kelvin ins Bild kommt, während die Kamera davor und danach weiterhin ein anderes Bild fixiert.

Ein weiterer wichtiger Aspekt bezüglich des Motivs der Erde sind diverse Gegenstände, die später auf der Solarisstation auftauchen. Dazu gehören Vasen, Bilder, Büsten und viele andere Gegenstände, die allesamt Teil des Vaterhauses und damit auch Teil der Erde sind. Alle diese Elemente werden

von der Kamera minutiös abgetastet und in ihrer Bedeutung fixiert.

Der Übergang zu Bertons Autofahrt mitsamt seinen akustischen und farblichen Besonderheiten, suggeriert eine Kamera, die sich als Organ der Wahrnehmung explizit zu erkennen gibt¹⁵⁸, indem hier ein abrupter Schnitt gesetzt wird. Hier wird die Stadt mitsamt ihrer Technologie als ein krasser Gegensatz zur natürlichen Umgebung des Vaterhauses platziert, die den Zuschauer durch die immer lauter werdenden Geräusche und Farbwechsel eine eindeutige Position zwischen Stadt und Land beziehen lässt.

Verstärkt wird dieses „Kommentar“ durch einen abermaligen plötzlichen Schnitt von der Autofahrt zurück zum Vaterhaus, wo der Gegensatz zwischen Stadt und Land noch einmal akustisch unterstrichen wird, indem wieder nur Stille mitsamt einigen wenigen Naturgeräuschen, wie Vogelgezwitscher, zu hören sind.

Auch die Dauer der Autofahrt mit beinahe vier Minuten unterstreicht die Intensität des Gegensatzes. Tarkowskij's oftmals lange Einstellungen lassen dem Zuschauer keine Möglichkeit weg zuschauen. Man ist gezwungen, das Ende einer Szene abzuwarten, während Personen samt ihren Emotionen dem Kameraauge ausgeliefert sind.

Die Kamera nimmt oft eine Haltung an, während der die handelnden Figuren beobachtet werden. Oft kehren die Figuren der Kamera sogar den Rücken zu, während sie miteinander sprechen. Das geschieht besonders häufig zwischen Kelvin und seinem Vater, was eine ambivalente Situation entstehen lässt. Denn einerseits positioniert sich die Kamera diskret in einem Abstand zu den Figuren und vermittelt so den Eindruck, als ob sie ihnen ihre Privatsphäre zugestehen würde, andererseits ist alles, was zwischen den Figuren vor sich geht, deutlich sicht- und hörbar, so dass der Zuseher sich mitten in dieser scheinbar diskreten Situation wiederfindet.

Tarkowskij verwendet viel Zeit darauf, seine Hauptfigur in ihrer Umgebung zu zeigen und damit eine erste Charakterisierung vorzunehmen. Wie bereits in Kapitel 3 beschrieben, verändert Tarkowskij die Chronologie der Ereignisse, indem er die Figur Berton einführt und seinen Bericht an den Anfang des Films und somit vor Kelvins Reise zum Planeten platziert.

Ich habe bereits in demselben Kapitel darauf hingewiesen, dass diese Umstrukturierung mitunter dazu dient, um Kelvins Charakter sichtbar zu machen. Zu dieser Charakterisierung gehören ebenso das Vaterhaus und dessen Darstellung.

Kelvins Figur ist nicht nur durch die Elemente der Umgebung und damit der Erde allgemein geprägt, sondern ebenso durch ihre Vergangenheit. Erste Hinweise auf diese liefert Tarkowskij in Form von zwei Fotografien der Mutter und Harey, die beide gleich zu Beginn in Nahaufnahmen gezeigt werden. Diese Fotos finden sich in Kelvins Kabine auf Solaris wieder und sollen damit natür-

158 Vgl. bei Lohmeier, S. 211

lich auch dem Zuseher als Wiedererkennungsfaktoren für spätere Ereignisse dienen.

Vor allem, weil es sich hier nicht um den Blick einer bestimmten Figur auf die Fotos handelt, sondern den der Kamera. Die langen Nahaufnahmen der beiden Frauenfotos verweisen außerdem auf ihre äußeren Ähnlichkeiten, die später eines der wichtigsten Motive im Zuge der Ereignisse darstellen.

Soderbergh löst dieses Problem auf eine andere Art, indem er Rheya gleich zu Beginn als Stimme aus dem Off und somit als Kelvins Erinnerung an sie einführt. Denn während die Kamera auf ihn gerichtet ist, hört man sie sprechen. Beide Regisseure führen die Frauenfiguren also auf unterschiedliche Arten bereits vor den Ereignissen auf Solaris ein, während Lems Ich – Erzähler über Dialoge und somit aktuelle Sprechakte auf sie rekurriert.

Auch Soderbergh charakterisiert Kelvin vorab. Die Ereignisse auf der Erde, seine Tätigkeit als Psychologe, seine Wohnung und sein Alltag sollen ihn als einsamen und verlorenen Menschen zeigen, der nicht mehr lebt, sondern nur mehr existiert. Interessanterweise platziert sich die Kamera auch bei Soderbergh mehrmals hinter der Figur Kelvins und wird so zu einem Beobachter im Hintergrund.

Diese Kameraperspektive zeigt die Umgebung aus der Perspektive Kelvins. Denn Kelvin nimmt seine Umgebung, die Stadt, die Menschen und die Station samt der restlichen Crew extrem reduziert wahr.

Sein Blick bleibt nur kurz an den Dingen hängen, sie haben keinerlei Interesse oder Reiz mehr für ihn. Diese Trostlosigkeit und Monotonie spiegeln sich in den Bildern der Stadt ebenso wieder, wie in der Interaktion mit den anderen Figuren.

Auch Soderbergh nimmt Umstrukturierungen vor, indem er die Figur Gibarian bereits auf der Erde einführt.

Soderbergh motiviert Kelvins Reise durch Gibarians Hilferuf, dessen vage Andeutungen über die Ereignisse auf Solaris und auch über Kelvin selbst den Zuseher bereits in Spannung versetzen sollen. Somit ergibt sich aus den unterschiedlichen Erzählarten der beiden Medien Film und Literatur eine unterschiedliche Verteilung der Spannung und Erwartungshaltung. Durch den in medias res Einstieg bei Lem ist der Leser und seine Hauptfigur komplett unvorbereitet auf die Ereignisse, die auf ihn zukommen. Die Filme jedoch geben der Hauptfigur und damit dem Zuseher gewisse Informationen mit auf den Weg, mögen sie auch unterschiedlicher Art sein. Beide Erzählstrategien schaffen zwar keine Diskrepanz bezüglich des Informationsstandes bei den Figuren und den Zusehern/Lesern, verlegen aber ihre Spannungsmomente in unterschiedliche Richtungen.

10.1.1. Darstellung des Planeten Solaris

Ab Kelvins Flug zur Raumstation übernimmt Tarkowskij ganze Passagen von Lem fast wörtlich.

Bei ihm ist Kelvins Anflug sehr kurz gehalten.

Lems Ich – Erzähler beschreibt seinen Anflug sehr detailliert. Bereits bei seiner Landung gewahrt er den Ozean und referiert über dessen riesige Ausmaße und unterschiedliche Farben.

Bei Tarkowskij sieht man einen schwarzen Sternenhimmel, dann sind Kelvins Augen in Detailaufnahme zu sehen, während die Kamera Drehungen um 180 Grad vollführt. Dabei öffnet und schließt Kelvin seine Augen, als ob er gerade aus tiefem Schlaf erwachen würde. Das erste was er dann sieht, ist die Solarisstation inmitten des riesigen Ozeans, der er sich allmählich nähert.

Die Erzählweise des Films fällt hier insofern mit Lems Darstellung zusammen, als sowohl die Reise selbst, als auch der Fall der Kapsel und die anschließende Beschreibung der verlassenen Station samt der Suche nach der Besatzung in derselben Reihenfolge stattfinden.

Was Lems Ich – Erzähler sieht und beschreibt, zeigt der Film in Bildern.

Auch bei Soderbergh verläuft die Reise ähnlich. Er zeigt jedoch den Planeten als riesige blaue Scheibe, die während Kelvins Reise ständig im Bild zu sehen ist und vor deren Hintergrund man sowohl die kleine Raumkapsel, als auch die Station schweben sieht.

Die Farben blau und rot übernimmt Soderbergh vom Roman insofern, als sie bei Lem den Wechsel zwischen Tag und Nacht auf der Station signalisieren, da es keine anderen Zeitangaben gibt.

Der Planet wird bei Soderbergh somit gleich zu Beginn des Anfluges eingeführt und in seiner Größe und Präsenz für die Bedeutung der Erzählung etabliert.

Gleich bei Kelvins Ankunft auf der Station vollführt die Kamera eine Drehung um 360 Grad, die Kelvins Blick imitiert.¹⁵⁹

Dieser erweiterte, forschende Blick ist eine der wenigen Ausnahmen bei Soderbergh, da Kelvins Blickfeld größtenteils extrem eingeschränkt ist. Diese Eingrenzung des Blickfeldes wird bei Soderbergh auf Kameraebene dargestellt und kann in diesem Fall als eine Figur - gebundene Kamera bezeichnet werden.

10.1.2. Darstellung der Station

Im folgenden Kapitel möchte ich einen Blick auf die unterschiedlichen Darstellungen der Solarisstation beider Regisseure werfen.

Die Beschreibung der Station nimmt bei Lem einen sehr geringen und untergeordneten Platz ein

¹⁵⁹ Solaris (USA 2003), 09:09

und beschränkt sich letztlich auf die nebenbei erwähnte Tatsache, dass sie eine runde Form aufweist.

Bei Tarkowskij jedoch spiegelt die Station das innere Befinden der Figuren (insbesondere Kelvins und Hareys) und verweist somit auf eine übergeordnete Bedeutungsdimension.

10.1.2.1. Das Kreismotiv bei Tarkowskij

Bei Tarkowskij ist die Kreisform der Station ein wichtiges Motiv, das sich in der gesamten Darstellung niederschlägt. Hier gibt es etliche Szenen, in denen die Kamera den Figuren vom Ausgangspunkt zum Endpunkt folgt und somit Drehungen um 360 Grad vollführt.

Der Anfang ist also auch zugleich das Ende und umgekehrt.

Die Wände der Station sind als Halbkreise angeordnet, an denen runde Spiegel hängen, die jedoch das Bild verzerrt zurückwerfen. Sie lassen keinen Blick nach außen zu.

Gleich zu Beginn seiner Ankunft auf der Station versucht Kelvin aus einem Fenster zusehen, was jedoch vergeblich ist.

Die Kamera zoomt langsam an das schwarze Fenster heran, bis das ganze Bild von Schwärze erfüllt ist.¹⁶⁰ Während Kelvins Suche nach der restlichen Besatzung, folgt ihm die Kamera um 360 Grad, bis er schließlich wieder am Anfang anlangt.

Die runde Form ist natürlich auch eine Entsprechung zur Wiederholung der Gäste. Die multiplen Hareys, die Mutter, deren Ähnlichkeit und Erscheinen mit dem von Harey zusammenfällt, ebenso wie die Gegenstände von der Erde, die in immer größerem Ausmaß ihre Wiederholung auf der Station finden, sind alle Teil des Kreismotivs.

Die kreisförmige Bewegung der Kamera findet ihre Entsprechung auch in Kelvins Fiebertraum wieder.

Sein Zustand des ständigen Suchens, um sich selbst Kreisens und der ständigen Schuldfrage, wird in diesem Kameraschwenk bildlich dargestellt.

Die Heimat und insbesondere das Vaterhaus stehen in ihrer Darstellung mit der unendlich scheinenden Weite der Natur, den großen, stets offenen Fenstern und dem frei laufenden Pferd in krassem Gegensatz zur klaustrophobischen Enge und kreisförmigen Struktur der Solarisstation.

10.1.2.2. Das Spiegelmotiv bei Tarkowskij

Das Motiv der Verdopplung und Wiederholung, besonders die Figur Harey betreffend, ist gekoppelt mit der Suche nach Identität.

¹⁶⁰ Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 53:46

Dabei spielen besonders Spiegel und reflektierende Gegenstände eine große Rolle.

Die erste Szene, in der dieses Motiv auftaucht, ist Hareys erstes Erscheinen auf der Station. Nachdem Kelvin klar geworden ist, dass er nicht träumt, sondern seine tote Frau vor ihm sitzt, beginnt Harey seine Sachen durchzusehen und findet dabei das Foto von ihr, welches Kelvin von der Erde mitgebracht hat.

Sie fragt Kelvin, wer das sei und als sie dann ihr Spiegelbild erblickt und es mit der Frau auf dem Foto vergleicht, stellt sie verwundert fest, dass das sie sei.¹⁶¹

Nachdem Harey sich das Familienvideo mit Kelvin angesehen hat, geht sie ins Bad und stellt sich vor den Spiegel. Sie betrachtet ihr Spiegelbild und stellt fest, dass sie sich überhaupt nicht kennt und sich überhaupt nicht an ihr Gesicht erinnert.¹⁶²

Als Harey versucht, sich mit Flüssigsauerstoff umzubringen, fällt sie auf den Boden und zerbricht das Gefäß, aus dem sie getrunken hatte. Dabei spiegelt sich ihr Gesicht doppelt und verzerrt in dem Metallbehälter.¹⁶³

Ein weiterer Moment in dem es um die Auflösung und das Verwischen von Identität geht, ist die Fiebertraumscene. Zu Beginn dieser Szene sieht man, wie Kelvin das Wort „Mama“ sagt, es jedoch nicht hörbar ist. Kelvins Gestalt mitsamt einigen Gegenständen aus dem Elternhaus spiegeln sich dabei doppelt in einem riesigen Spiegel über dem Bett.¹⁶⁴ Das Wort „Mama“ wird er in der nächsten Szene, die sich wieder im Elternhaus abspielt und in der er mit seiner Mutter spricht, laut wiederholen.

Ein wichtiger Punkt hierbei ist der Zeitfluss, der bei Tarkowskij in vielen Momenten aufgehoben bzw. relativiert und sogar ganz zurückgenommen wird.

Vor all diesen oben beschriebenen Szenen (Familienvideo, Hareys Selbstmordversuch und Kelvins Fiebertraum) sieht man den Ozean aktiv werden.

Diese Aktivitäten kennzeichnen, wie auch bei Soderbergh, Handlungsabläufe und narrative Segmente, die durch das Einblenden des Ozeans vor diesen Handlungsabläufen fast wie eigene Kapitel angeordnet werden.

Außerdem wird in diesen Szenen der Ozean nicht nur als ständig präsent, sondern als die unmittelbare Quelle, die auf die Ereignisse einwirkt und sie lenkt, gezeigt.

Seine inneren Aktivitäten scheinen Kelvins Erinnerungen direkt zu beeinflussen, denn Hareys Selbstmord wiederholt sich auf der Station. Bei Soderbergh weist Rheya Kelvin darauf hin, dass sie nicht die echte Rheya sein kann, sondern nur aus seinen Erinnerungen an seine Frau gespeist wird.

161 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:09:48

162 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 1:35:40

163 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:06:26

164 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:18:10

Und diese Erinnerungen an sie sind der Grund, weshalb sie, wie die echte Rheyra auf der Erde, Selbstmord begeht.

Auch das Familienvideo und Kelvins Fiebertraum bestehen aus Erinnerungen an Harey und an die Mutter. Beide Frauen gibt es nicht mehr und Kelvin ergänzt die Leerstellen in seiner Erinnerung, indem er in seiner gegenwärtigen Gestalt in der Lage ist, mit seiner Mutter zu sprechen und die Harey von der Station plötzlich im Familienvideo zu sehen ist.

Somit spiegeln sich Verdopplungen und das Verschmelzen von Figuren und Orten im kreisförmigen Aufbau der Solarisstation, in den Gegenständen, die in der Anfangssequenz auf der Erde eingeführt worden sind, in den Figuren Hareys und der Mutter, sowie in dem Breughel – Gemälde, welches eine Heimkehr darstellt. Diese Struktur der Wiederholungen ist ein auch Teil des Ozeans, dessen Aktivitäten stets in konzentrischen Kreisen und Strudel vollführt werden. Diese Aktivitäten setzen auch jedes Mal vor Ereignissen ein, die wiederum auf Wiederholungen verweisen.

Das erste Mal bewegt sich das Plasma des Ozeans im Kreis, bevor sich Harey und Kelvin das Familienvideo ansehen. Kelvin sieht sich einen Abschnitt aus seiner Vergangenheit an, den er beliebig oft wiederholen kann und in dem er, offensichtlich, sehr glücklich war, da die Mutter lebendig und die Familie vollständig war.

Dabei wird die Lücke seiner verstorbenen Frau gefüllt, indem sie ebenfalls in dem Video auftaucht, was, zeitlich gesehen, nicht möglich ist.

Vor Hareys Selbstmordversuch sieht man ebenfalls den Ozean um sich selbst kreisen. Auch das ist eine Wiederholung dessen, was sie bereits auf der Erde getan hat.

Und schließlich Kelvins Fiebertraum, in dem die Mutter auf der Station zu sehen ist, wobei sie Hareys Kleider trägt und ihre Bewegungen vollendet (siehe Kapitel 4.3.).

Auch die erste Harey aus der Rakete ist hier zu sehen, neben Nummer zwei, die im Sessel sitzt. Dieser Fiebertraum gipfelt in der Szene mit der Mutter, mit der Kelvin spricht und nach der er sich sehnt, was durch das mehrmalige Wiederholen des Wortes „Mama“ und seine Tränen ersichtlich ist.

Soderbergh lässt seinen Planeten ebenfalls aktiv werden und signalisiert damit den Fortgang der Ereignisse. Als Kelvin zum ersten Mal einschläft, wird in abwechselnden Einstellungen der Planet, noch ganz in der Farbe blau, dann die ersten Träume/Erinnerungen an seine erste Begegnung mit Rheyra in der Bahn und schließlich wieder Kelvin schlafend gezeigt. Dabei kommt der Planet immer näher.

Diese Abfolge soll nicht nur seinen Traumzustand signalisieren, sondern ebenso die einsetzende Aktivität des Planeten, der ja irgendwie in diese Erinnerungen bzw. Träume einzugreifen beginnt und

gleichzeitig wird hier die Geschichte von Kelvin und Rheya erzählt.

Während der einsetzenden Geschichte wird die Verbindung zwischen dem Planeten, Kelvin und der Vergangenheit immer wieder durch abwechselnd montierte Szenen aller dieser Elemente verdeutlicht und wiederholt. Hier wird das Motiv des Schlafes verstärkt heraus gearbeitet, was sich mit Lems Ozean und den verbundenen Aktivitäten deckt.

Denn bei Lem werden die Ereignisse stets nach dem Moment des Einschlafens und Aufwachens in Gang gesetzt. Dieser Umstand wird bei Tarkowskij zwar kurz erwähnt, spielt jedoch weiter keine große Rolle.

Bei Soderbergh hingegen stehen die Elemente Schlaf, Aktivitäten des Planeten und der Fortgang der Geschichte in direktem Zusammenhang.

10.1.2.3. Die Station bei Soderbergh

Bei Soderbergh ist die Darstellung der Solarisstation eine gänzlich andere. Seine Station ist ein Ort absoluter Sterilität und findet darin eine Entsprechung zu Kelvins Wohnung auf der Erde.

Auch die Formen und Farben sind gänzlich andere als bei Tarkowskij. Soderbergh präsentiert die Räume nicht kreisförmig, wie es Tarkowskij tut, sondern sehr offen und komplett verglast, so dass man überall hinein und hinaus sehen kann.

Vor den riesigen Fenstern ist auch stets der Planet präsent und seine Farben tauchen die Figuren und Gegenstände auf der Station immer in sein wechselndes Licht.

Lems Beschreibungen der Unordnung und der chaotischen Zustände auf der Station finden bei Soderbergh keine Entsprechung.

Seine Station erinnert eher an Operationsräume mitsamt allen möglichen Instrumenten, Geräten und Bildschirmen.

Die dominierende Farbe aller Gegenstände auf der gesamten Station ist grau. Diese Farbe entspricht der allgemeinen Sterilität und ist ein starker Kontrast zu den Farben des Planeten. Soderbergh baut ein gänzlich anderes Spannungsmoment ein, als Lem und Tarkowskij.

Bei ihm sind es zahlreiche Blutspuren, auf die Kelvin bei seiner Ankunft stößt, die in Formen von Handabdrücken an den Wänden und am Boden zu sehen sind.

10.2. Das Ende

Die Kreisstruktur findet bei Tarkowskij am Ende des Films ihre Vollendung.

Wie bereits erwähnt, ist das Ende nicht eindeutig. Man sieht Kelvin zwar wieder auf der Erde, doch die letzte Szene mit dem Vaterhaus mitten im Ozean lässt das Ende offen. Man sieht wieder dieselbe

Einstellung vom See wie zu Beginn, dieselbe langsame, träge Bewegung des Wassers an wenigen Stellen. Der See ist jetzt jedoch fast zur Gänze zugefroren.¹⁶⁵

Die Kamera vollführt fast identische Bewegungen, wie zu Beginn, doch die Landschaft ist komplett verändert.

Im Unterschied zum Anfang, wo Kelvin mitten in der Heimat seinen Platz hatte, kann er diese am Ende nur mehr von außerhalb betrachten, was nicht zuletzt durch den Regen innerhalb des Hauses und die mittlerweile tote, gefrorene Landschaft signalisiert wird.

Hier wird also die Anfangsszene einerseits wiederholt, andererseits wird sie verzerrt wiedergegeben.

Er betrachtet den Vater durch das Fenster, im Unterschied zum Anfang, sind jetzt alle Fenster geschlossen. Der Vater kommt zu Kelvin hinaus und dieser fällt vor dem Vater auf die Knie und umarmt ihn.¹⁶⁶

Während der Szene im Haus, wo Regen auf den Vater fällt sieht man an der Wand ein Horn und eine Umhängetasche neben einander hängen.¹⁶⁷ Beide Elemente finden sich auf dem Gemälde Breughels „Heimkehr der Jäger“ ebenfalls wieder. Diese beiden Gegenstände sind innerhalb der Szene im Haus so angeordnet, dass sie deutlich zu sehen sind und sich markant von der restlichen Umgebung abheben.

Da es sich in dieser Szene ebenfalls um eine, wenn auch imaginierte, geträumte oder halluzinierte Heimkehr handelt, sind diese beiden Gegenstände wiederum Teil der bereits erörterten Kreisstruktur, die Elemente und Motive der Erde und der Fremde miteinander verbindet.

Soderberghs Ende von Solaris ähnelt dem von Tarkowskij insofern, als auch hier das Ende uneindeutig bleibt und Kelvin seine Heimkehr niemals antritt, so, wie es zunächst den Anschein hat. Die Reihenfolge der Ereignisse und die narrativen Elemente ähneln sich ebenfalls stark.

Auch bei Soderbergh verfällt Kelvin in einen Fiebertraum, während dem Rhea Dr. Gordon dazu überredet, sie zu annihilieren.

Vor Einsetzen dieses Fieberanfalls sieht man wieder den Planeten, dessen anfangs blaue Farbe, sich fast zur Gänze rot verfärbt. Währenddessen werden Szenen von Rhea auf der Erde mit Szenen von Kelvin im Fieberanfall geschnitten. Diese Szenen von ihr kennzeichnen den Ablauf ihrer Begegnung bis hin zur eigentlichen Beziehung und schließlich Rhea auf Solaris. Auch hier gibt es also Wiederholungen, die in Form von Kelvins Erinnerungen zu sehen sind. Denn alle diese Szenen von Rhea signalisieren letztlich ihre ständige Wiederkehr.

Zuletzt sieht man Rhea mit dem kleinen Jungen von der Station sprechen, während die Kamera

165 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:32:19

166 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:34:50

167 Solaris (Soljaris UdSSR, 1972), 2:34:07

eine 360 Grad Drehung vollzieht und wieder bei Rheyra ankommt. Diese Szene ist sehr ähnlich aufgebaut zur Fiebertraum – Szene bei Tarkowskij, wo Harey Nummer eins und Harey Nummer zwei gleichzeitig im Bild zu sehen sind.

Der Kameranachwenk um 360 Grad kennzeichnet mit dieser Kreisstruktur das ständige Kreisen von Kelvins Gedanken um ein und denselben Punkt. Es ist die Suche nach einer Möglichkeit, etwas Vergangenes anders ablaufen zu lassen, was Kelvin in der Möglichkeit gegeben sieht, Rheyra wieder mit auf die Erde zu nehmen. Doch gerade der Moment der ständigen Wiederholungen derselben Situationen, wie sie bereits in der Vergangenheit statt gefunden haben, lässt diese Hoffnung scheitern. Schließlich wird auch Rheyras Sterbeszene gezeigt, als Kelvin sie mit dem Thomas Gedicht in der Hand in ihrer Wohnung findet. Als Kelvin danach aus dem Fieberanfall erwacht, sieht er Rheyras Videobotschaft an ihn, in der sie ihn bittet, niemandem die Schuld dafür zu geben, dass sie annulliert wurde, denn sie habe es so gewollt. Auch gäbe es einen Ort für ihrer beider Liebe, doch dieser Ort sei weder die Erde, noch der Planet Solaris.

Es sieht zunächst so aus, als ob Kelvin mit Dr. Gordon in die Kapsel steigt, um zurück auf die Erde zu fliegen. Doch plötzlich zögert er, als er den Planeten aus dem Fenster sieht. Plötzlich sieht man Szenen von der Erde und Kelvin bei seinen alltäglichen Verrichtungen. Man hört seine Stimme aus dem Off, wie er von der Rückkehr auf die Erde berichtet, die ihm furchtbar fremd erscheine, von den Versuchen, sein Leben wieder aufzunehmen, die kleinen Gesten des Alltags wieder so weit ein zustudieren, bis sie zu Reflexen werden. Man sieht ihn wieder in seiner Wohnung und diese Szene entspricht in ihrem Ablauf der Szene vom Beginn, als er sich in der Küche in den Finger schneidet und blutet.

Auch hier schneidet er sich in den Finger, doch die Wunde verheilt auf der Stelle. Die nächste Szene zeigt Kelvin wieder auf dem Planeten und man sieht, wie er nicht in die Kapsel zu Gordon steigt. Wieder zurück in der Wohnung steht Rheyra vor ihm. Auf seine Frage, ob er tot oder lebendig sei, antwortet sie, sie beide müssten nicht mehr so denken, denn sie seien wieder zusammen und alles, was sie getan haben, sei verziehen.

Kelvins letzten Worte und seine sofort verheilende Wunde legen die Möglichkeit nahe, dass er ebenfalls nur mehr ein Abbild seines früheren Ichs ist. Für diese Option spricht auch die Szene, in der Kelvin am Ende auf dem Planeten Gibarians Sohn begegnet, der ihm seine Hand reicht, während er sich am Anfang noch vor Kelvin versteckt hatte.¹⁶⁸

Auch bei Soderbergh sieht man in einer letzten Einstellung Kelvins Blick auf den Planeten, bevor er beschließt, dort zu bleiben. Kelvins fragwürdige Rückkehr auf die Erde ist also sowohl bei Tarkowskij, als auch bei Soderbergh ähnlich verarbeitet und erzählt.

Beide Erzählarten münden in eine Kreisstruktur, indem sie das Ende mit dem Anfang wieder zu-

168 Solaris (USA 2003), 1:34:30

sammen fallen lassen, jedoch am Ende den Ablauf verändern. Es scheint fast so, als ob dieses fast identische Ende die Möglichkeit wieder spiegelt, gewisse Abläufe in eine andere Richtung lenken zu können.

Soderbergh selbst hat zu dem in Rückblenden chronologischen Ablauf der Beziehung zwischen Rheyas und Kelvin folgendes gesagt:

Der größte Unterschied besteht darin, dass man Kelvins und Rheyas Beziehung auf der Erde sieht sowie die Ereignisse, die zu ihrem Selbstmord führen. Ich hoffe, man versteht auf diese Weise, dass die beiden, während sie ihre Beziehung auf der Prometheus wieder aufnehmen, die Vorstellung fürchten, dass sie schon wieder die selben Fehler machen wie auf der Erde. Die Schlussfrage lautet: Ist dies unvermeidbar oder besitzen sie genug freien Willen, um den Verlauf ihrer Beziehung beim zweiten Mal zu ändern?¹⁶⁹

Lems Roman endet mit den folgenden Worten Kelvins, als er am Ufer des Ozeans sitzt:

Aber sein Handeln richtete sich auf irgendein Ziel. Freilich, nicht einmal dessen war ich ganz sicher. Aber fortzugehen, das hieße, diese vielleicht winzige, vielleicht nur in der Vorstellung existierende Chance auszuliegen, die in der Zukunft verborgen war. Dann also Jahre zwischen Gerätschaften und Dingen, die wir gemeinsam berührt hatten. Jahre in der Luft, worin noch die Erinnerung an ihren Atem war? Um welcher Sache willen? Um der Hoffnung auf ihre Rückkehr willen? Hoffnung hatte ich nicht. Aber in mir lebte das letzte, was mir davon noch verblieben war: die Erwartung. Auf welche Erfüllungen, welchen Spott, welche Qualen war ich noch gefaßt? Ich wußte nichts, und so verharrte ich im unerschütterlichen Glauben, die Zeit der grausamen Wunder sei noch nicht um.¹⁷⁰

Das Ende bei Lem legt eine eindeutigeren Lesart nahe, als das von Tarkowskij.

Im Roman entscheidet sich Kelvin, nicht nur wegen Harey, sondern letztlich, wegen des Ozeans auf Solaris zu bleiben. Seine Bemerkung, es wäre von nun an nicht mehr möglich, den Ozean und seine Existenz zu ignorieren und denselben als eine permanente Herausforderung für die Menschheit zu betrachten¹⁷¹, finden ihren Widerhall in seiner Entscheidung zu bleiben. Der stets ersehnte Kontakt und nicht zuletzt die Neugierde des Wissenschaftlers auf die Möglichkeiten, die in der Zukunft liegen, sind ausschlaggebend für Kelvins letzten Entschluss auf Solaris zu bleiben.

169 Rogall: Steven Soderbergh und seine Filme, S. 216

170 Lem: Solaris, S. 236

171 Ebd. S. 199

10.3. Farben

Wie bereits erwähnt, arbeiten beide Regisseure mit gänzlich unterschiedlichen Farben. Beide setzen Farben und insbesondere Farbwechsel als dramaturgische Elemente ein, die unterschiedliche Zustände, Szenenabfolgen und den Ablauf der Narration kennzeichnen.

Tarkowskij zeichnet sich hierbei hauptsächlich durch den Wechsel von ganzen Szenenbildern aus, während Soderbergh hauptsächlich mit zwei Farben, nämlich rot und blau, arbeitet. Diese Farben übernimmt Soderbergh größtenteils von Lem, bei dem die Farbe Rot mit ihren unzähligen Nuancen und Abwandlungen Ozeanaktivitäten, wie das Entstehen von Symmetriaden, signalisiert.

Nach den Versuchen mit Kelvins EEG Strahlen, beschreibt dieser den Sonnenaufgang auf Solaris folgendermaßen:

Durch das unverdunkelte Fenster gewahrte ich im ersten Glanz der roten Sonne, deren riesige Verlängerung als Strom purpurnen Feuers den Ozeanspiegel entzweischneidet, daß diese bislang leblose Fläche sich unmerklich eintrübte. Ihr Schwarz verblaßte zunächst, wie von einer feinen Nebelschicht bedeckt, aber dieser Nebel hatte überaus körperhafte Konsistenz. [...] Das Schwarz verschwand, zugedeckt und verwischt von Häutchen, die an den Ausbauchungen blaßrosa und in den Mulden perlglänzend braun waren. Die zunächst abwechselnden Farben, die diesen seltsamen Vorgang des Ozeans zu langen Reihen gleichsam mitten in der Schwingung erstarrter Wellen ausformten, vermengten sich nun, und schon war der ganze Ozean mit dickblasigem Schaum bedeckt, der in ungeheuren Fetzen, aufstieg, unter der Station selbst wie auch ringsherum. Von allem Seiten zugleich stiegen zum rostroten leeren Himmel hautflügelige Schaumgewölke auf, waagrecht ausgebreitet, mit verdickten, wie aufgeblasenen Rändern, ohne jede Ähnlichkeit mit Wolken. Die einen, die als waagrechte Streifen die tiefstehende Sonnenscheibe überzogen, erschienen durch den Kontrast zu ihrem Brand schwarz wie Kohle, andere, in der Nähe der Sonne, liefen rostrot an, entbrannten kirschfarben, amarantfarben, je nachdem, unter welchem Winkel die Strahlen des Sonnenaufgangs sie trafen;¹⁷²

Der Planet zeichnet sich durch zwei Sonnen aus, eine blaue und eine rote, die abwechselnd auf – und unter gehen. Während dieser unterschiedlichen Sonnenaufgänge werden auch die Gegenstände entsprechend „eingefärbt“, wobei sich die Farben eben zwischen diversen Rotnuancen und Blau bzw. Grautönen bewegen. Bei Tarkowskij sind die Farben der Landschaft auf der Erde, sowie das Haus und die Umgebung in üppigen Grün, Blau und Brauntönen gehalten. Kelvins Jacke und Bademantel, den er auf Solaris trägt, sind blau. Auch das junge Mädchen, Gibarians „Gast“, trägt ein blaues Nachthemd.

172 Lem: Solaris. S. 209f.

Rottöne gibt es bei Tarkowskij keine. Bertons Autofahrt ist gekennzeichnet durch den Wechsel von Schwarz – Weiß und Farbbildern.

Der anschließende abrupte Szenenwechsel zum Elternhaus beginnt mit schwarz – weißen Bildern, als Kelvin Papiere und alte Fotos verbrennt.

Diese Einstellung ist die letzte, bevor Kelvin ins Weltall aufbricht. Es ist das letzte Mal, dass er noch einmal durch das Haus geht und die Umgebung betrachtet. Dabei bleibt das Bild ständig schwarz – weiß.

Auf der Station gibt es insgesamt zwei markante Farbwechsel. Der erste ist mit Hareys erstem Auftauchen verbunden. Diese Szene ist bei Tarkowskij in der Erzählweise fast identisch mit der von Lem.

Auch bei Lem wird Harey vor dem Fenster sitzend und mit dem Sonnenaufgang im Rücken beschrieben, der ihr Gesicht „vergoldet“.¹⁷³ Bei Tarkowskij wird Harey in warmen Brauntönen gezeigt, während die Kamera langsam über ihr Gesicht fährt. Diese Farbe ist besonders kennzeichnend und markant in Verbindung mit ihrer Kleidung und ihrem gesamten Äußeren.

Sie trägt ein braunes Kleid, mit einer braunen Weste darüber, ihre Haare sind rot - braun und sie hat ein braunes Haarband. Diese Farben signalisieren ihre Zugehörigkeit und ihre Funktion als Verbindungsglied zur Erde.

Die Nacht auf Solaris ist blau - grau, so wie auch der Ozean. Der Ozean wechselt seine Farbe auch niemals, hier sind es die gesamten Szenenbilder, die die Farbwechsel durchlaufen.

Der nächste Farbwechsel findet während Kelvins Fiebertraum statt, als die Figur der Mutter auftaucht und er wieder im Elternhaus ist. Während dieser Szene ist das Bild dunkelgrün gefärbt, bis zum Moment von Kelvins Erwachen, als Harey bereits verschwunden ist.

Ab diesem Zeitpunkt bis zum Schluss gibt es keine markanten Farbwechsel mehr.

Im Fiebertraum wird die Bewusstseinsveränderung, nämlich eine Mischung aus Traum und Halluzination, durch den Farbwechsel markiert.

Auch der Abschied vom Elternhaus wird durch einen solchen Farbwechsel gekennzeichnet. Während das Haus zunächst in Farbe dargestellt wird, wechselt die Darstellung während Kelvins letztem Rundgang zu schwarz – weiß.

Bei Soderbergh spielen sich die Farbveränderungen hauptsächlich in Verbindung mit Rheya ab. Sie ist durch die Farben eindeutig als zum Planeten Solaris gehörig gekennzeichnet.

Diese Zugehörigkeit wird hauptsächlich durch ihre Kleidung und deren Farbwechsel innerhalb der Geschichte markiert.

Als Kelvin zum ersten Mal einschläft und die Planetenaktivität einsetzt, ist der Planet zu-

¹⁷³ Vgl. bei Lem S. 63

nächst noch ganz in der Farbe blau zu sehen. Als Kelvin und Rhea Gibarians Party gemeinsam verlassen, trägt Rhea einen roten Mantel und eine rote Handtasche.

Als Kelvin aufwacht und Rhea in seiner Kabine vorfindet, trägt sie ein rotes Kleid. Nach Rheas Erscheinen verfärbt sich der Planet allmählich von blau in rot.

Bei ihrem zweiten Erscheinen trägt Rhea über dem roten Kleid einen blauen Bademantel. Ab diesem Zeitpunkt wird die Geschichte aus ihren Erinnerungen weiter erzählt. Diese Erinnerungssequenzen werden ebenfalls stets mit Szenen vom Planeten und seinem Farbenspiel begleitet bzw. eingeleitet.

Rhea erinnert sich an ein Essen bei Gibarian und seiner Frau. Während dieser Zeit weiß sie bereits von ihrer Schwangerschaft und zwischen Kelvin und ihr gibt es erste Probleme. Während dieses Essens trägt Rhea ein hochgeschlossenes blaues Kleid. Die Tabletten, die Rhea nimmt, um Selbstmord zu begehen, sind blau.

Auf der Station gibt Kelvin Rhea Beruhigungstabletten, die ebenfalls blau sind. Rhea erinnert sich in diesem Augenblick an ihren Selbstmord. Während Kelvins Fiebertraum hat sich der Planet bereits komplett rot verfärbt. Kelvin hat jetzt rote Beruhigungstabletten neben seinem Bett stehen. Als Kelvin sich daran erinnert, wie er Rhea tot auf dem Bett findet, trägt sie dasselbe rote Kleid, wie auch auf der Station. Bevor Rhea zum Schluss in seiner Wohnung erscheint, sieht man, wie die Station durch die Planetenanziehung von Solaris direkt in den mittlerweile blutroten Planeten hinein stürzt.

In der letzten Einstellung in Kelvins Wohnung trägt Rhea ein blaues Kleid. Dieser Wechsel von blau zu rot, vollzieht sich in entgegen gesetzter Richtung.

Der Planet ist zuerst komplett blau und verfärbt sich allmählich ab Rheas erstem Erscheinen rot.

Rhea dagegen ist in der ersten gemeinsame Szene mit Kelvin ganz in rot gekleidet, während sie in der letzten Einstellung ein blaues Kleid trägt. Diese Farbwechsel entsprechen Kelvins Erinnerungen an Rhea auf der Erde.

Seine Erinnerungen an sie konstituieren die Frau, die auf Solaris erscheint und alles, was mit ihr passiert. Kelvin gibt der ersten Version von Rhea auf Solaris blaue Tabletten. Diese sind identisch mit denen, die Rhea auf der Erde genommen hat. Somit wiederholen sich Ereignisse von der Erde auf der Station, weil Kelvin sie so in Erinnerung hat. Diese Wiederholung bzw. Entsprechung wird durch die Farben gekennzeichnet und verstärkt. Die Erde und die Station erscheinen stets in eintönigen Farben, wie grau – blau oder braun.

Nur die Szenen auf der Erde, in denen Kelvin Rhea begegnet oder sie zusammen sind, wie in der Bahn, bei Gibarians Party und während des Abendessens bei Gibarian, sowie auch bei

gemeinsamen Spaziergängen durch die Stadt, wird die Umgebung in ihren natürlichen Farben gezeigt.

10.4. Geräusche/Musik

Tarkowskij und Soderbergh gehen beide sparsam mit Geräuschen und dem Einsatz von Musik um. Beide Regisseure ähneln sich darin, dass die meiste Zeit Stille herrscht, in der dann entweder Musik einsetzt oder in die plötzlich Geräusche einbrechen.

Komponiert und zusammen gestellt wurde die Musik bei Tarkowskij von Eduard Artemjew. Das musikalische Motiv ist das Choralvorspiel f – moll von Johann Sebastian Bach. Tarkowskij's Beginn auf der Erde ist lediglich durch Naturgeräusche gekennzeichnet.

Man hört das Plätschern des Wassers, das Gezwitscher der Vögel, das Pferd, Hundegebell und andere Naturgeräusche. Erst das herannahende Auto Bertons zerreißt diese natürliche akustische Umgebung und bringt das erste künstliche Geräusch mit sich.

Die Szenen die folgen, sind absolut geräuschlos, außer natürlich den Stimmen der Figuren.

Die nächste Geräuschquelle ist die Autofahrt Bertons durch die Stadt.

Man hört die Motorengeräusche unzähliger Autos, bis sich allmählich das Geräusch einer startenden Rakete mit den Autogeräuschen vermischt und immer mehr an Lautstärke zunimmt.

Danach folgt ein abrupter Szenenwechsel zurück zum Vaterhaus, wo abermals nur Naturgeräusche zu hören sind.

Der nächste Einsatz von Geräuschen setzt während Kelvins Flug zum Planeten ein.

Es handelt sich hierbei um mehrere künstlich erzeugte und über einander gelegte, verzerrte Geräusche, die in ihrem Klang bedrohlich wirken und eindeutig zum Planeten Solaris gehören. Die Geräusche verstummen erst, als Kelvins Raumkapsel auf dem Boden der Solarisstation aufschlägt.

Diese Geräusche sind jedes Mal zu hören, wenn die Kamera auf den Ozean gerichtet ist, so dass, die nachfolgenden Ereignisse damit auch auf akustischer Ebene mit dem Ozean assoziiert werden können.

Das Geräusch, das eine eindeutige Quelle im Bild hat, ist das Glockenarmband des jungen Mädchens, dem Kelvin gleich zu Beginn begegnet. Dieses Geräusch ist zunächst nur offscreen zu hören und somit nicht eindeutig einer Quelle zuzuordnen.

Danach taucht es noch einmal während Gibarians Videobotschaft auf. Dabei erklingen auch wieder die künstlichen Geräusche und suggerieren somit die Zugehörigkeit des Mädchens zum Ozean.

Während der Bibliotheksszene, als Harey sich das Breughel – Gemälde ansieht, erklingen dabei Naturgeräusche und Stimmen, die dem Bild zu entspringen scheinen und werden von den künstlichen Geräuschen von Solaris überlagert.

Auch hier wird Harey einerseits als ein Teil von Solaris gezeigt, andererseits versucht sie sich durch das intensive Studium des Bildes die Erde und die Menschen näher zu bringen.

Der Einsatz des Bach – Präludiums ist bei Tarkowskij das einzige musikalische Motiv.

Zum ersten Mal setzt es ein, als Harey und Kelvin sich das Familienvideo gemeinsam ansehen und endet, als die Aufzeichnung zu Ende ist.

Das nächste Mal ertönt das Bach – Präludium während Hareys und Kelvins Schwebeszene in der Bibliothek, wobei auch hier gleichzeitig künstlich erzeugte Geräusche zu vernehmen sind, während die Kamera auf den Ozean gerichtet ist.

Das letzte Mal setzt das Bach – Präludium am Ende des Films ein, als wieder die Erde und das Vaterhaus zu sehen sind und es scheint, als ob Kelvin wieder zurückgekehrt ist.

Als jedoch Kelvin durch das Fenster von draußen in das Innere des Hauses schaut und seinen Vater sieht, setzen wieder die Solarisgeräusche ein. Sie sind so lange zu hören, bis das Haus mitten im Solarisozean zu sehen ist und steigern sich dabei in Intensität, Bedrohlichkeit und Lautstärke, bis das Bild ausgeblendet wird.

Somit kann man die Geräusche und die Musik den jeweiligen Bereichen und Befindlichkeiten der Figuren zuordnen.

Der Ozean und der Planet Solaris werden mit künstlichen und bedrohlichen Geräuschen assoziiert. Diese Geräusche scheinen über keine klare Linie bzw. Komposition zu verfügen, sind laut und schnell und stehen damit in klarem Gegensatz zum Bach – Präludium.

Dieses wird in Momenten der Versenkung bzw., in diesem Fall im wörtlichen Sinne, Erhebung (Schwebeszene in der Bibliothek) eingesetzt.

Während Kelvin sich in die Naturbetrachtungen vertieft, während er sich mit Harey das Familienvideo ansieht und, wie bereits erwähnt, in der Bibliothek.

In diesen Szenen ist das Tempo stark reduziert, es sind sehr lange Einstellungen und es handelt sich stets um Bezüge zur Erde.

Damit wird die Verbindung zwischen Mensch und Kunst auch musikalisch demonstriert, während die künstlich erzeugten Solarisklänge über keine klare Quelle zu verfügen scheinen und den Menschen damit absolut fremd sind.

Zu Beginn von Soderberghs *Solaris* ist lediglich das Geräusch von Regen auf der Fensterscheibe von Kelvins Wohnung zu hören.

Schließlich mischt sich in diese Geräuschkulisse Rheyas Stimme aus dem Off. Während der restlichen Szenen auf der Erde, in Kelvins Wohnung und während seiner Sitzungen, sind keinerlei Geräusche oder Musik zu hören. Lediglich die Geräusche der Umgebung begleiten die Szenerie.

Musik setzt zum ersten Mal da ein, wo Kelvin zur Station aufbricht. Das musikalische Motiv durchzieht auch den gesamten Film. Die Musik ist eine Variation von Johann Sebastian Bachs „Goldberg Variationen“, die von Glenn Gould eingespielt wurde.

Es handelt sich dabei hauptsächlich um eine Komposition aus Klavier und Geige. Variiert wird die Musik in Lautstärke und Geschwindigkeit, die sich, je nach Situation, steigern oder verlangsamen.

Während des gesamten Fluges zur Station bis hin zu Kelvins Ankunft, ist die Musik zu hören. Auf der Station selbst herrscht, abgesehen von den Geräuschen der Kühlanlagen, vorwiegend Stille. Musik setzt wieder ein, als Kelvin zum ersten Mal einschläft und die Rückblenden beginnen.

Die gesamte erste Rückblende bis zu seinem Erwachen ist musikalisch unterlegt. Auch die nachfolgenden Rückblenden werden von Musik begleitet. Eine markante Steigerung in Intensität und Bedrohlichkeit erfährt das musikalische Motiv bei der Rückblende, als Rheyas sich an ihren Selbstmord erinnert und während Kelvins Fiebertraum.

Hier signalisieren die immer stärker anschwellenden und sich steigenden Klänge Kelvins Zustand und begleiten seine Erinnerung, als er Rheyas tot in der Wohnung findet. Auch bei Soderbergh steht der Einsatz der Musik in Verbindung mit den Bildern vom Planeten.

In der letzten Szene, die Kelvin wieder auf der Erde in seiner Wohnung zeigt, sind abermals nur die Geräusche von Regen auf der Fensterscheibe zu hören. Die Wiederholung der Ereignisse wird hier auch akustisch durch Rheyas Stimme markiert, deren Quelle nun auch im Bild zu sehen ist, bis hin zu den Regengeräuschen auf der Fensterscheibe.

Bei Soderbergh ist der Unterschied zwischen der Erde und dem Planeten nicht musikalisch markiert. Hier wird die Musik hauptsächlich dazu verwendet, um gewisse Ereignisse zu unterstreichen und zu dramatisieren bzw. zu intensivieren.

Es gibt hier, im Gegensatz zu Tarkowskij, auch deshalb keinen Unterschied zwischen Erde und Fremde, weil die Erde und das Leben dort für Kelvin nicht die Bindung und den Bezug aufweisen, wie sie es bei Tarkowskij tun.

Die Musik ist klar mit Rheyas assoziiert, so, wie sich auch Kelvins gesamter Fokus nur auf

Rheya und sein Verlangen nach ihr richtet. Erst ab dem Augenblick, als sie ins Bild kommt, setzt die Musik ein und begleitet von da an, alle Rückblenden und Szenen, in denen sie präsent ist.

11. Warum Science Fiction?

In diesem letzten Kapitel zu den drei Werken soll die Frage aufgeworfen werden, was die Gründe der beiden Regisseure für die Abweichungen vom Roman gewesen sein mögen.

Eine der Hauptfragen hierbei, ist, meiner Meinung nach, weshalb beide Regisseure gerade die Science Fiction Elemente so drastisch reduziert haben, obwohl das Phänomen der fremden Lebensform und die damit verbundenen Erörterungen den Kernpunkt des Romans ausmachen.

Nach den vorangegangenen Kapiteln, die sich hauptsächlich mit motivischen und strukturellen Abweichungen und Unterschieden zwischen den drei Werken befassen, stellt sich ebenso die Frage, ob beide Regisseure davon ausgegangen sind, dass das Kinopublikum den Roman kennt bzw. wiedererkennt.

Im folgend Kapitel soll anhand von Interviews, die mit beiden Regisseuren zu eben diesen Themen geführt worden sind, der Versuch unternommen werden, die oben genannten Fragen zu beantworten.

11.1. Andrej Tarkowskij

In einem Interview mit Nikolai Abramov aus dem Jahr 1971, erörtert Tarkowskij seine Entscheidung, *Solaris* auf seine Weise verfilmt zu haben.

Ich möchte hierzu einige Auszüge aus diesem Interview zitieren, da sie eindeutige und, meiner Meinung nach, sehr klare Einblicke in die Hintergründe seines Films zulassen.

My decision to make a screen adaptation of Stanislaw Lem's *Solaris* was not a result of my interest in science fiction. The essential reason was that in *Solaris* Lem undertook a moral problem I can closely relate to. The deeper meaning of Lem's novel does not fit within the confines of science fiction. To discuss only the literary form is to limit the problem. This is a novel not only about the clash between human reason and the Unknown but also about moral conflicts set in motion by new scientific discoveries. It's about new morality arising as a result of those painful experiences we call „the price of progress“. For Kelvin that price means having to face directly his own pangs of conscience in a material form. Kelvin does not change the principles of his conduct, he remains himself, which is the source of a tragic dilemma in him.¹⁷⁴

174 <http://www.scribd.com/doc/53487724/23/Inner-space-Tarkovsky-s-SOLARIS>, 17.08.2011

Dieses Zitat enthält Tarkowskij's persönliche Interpretation von Lems Roman, die gleichzeitig sein Hauptanliegen war, diesen zu verfilmen.

Die technologischen, futuristischen und phantastischen Elemente betrachtet er als Beiwerk des Romans und nicht als seinen Kernpunkt.

Der Fortschritt, den Tarkowskij mit eindeutigen negativen Aspekten belegt, wird in seinem gesamten Film auf mehreren Ebenen verhandelt und dem Menschen als Spiegel seiner selbst vorgehalten. Ich bin auf alle diese Elemente in den entsprechenden Kapiteln eingegangen und habe ihre Bedeutung für den Film herausgestellt.

In einem Interview mit Zbigniew Podgórzec aus dem Jahr 1972 wird ebenfalls das Thema Science Fiction erörtert:

Why, in a film which could be categorized as science fiction, are you more concerned with the drama of the hero's conscience than with the dramatic situation in the space station?

When I read Lem's novel, what struck me above all were the moral problems evident in the relationship between Kelvin and his conscience, as manifested in the form of Hari. In fact if I understood, and greatly admired, the second half of the novel – the technology, the atmosphere of the space station, the scientific questions – it was entirely because of that situation, which seems to me to be fundamental to the work. Inner, hidden, human problems, moral problems, always engage me far more than any questions of technology; and in any case technology, and how it develops, invariably relates to moral issues, in the end that is what it rests upon. My prime sources are always the real state of the human soul, and the conflicts that are expressed in spiritual problems. And so I paid more attention to that side of things in my film, even though I did so unconsciously. It was an organic process of selection. I didn't erase the rest, but it somehow became more muted than the things that interested me most.

Zur Bedeutung der Motive Erde und Heimat heißt es im Interview weiter:

In our film there are also scenes taking place on Earth which are not in the book as we know. I need the Earth for contrast but that's not all. I would like the viewer to become aware of the beauty of our planet so that – having been immersed in an atmosphere of matters inscrutable and mysterious – with even more eagerness he would come back home to Earth, would freely and joyfully breathe its ordinariness. I would like for him to understand the bitterness of homesickness. After all Kris decides to stay on Solaris because this is what is demanded by his calling as a scientist, by the debt he owes to those who entrusted him with the project's supervision. In this situation the images of Earth should act as catalysts of viewers' psycho-

logical reactions making them see the full implications of Kris' decision more clearly.¹⁷⁵

In seinem Werk *Die versiegelte Zeit* schreibt Tarkowskij in einem sehr persönlichen und essayistischen Stil über die Filmkunst, die Rolle des Filmemachers und seine eigene Art, Filme zu machen. Darin heißt es dann an einer Stelle:

In allen meinen Filmen war mir stets das Thema meiner Wurzeln, meiner Bindungen an das Vaterhaus, an die Kindheit, das Vaterland und die Erde wichtig. Unbedingt musste ich hier meine Zugehörigkeit zu einer Tradition und Kultur, zu einem bestimmten Menschen- und Ideenkreis herausstellen.¹⁷⁶

Zu Kelvins Beziehung zu Harey und damit zu dem Thema der Schuld und Verantwortung heißt es im Interview mit Zbigniew Podgórzec weiter:

And what is the outcome of the conflict between Kelvin and his conscience?

In one way Kelvin is the loser, because he tries to relive his life without repeating the mistake he made on Earth. He attempts to replay the same situation, because he has a conscience, because he feels guilty of a crime, and he tries to change himself in relation to Hari. But it doesn't work. Their relationship ends as it did on Earth, the second Hari commits suicide. But if he had been able to live this stage of his life differently, he would not have been guilty the first time, either. And he realizes the reason for his inability to live this second life with Hari. He realizes it is not possible. [...] And then concepts like spiritual life, conscience, and morality would have no meaning whatsoever.¹⁷⁷

Bevor ich abschließend zu einem möglichen Schluss dieser Aussagen komme und auf die zu Beginn des Kapitels aufgeworfenen Fragen eingehe, sollen im Folgenden Interviewauszüge mit Steven Soderbergh zu eben diesen Fragen kurz dargestellt werden.

11.2. Steven Soderbergh

In einem Interview mit Nev Pierce im Jahr 2003 äußerte sich Soderbergh zum Thema Science Fiction:

It's been said that you're not a fan of science fiction, so what attracted you to the novel and the Andrei Tarkovsky movie?

¹⁷⁵ <http://www.scribd.com/doc/53487724/23/Inner-space-Tarkovsky-s-SOLARIS>, 17.08.2011

¹⁷⁶ Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 214

¹⁷⁷ <http://www.scribd.com/doc/53487724/23/Inner-space-Tarkovsky-s-SOLARIS>, 17.08.2011

I had this initial, very casual conversation with a friend of mine in the fall of 1999. I was asked, „Would you be interested in ever making a science fiction film?“ I said, „Well, I don't know, because I feel since „Star Wars“ that they've tilted pretty far into the action genre and I'm not really interested in technology or gadgets.“ And she said, „Give me an example of the kind of science fiction film that you like.“ I said, „Solaris“.¹⁷⁸

Weiter heißt es in dem Interview:

Why did you choose to remake „Solaris“?

Well, I'm a big fan of Tarkovsky. I think he's an actual poet, which is very rare in the cinema. The fact that he had such an impact with only seven features, I think is a statement to his genius. I really loved the film. I didn't feel his film could be improved upon. I really just had a very different interpretation of the Stanislaw Lem book, which has a lot of ideas in it, enough I think to generate a couple more films.¹⁷⁹

Weiter zum Thema Verfilmung sagt Soderbergh in einem Interview vom 8. Februar 2003 mit Jakob Buhre:

Soderbergh: „[...] Dass wir jetzt „Solaris“ ein zweites Mal verfilmt haben, rechtfertigt sich dadurch, dass Menschen schon immer Stücke von verschiedenen Autoren an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten aufführen.“¹⁸⁰

Diese Aussagen enthalten einen wesentlichen Punkt bezüglich des Themas Verfilmung:

Soderbergh betrachtet seinen Film nicht als ein reines Remake, bei dem man sich an die Vorlage hält, sondern geht von einer eigenen Interpretation des Romans aus, die den Ausgangspunkt für seinen Film darstellt.

Das letzte Zitat besagt, dass es für Remakes, Verfilmungen und Adaptionen weder zeitliche, räumliche, noch thematische Begrenzungen, noch Beschränkungen gibt, sondern dass es hierbei um motivationale und thematische Verbindungen geht.

Was das Thema seines Films angeht, heißt es im Interview mit Jakob Buhre weiter:

Was faszinierte Sie an diesem Stoff?

Soderbergh: Einer der interessantesten Punkte bei „Solaris“ ist die. Mich fasziniert, wie viel und wie oft wir Dinge auf andere Menschen projizieren um mit der Tatsache umgehen zu können, dass wir unsere Mitmenschen nicht so gut kennen können, wie wir es gerne würden. Den Rest müssen wir uns ja immer

178 <http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/24/steven-soderbergh-solaris-interview.html>, 17.08.2011

179 Ebd.

180 <http://www.planet-interview.de/steven-soderbergh-08022003.html>, 17.08.2011

selbst hinzudichten. Und generell besteht Film ja aus Projektionen. [...] ¹⁸¹

Zu dem wesentlichen Unterschied zu Lem und Tarkowskij, nämlich dem chronologischen Beginn, Höhepunkt und dem tragischen Ende von Kelvins Beziehung zu Rheya, sagt Soderbergh Folgendes:

Der größte Unterschied besteht darin, dass man Kelvins und Rheyas Beziehung auf der Erde sieht sowie die Ereignisse, die zu ihrem Selbstmord führen. Ich hoffe, man versteht auf diese Weise, dass die beiden, während sie ihre Beziehung auf der Prometheus wieder aufnehmen, die Vorstellung fürchten, dass sie schon wieder die selben Fehler machen wie auf der Erde. Die Schlüsselfrage lautet: Ist dies unvermeidbar oder besitzen sie genug freien Willen, um den Verlauf ihrer Beziehung beim zweiten Mal zu ändern? ¹⁸²

Aus den Interviewauszügen mit beiden Regisseuren ergeben sich folgende Schlussfolgerungen:

Beide Regisseure haben offensichtlich keinerlei Interesse an Science Fiction Elementen bzw. an Darstellungen möglicher Zukunftskonzepte bzw. zukünftiger Technologien.

Aus diesem Desinteresse erklären sich die Abweichungen zum Roman in Bezug auf ebendiese Elemente.

Beide Regisseure legen sich den Roman auf ihre Weise aus und konzipieren daraus jeweils unterschiedliche Filme.

Dieser Fokus auf jeweils andere Motive, erlaubt es den Regisseuren, das Publikum mit neuen Konzepten und mit neuen Erzählungen zu konfrontieren und ihm damit Raum für eigene Interpretationen zu lassen.

So, wie die Regisseure ihre Hauptfiguren mit jeweils anderen und unterschiedlichen Problemen konfrontieren, so werden auch dem Kinopublikum unterschiedliche Geschichten präsentiert.

Aus den Interviews wird auch ersichtlich, dass es beiden Filmemachern nicht darum ging, einen Wiedererkenennungsmoment oder Bezug zum Roman zu schaffen.

Ein letztes Zitat von Tarkowskij zum Thema Verfilmung macht den Aspekt der Abweichung vom Roman deutlich:

Film cannot follow a book slavishly. To follow in Lem's footsteps would be performing a disservice to the author and to the book. I attempted to put on screen my own reader's vision of *Solaris*. In order to remain faithful to the author I had to deviate from the novel now and then in search of visual equivalents for

181 Ebd.

182 Rogall: Steven Soderbergh und seine Filme, S. 216

certain themes. I needed the Earth for contrast although not only for that...I wished to make the Earth an equivalent of something beautiful in viewer's mind. A subject of one's longing. So that after he plunges into the mysterious fantastic atmosphere of Solaris, when he suddenly glimpses the Earth he again feels normal, at home. [...]¹⁸³

Film ist für ihn eine eigene Kunst mit einer eigenen Sprache. Er verwendet zwar Elemente aus dem Roman, diese sind jedoch nur lose mit den jeweiligen Themenbereichen verbunden.

Dazu gehören beispielsweise die anfängliche Darstellung der Station oder einige wörtlich übernommene Passagen aus dem Roman. Doch alle diese Übereinstimmungen könnten auch alleine für sich stehen, ohne als Leerstellen empfunden zu werden.

Diese losen Übereinstimmungen gelten auch für Soderbergh. Hierbei sind es beispielsweise die Farben rot und blau, die er von Lem übernimmt. Bei ihm sind die Übereinstimmungen jedoch weitaus geringer, als bei Tarkowskij.

Aus Tarkowskij's Zitat geht hervor, dass er es scheinbar als eine, wenn auch eher marginale, Verpflichtung empfunden hat, dem Roman in einigen wenigen Punkten zu folgen.

Sabine Schlickers stellt in ihrer Abhandlung *Verfilmtes Erzählen* fest:

Die „Analogie“ im Sinne einer „geglückten Übereinstimmung“ läßt sich nicht normativ auf ein Regelsystem fixieren, sondern ist für jeden Einzeltext, für jede Adaptation neu zu bestimmen. Vielleicht liegt hierin auch der entscheidende Grund für das bisherige Scheitern aller Theorien zu einer Literaturverfilmung – die filmische Adaptation kann keineswegs auf der Grundlage der Annahme eines Regelsystems begriffen werden, sondern die schöpferische, intersemiotische Transposition und Konkretisation erfolgt ebenso individuell wie jeder Akt der Rezeption auch.¹⁸⁴

Der Begriff „Adaptation“, sowie Schlickers' Feststellung, alle Theorien einer Literaturverfilmung seien bisher gescheitert, werden hier lediglich im Kontext des Zitats gebraucht.

Wesentlich erscheint mir jedoch der Verweis auf die Adaptation als einem individuellen Akt, der letztlich in der Interpretation des Rezipienten begründet liegt und die oben wiedergegebenen Zitate beider Regisseure stützt.

Schlickers schreibt hierzu weiter:

Rezeption läßt sich also als aktive Konstruktion des (vom impliziten Autor vorgegebenen) Bedeutungspotentials von Texten verstehen, wobei jede individuelle Aneignung und jede Ausfüllung von „Unbestimmtheitsstellen“ jeweils nur eine Bedeutungsmöglichkeit von vielen anderen, eventuell gleichwertigen, dar-

183 <http://www.scribd.com/doc/53487724/23/Inner-space-Tarkovsky-s-SOLARIS>, 17.08.2011

184 Schlickers: *Verfilmtes Erzählen*, S. 52

stellt.¹⁸⁵

Beide Regisseure berufen sich auf ein eigenes, individuelles Verständnis des Romans, welches notwendigerweise jeweils unterschiedliche Aspekte der Erzählung privilegiert und andere in den Hintergrund rückt oder ganz fallen lässt.

Dazu schreibt Schlickers:

Voraussetzung für eine „gelungene“ Adaptation ist das Verstehen, denn nur Verstandenes kann adäquat umgesetzt werden. Verstehen erfordert beziehungsweise umfaßt eine Interpretation, die der Adaptation vorausgeht, da sich der Sinn der Vorlage nur im übersummativen Ganzen erschließen läßt. Die Adaptation kann also niemals – selbst wenn der Regisseur das wollte – das vollständige Sinnpotential der literarischen Vorlage wiedergeben, da die Adaptation immer nur begrenzt Aspekte des Sinnpotentials konkretisieren kann.¹⁸⁶

12. Resumée

In diesem abschließenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden, die Quintessenz der bisher erörterten Punkte noch einmal zusammenzufassen und, nach Möglichkeit, Schlüsse für die vorliegende Arbeit daraus zu ziehen.

Das Resumée setzt die oben besprochenen Punkte zueinander in Bezug und versucht, eine Übersicht aus den einzelnen erörterten Themenbereichen zu erstellen.

Für eine methodische Untersuchung der Medien Roman und Film wurde Rajewskys Begriff „Medienwechsel“ hinzugezogen.

Beim Medienwechsel steht der Prozess der Transformation aus einem semiotischen System in ein anderes. »**Intermedilität**« wird hier zu einem **produktions – ästhetisch orientierten, genetischen Begriff**.¹⁸⁷

Diese Methode wurde mitunter gewählt, um keines der beiden Medien zu privilegieren, bzw. um Hierarchisierungen zu vermeiden und damit einen gleichwertigen Vergleich zwischen Roman und Film zu ermöglichen.

Der Roman wird als Ausgangspunkt der vergleichenden Untersuchung betrachtet, jedoch im Sinne eines Fixpunktes, der letztlich auch einen Vergleich zwischen den beiden Filmen erleichtern soll.

Hierzu wurde sein Inhalt ausführlich wiedergegeben und seine Struktur untersucht.

185 Ebd., S. 52

186 Ebd., S. 55

187 Rajewsky: Intermedilität, S. 16

Das Hauptaugenmerk bei der Untersuchung des Romans lag auf dem Motiv der fremden Lebensform, das als Solarisozean beschrieben und dargestellt wird.

Das fremde Phänomen stellt nicht nur in sprachlicher, sondern in Verständnis- mäßiger Hinsicht ein unüberwindliches Problem für die Figuren des Romans dar und wird vor dem Hintergrund jahrzehntelanger Forschung und Erkenntnissuche verhandelt.

Das Problem der sprachlichen Erfassung und die Wissenschaft als Instrument zur Erforschung fremder Lebensformen wurden hierbei ausführlich erörtert.

Hierzu wurden zwei weitere Romane Lems näher untersucht, die motivische und inhaltliche Ähnlichkeiten zu Solaris aufweisen und die einerseits das Motiv der fremden Lebensform, andererseits die wissenschaftlichen und erkenntnistheoretischen Aspekte behandeln.

Aus den Überlegungen, die sich aus Solaris und den beiden anderen Romanbeispielen ergeben haben, wurden anhand einiger theoretischen Betrachtungen Lems, weiterführende Erörterungen und Theorien bezüglich der menschlichen Erkenntnissuche und des dabei vorherrschenden Anthropozentrismus aufgestellt.

Zum Problem des Anthropozentrismus und der Darstellung der fremden Lebensform in der Science Fiction Literatur äußerte Lem sich in einem Nachwort zu der Erzählung *Picknick am Wegesrand* der Brüder Boris und Arkadi Strugatzki.

Hierbei kritisiert er nicht nur die Motivationen fremder Zivilisationen mit der menschlichen Spezies in Kontakt zu treten, wie sie bei den meisten Science Fiction Autoren dargestellt werden, sondern das Fehlen elementarer Fragen und Hintergründe bei der Darstellung und Beschreibung fremder Welten und ihrer Bewohner.

Bei der Untersuchung der Filme wurden beide Regisseure zunächst einzeln untersucht und die Ergebnisse immer wieder in Bezug zum Roman und zu einander in Beziehung gesetzt.

Beide Regisseure setzen jeweils einen anderen Schwerpunkt bei ihrer Interpretation des Romans.

Zunächst wurden chronologische und strukturelle Unterschiede untersucht, um in einem weiteren Schritt auf motivische Abweichungen eingehen zu können.

Hierbei wurden bestimmte Motive, die sich durch den gesamten Film ziehen und die Narration in eine bestimmte Richtung lenken, stärker herausgearbeitet und untersucht, um ihre Bedeutung für die gesamte Handlung zu bestimmen.

Auch Veränderungen auf Figurenebene wurden näher beschrieben, wobei das Hauptaugenmerk auf der Darstellung der weiblichen Figuren lag.

Im Zuge der Figurenbeschreibung wurde in einem eigenen Kapitel das Phänomen der „Gäste“

erörtert.

Dieser Punkt war wesentlich zur Darstellung und Bedeutung der fremden Lebensform und stellte mitunter die prägnantesten Unterschiede und Veränderungen im Roman und in den Filmen dar.

Schließlich wurden auch Unterschiede und Veränderungen auf der Erzählebene untersucht. Hierbei standen besonders die Kamera als Erzählerinstanz und die Darstellung gewisser Strukturelemente im Vordergrund.

Die Darstellungen auf filmischer Ebene bestimmen die Erzählung insofern, als sie einen veränderten Fokus auf Figuren, Motive und Ablauf der Geschichte legen und damit die Narration in eine bestimmte Richtung lenken.

Die Ergebnisse dieser Untersuchungen und Vergleiche sollen im Folgenden noch einmal kurz zusammengefasst werden.

Soderbergh und Tarkowskij verlagern beide den Schauplatz zu Beginn und am Ende ihrer Filme auf die Erde.

Das Leben auf der Erde und der Bezug dazu sind bei beiden, wenn auch in äußerst unterschiedlichem Grad, vorhanden.

Diese Rahmengeschichten auf der Erde setzen andere Schwerpunkte in Bezug auf die Hauptfiguren und auf die Erzählungen selbst.

Sie verlagern nicht nur die Spannung, sondern geben der Geschichte auch einen anderen Verlauf.

Beide Arten der Narration zeichnen sich durch Kreis – ähnliche Strukturen aus, indem der Beginn und der Anfang jeweils auf der Erde angesiedelt sind.

Die Erde hat jedoch bei beiden eine komplett andere Bedeutung.

Auf der Strukturebene ergeben sich insofern Unterschiede, als sowohl Tarkowskij, als auch Soderbergh die Chronologie der Ereignisse verändern.

Bei beiden steht zu Beginn die Motivation der Reise, während Lem direkt mit Kelvins Flug auf Solaris in die Geschichte einsteigt.

Soderbergh strukturiert seine Geschichte in Form von Rückblenden, die abwechselnd aus den Erinnerungsinhalten von Kelvin und Rheya erzählt werden.

Diese Struktur hat sowohl die Funktion, in die Geschichte einzuführen, als auch den Radius auf die zwei Hauptfiguren, Kelvin und Rheya, einzuschränken.

Tarkowskij übernimmt viele Passagen von Lem wörtlich.

Der größte Unterschied zu Lem auf der motivischen Ebene ergibt sich sowohl bei Tarkowskij, als auch bei Soderbergh aus der Reduktion bzw. kompletten Liquidierung der Rolle des Sola-

risozeans.

Das hat zur Folge, dass die immense Bedeutung der Solariswissenschaft und die damit verbundene Solarisbibliothek bei Soderbergh komplett fallen gelassen werden und bei Tarkowskij eine andere Funktion erhalten.

Tarkowskij's Bibliothek ist ein Ort voller irdischer Kunstwerke und Reminiszenzen, während Soderbergh die literarischen Bezüge auf ein Gedicht von Dylan Thomas reduziert und das Motiv der Bibliothek komplett fallen lässt.

Lems Roman besteht aus einem Großteil aus Auszügen zur Wissenschaftsgeschichte des Ozeans, Forschungsergebnisse der letzten dreißig Jahre und der vergeblichen Bemühungen sämtlicher Wissenschaftszweige, mit dem Ozean in Kontakt zu treten.

Durch die unterschiedliche Behandlung des Ozeans und seiner Bedeutung, ergeben sich jeweils andere Schwerpunkte in der Darstellung des Menschen.

Tarkowskij zeigt den Menschen als untrennbar mit seiner Geschichte, seiner Zeit und vor allem, mit seiner Kultur verbunden.

Nicht nur die zahlreichen, immer wiederkehrenden Gegenstände aus dem Elternhaus, sondern Tarkowskij's gesamte Fokussierung auf das Elternhaus und die Erde, legen Zeugenschaft von dieser Verbundenheit ab.

Die komplizierte Vater – Sohn Beziehung, Kelvins Abschied vom Vater und der Tod der Mutter spiegeln sich ebenso in den Vorgängen auf Solaris, wie Kelvins Sehnsucht und Erinnerungstützen an die Erde.

Tarkowskij legt nahe, dass der Mensch und seine Taten ebenso untrennbar mit seiner persönlichen Geschichte verbunden sind, wie mit der gesamten Menschheitsgeschichte überhaupt.

Die Fremde des Weltalls und besonders die des Ozeans verstärken Kelvins Verbundenheit mit Erde insofern, als er immer wieder versucht, die Isolation mit Komponenten seiner persönlichen und der Menschheitsgeschichte allgemein zu füllen.

Das Gewissen spielt bei Tarkowskij eine ganz entscheidende Rolle.

Bereits zu Beginn des Films ist die Beziehung zwischen Kelvin und dem Vater von schlechtem Gewissen durchzogen.

Der Sohn muss gehen und er weiß nicht, ob er den Vater jemals wieder sehen wird.

Hier spielt die Figur Berton eine ganz entscheidende Rolle, die bei Tarkowskij wiederum einerseits auf menschliche Werte und andererseits auf die Vater – Sohn Beziehung verweist.

Auch im Fiebertraum, als Kelvin seiner Mutter begegnet, macht sie ihm Vorwürfe, weil er sie und den Vater verlassen hätte.

Gibarian spricht davon, dass die Ereignisse auf Solaris, ihren Ursprung im Gewissen hätten

und auch Harey gebraucht dieses Wort in der Bibliotheksszene.

Kelvin sagt, er habe den Menschen gegenüber ein schlechtes Gewissen, was Sartorius nicht versteht und fragt, um welche Menschen es sich dabei handle.

Gewissen, Schuld und Eigenverantwortung des Menschen sind bei Tarkowskij entscheidende Elemente, die nicht nur die Beziehungen zwischen den Figuren entscheidend prägen, sondern in unterschiedlicher Intensität im gesamten Film durchgespielt werden.

Bei Soderbergh ist es der persönliche Konflikt der Hauptfigur, der ihr Leben bestimmt und zugleich die Figur selbst charakterisiert.

Auch Tarkowskij's Protagonist wird in einer Umgebung gezeigt, die von Verlust und Sehnsucht gekennzeichnet ist.

Bei Lem und Tarkowskij ist Kelvins Motivation für die Reise auf Solaris relativ klar.

Er soll die dortigen Vorgänge untersuchen und über das weitere Schicksal der Station entscheiden.

Bei Soderbergh hingegen, ist es eine Botschaft von Gibarian, die Kelvins Reise auf Solaris beinahe unausweichlich macht.

Soderbergh konstruiert seine Geschichte rund um zwei Individuen, Kelvin und Rheya und blendet, besonders markant auf der Kameraebene, alles andere aus.

Soderberghs Kelvin ist gefangen in seinen Schuldgefühlen, weshalb er das Auftauchen Rheyas als seine zweite Chance sieht, die Vergangenheit zu ändern.

Kelvins fragwürdige Rückkehr auf die Erde, die keine tatsächliche Rückkehr sein kann, da er nicht in die Kapsel mit Dr. Gordon steigt, bekräftigt seinen verzweiferten Wunsch, in der Illusion seiner Erinnerungen verbleiben zu wollen, auch wenn es seinen Tod bedeutet. Soderberghs Solaris gibt Kelvin eine zweite Chance mit Rheya, doch Kelvin ist dermaßen in der Schleife seiner Schuldgefühle gefangen, dass er auch beim zweiten Mal aus diesen Gefühlen heraus handelt und durch sie diese zweite Beziehung bestimmt und zerstört.

Die letzte Szene des Films ist eine Illusion Kelvins von sich selbst wieder auf der Erde.

Die sofort verheilende Wunde und das Auftauchen Rheyas, so wie ihre letzten Worte, machen das nur allzu deutlich.

Lems Mensch ist dem von Tarkowskij insofern ähnlich, als auch er nicht aus seiner Zeit heraustreten kann. Doch diese Tatsache ist bei Lem ein Dilemma.

Während der Mensch bei Tarkowskij immer wieder den Kontakt zu seiner Kultur und seinen Wurzeln sucht, versucht der Mensch bei Lem seiner Zeit stets voraus zu sein.

Seine ständigen Versuche, Kontakte mit Lebensformen zu knüpfen, die nichts Vergleichbares oder auch nur entfernt Bekanntes an sich haben, legen Zeugnis davon ab, mit welchen Schritten der Mensch der Zukunft entgegen strebt.

Das Tragische an diesen Menschen bei Lem ist jedoch ihre unausweichliche Sterblichkeit, die ihre Zeit begrenzt und die Tatsache, dass Entwicklungen nicht in Riesensprüngen vor sich gehen, sondern das Ergebnis von immens langen Zeiträumen sind.

Ebenso braucht der Mensch bei Lem kausale Zusammenhänge, die er zu einander in Bezug setzen kann und die einen Sinn ergeben. Die Welt ist für ihn so und nicht anders konzipiert und er versucht, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln, diese zu ergründen.

Doch immer wieder wird er mit der Tatsache konfrontiert, dass die Welt eine Anordnung von Zufällen sein kann.

Ebenso kritisch betrachtet Lem den Anthropozentrismus, der sich durch viele seiner Werke zieht.

Das Aufeinandertreffen von zwei unterschiedlichen Lebensformen, nämlich die der Menschen und der „Anderen“, führt bei Lem stets zu ähnlichen Problemen. Die Menschen erachten die Begegnung entweder als Bedrohung für ihre eigene Existenz, oder als von großem Wert für die unbekannte Lebensform. In beiden Fällen geht der Mensch von sich als dem intendierten Empfänger aus, oder betrachtet seine Spezies und seinen Lebensraum als so wertvoll, dass sie für die „Anderen“ erstrebenswert sein müssen.

Die Wissenschaft und die Suche nach Erkenntnis spielen gänzlich unterschiedliche Rollen bei Tarkowskij und Soderbergh.

Bei Tarkowskij ist Sartorius ein typischer Vertreter der Wissenschaft und der Suche nach Erkenntnis.

Er ist eine Figur, für die die menschliche Natur darin liegt, Dinge zu erkennen und zu begreifen. Er muss ständig und unausweichlich auf der Suche nach der Wahrheit sein.

Bei Tarkowskij ist diese Figur jedoch eindeutig mit negativen Attributen belegt, die durch ihr unmenschliches Verhalten zum Scheitern verurteilt ist und damit für das Scheitern der Menschen an sich steht.

Die Figur des Wissenschaftlers Sartorius wird bei Tarkowskij auch als Gegenpol zu Kelvin dargestellt. Er ist rational und zynisch, vor allem aber, steht er allen Emotionen und ethischen Belangen gleichgültig gegenüber.

An seiner Figur macht Tarkowskij Kelvins Entwicklung fest. Zu Beginn wird auch Kelvin als distanzierter und selbstgerechter Skeptiker gezeigt, der sich im Laufe des Films gegen Sartorius und seine Sicht der Welt wendet.

Bei Lem ist das Problem der Erkenntnis darin begründet, dass es oft keine einfache bzw. überhaupt keine Wahrheit gibt, wobei der Mensch oft ein Spielball blinder Zufälle ist, in denen er und seine Emotionen vollkommen gleichgültig sind.

Kelvin ist sich dessen bewusst, dass den Ozean die Liebesgeschichte zweier Menschen absolut nicht interessiert.¹⁸⁸ Dennoch ist Kelvin nicht nur der tragische Held bei Lem. Er hegt zwar keine Hoffnung mehr auf Hareys Rückkehr, aber er beschließt dennoch auf Solaris zu bleiben. Seine Motivation zu bleiben, entspringt nicht nur der Neugierde des Wissenschaftlers darauf, was noch kommt, sie entspringt der Tatsache, dass es kein Leben mehr ohne den Solarisozean geben kann. Man kann den Ozean nicht mehr aus dem menschlichen Bewusstsein tilgen und deshalb bleibt er eine ewige Herausforderung an den Menschen¹⁸⁹ und an seine Erkenntnis.

Bei Soderbergh spricht Gordon davon, dass sie will, dass ihr Leben auf der Erde so weiter geht, wie bisher. Doch das wird niemals möglich sein. Denn auch wenn sie ihren Gast auf Solaris zurücklässt, bleibt der Planet unauslöschlich in ihrem Bewusstsein verankert.

Doch genau diese Tatsache kann der Mensch bei Soderbergh nicht ertragen.

Während Lems Kelvin die Tragik um das menschliche Dasein annimmt und auf die Zukunft wartet, bleibt Soderberghs Kelvin in seiner persönlichen Tragödie gefangen und kann sie nicht bewältigen.

Soderberghs Hauptfigur ist am stärksten von allen dreien von Passivität gekennzeichnet.

Die Protagonisten bei Lem und Tarkowskij machen, jeder auf seine Weise, Entwicklungen durch, die ihnen gewisse Zusammenhänge offenbaren.

Soderbergh zeichnet Kelvin als einen leidenden Menschen, dessen einziger Wunsch es ist, dieses Leid möge endlich aufhören. Er ist nicht bereit, dieses Leid auf sich zu nehmen, wie es Kelvin bei Tarkowskij macht und er ist auch nicht an der Zukunft interessiert.

So trostlos und leer die Stadt und Kelvins Umgebung zu Beginn präsentiert werden, so unverändert bleibt alles am Ende des Films. Das einzige, das sich geändert hat, ist das Kelvin sich gegen ein Leben auf der Erde und gegen die Menschen entschieden hat.

Diese fast identische Struktur von Anfang und Ende spiegelt sich in der Hauptfigur selbst. So reduziert und eingeengt sich Kelvins Blick auf die Welt bei Soderbergh präsentiert, so reichhaltig und weit ist er bei Tarkowskij.

Seine zusätzlichen Figuren wie der Vater, die Mutter, die Tante, die spielenden Kinder und Berton, zeigen Kelvin als zu seinen Nächsten und damit auch zu den Menschen gehörig. Soderbergh verlagert die Geschichte in einen komplett privaten Bereich zwischen zwei Men-

¹⁸⁸ Vgl. bei Lem, S. 237

¹⁸⁹ Ebd. S. 199

schen.

An diesem individuellen Schicksal wirft er die Frage auf, was wäre, wenn man eine Situation von vorne noch einmal durchspielen könnte.

Doch dazu müsste er ein anderer sein, ein anderes Bewusstsein und andere Voraussetzungen mitbringen und dann, wäre es auch nicht mehr dieselbe Situation.

Tarkowskij versucht an einem Menschen Werte zu postulieren, die allgemein und zeitlos gültig sein sollten. Diese Werte entspringen eben diesen Gefühlen, an die Kelvin bei Soderbergh so sehr gefesselt ist, doch sind sie bei Tarkowskij die einzige Rettung für den Menschen.

Lem setzt seinem Menschen oft den blinden Zufall entgegen, dem dieser oft nur mit Zynismus oder Resignation begegnen kann.

Am Ende des Romans bezeichnet Kelvin die Liebe als eine Lüge, die vergeblich sei.¹⁹⁰ Hoffnung und Glaube geben dem Menschen bei Tarkowskij Halt und machen ihn zu jemandem, der in Leid und Prüfungen aller Art einen Sinn sieht.

Bei Lem ist der Mensch oft nur zum Zuschauen verurteilt und muss die Sinnlosigkeit seiner Bemühungen ebenso hinnehmen, wie den Zufall in allen Bereichen des Lebens.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den drei Werken ergibt sich in der Konzeption der Figur Harey/Rheya.

Die Figurendarstellung der Frau ist insofern wesentlich für die Erzählung, als an ihr gewisse Bedeutungszusammenhänge postuliert und Schwerpunkte für die Geschichte gelegt werden. Tarkowskij hat aus Harey eine Opferfigur gemacht, die sich für den Mann opfert, um ihn seinen Wurzeln wieder näher zu bringen und ihn mit seinem Gewissen zu konfrontieren. Sie ist aber auch eine Figur, die sich aus ihrer Abhängigkeit von Kelvin befreit und zum Menschen wird.

Auf der Figurenebene der drei Frauen macht sie die größte Entwicklung durch.

Lems Frauenfigur bleibt weitgehend statisch. Ihre Geschichte wird in Dialogen abgehandelt. Indem Tarkowskij Harey im Verlauf der Geschichte zum Menschen wird, unterstreicht er noch einmal die Bedeutung menschlicher Werte im Allgemeinen.

Soderberghs Rheya bekommt einen immens breiten Raum. Sie wird nicht nur als Doppelgängerin eingeführt, sondern als Mensch, der sie einmal war, mit vielen Facetten ihrer Persönlichkeit. Ihre Charakterisierung zieht sich fast über den gesamten Film und gibt Aufschluss über Kelvins Verfassung und letztlich die Gründe für sein Handeln auf Solaris.

Sie ist zu Beginn und am Ende des Films präsent. Es ist ihre Stimme, die als erste zu hören ist und sie ist die letzte, die am Ende spricht.

190 Vgl. bei Lem, S. 237

Soderbergh nimmt bei der Figurenkonstellation die größten Veränderungen vor.

Lems und Tarkowskijs Besatzung auf Solaris sind weitgehend männlich geprägt.

Soderbergh setzt jedoch an die Stelle des Wissenschaftlers Sartorius eine Frau, Dr. Gordon.

Sie unterscheidet sich insofern von Sartorius, als sie Solaris so schnell wie möglich verlassen will, stimmt jedoch mit ihm in dem Punkt überein, dass sie versucht, Kelvins Gefühle als Illusion und Selbstbetrug zu entlarven.

Soderberghs eher marginale Platzierung der anderen Figuren stimmt mit seiner Darstellung der Figur Kelvin und seines Blicks überein.

Kelvins Wahrnehmungsradius ist so eingeschränkt und nach innen verlagert, dass die Außenwelt nur mehr sehr verschwommen zur Geltung kommt.

Lem dagegen blendet eben diese Ebene der ethischen und moralischen Dilemma komplett aus.

Denn in der Situation, in der sich seine Figuren befinden, haben Fragen dieser Art keinen Platz. Es geht darum, Rätsel zu ergründen und sich als Mensch seine Position innerhalb der Weltordnung zu bestimmen.

Fragen nach der Motivation des Ozeans oder nach dem Sinn der Besucher werden bei Lem sehr eingehend erörtert, doch seine Figuren gelangen zu keinem Schluss.

13. QUELLENVEZEICHNIS

Bibliographie

- Albersmeier, Franz – Josef (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*, 4. Auflage, Stuttgart: Reclam 2001.
- Arnold, Frank (Hrsg.), *Experimente in Hollywood. Steven Soderbergh und seine Filme*, Mainz: Bender Verlag 2003.
- Berthel, Werner (Hrsg.), *Über Stanislaw Lem*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Borges, Jorge Luis, *Fiktionen. Erzählungen 1939 – 1944*, 9. Auflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2004.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha*, 11. Auflage, Frankfurt am Main: Insel Verlag 2004.
- Green, Peter, *The Winding Quest*, London: The Macmillan Press 1993.
- Gräfrath, Bernd, *Ketzer, Dilettanten und Genies. Grenzgänger der Philosophie*, Hamburg: Junius 1993.
- Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.
- Jarzebski, Jerzy, *Zufall und Ordnung: Zum Werk Stanislaw Lems*, Frankfurt: Suhrkamp 1986.
- Johnson, Vida T./Graham Petrie, *The Films of Andrej Tarkovsky. A Visual Fugue*, Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Kargl, Reinhard, *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*, Frankfurt am Main: Lang 2006.
- Kirsner, Inge, *Erlösung im Film. Praktisch – theologische Analysen und Interpretationen*, Stuttgart: Kohlhammer 1996.
- Lem, Stanislaw, *Solaris*, München: dtv 1983
Der Unbesiegbare: Utopischer Roman, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
Die Stimme des Herrn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Lem, Stanislaw, *Das Katastrophenprinzip*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
Phantastik und Futurologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Lohmeier, Anke-Marie, *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.
- Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings. Poems, Tales, Essays and Reviews*, London: Penguin Classics 1986.
- Rajewsky, Irina, *Intermedialität*, Tübingen: A. Francke Verlag 2002.

Rogall, Stefan (Hrsg.), *Steven Soderbergh und seine Filme*, Marburg: Schüren 2003.

Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch – komparative Untersuchung*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997.

Schmatloch, Marius/Thomas Koebner (Hrsg.), *Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung*, Sankt Augustin: Gardez! 2003.

Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981.

Strugatzki, Boris und Arkadi, *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Tarkowskij, Andrej A., *Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, München: Ullstein 2000.

Turowskaja, Maja Josefowna/Felicitas Allardt – Nostitz, *Film als Poesie – Poesie als Film*, Bonn: Keil 1981.

Vogt, Jochen, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 10.Auflage, Stuttgart: Wilhelm Fink 2008.

<http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/24/steven-soderbergh-solaris-interview.html>, 17.08.2011

<http://www.morbus.twoday.net/stories/4480426/>, 13.05.2011

<http://www.planet-interview.de/steven-soderbergh-08022003.html>, 17.08.2011

<http://www.scribd.com/doc/53487724/23/Inner-space-Tarkovsky-s-SOLARIS>, 17.08.2011

Filme

Solaris, Regie: Steven Soderbergh, USA 2002

Solaris (Soljaris), Regie: Andrej Tarkowskij, UdSSR 1972

ABSTRACT

Der Kernpunkt der vorliegenden Arbeit bestand darin, das Verhältnis zwischen Stanislaw Lems Roman Solaris, sowie Andrej Tarkowskijs und Steven Soderberghs gleichnamigen Filmen zu untersuchen und sie zu einander in Beziehung zu setzen.

Dabei wurde das Hauptaugenmerk auf strukturelle, motivische und inhaltliche Unterschiede gelegt. Innerhalb der Struktur wurden insbesondere die unterschiedlichen Chronologien der Ereignisse und die Bedeutung dieser unterschiedlichen Abläufe für die gesamte Geschichte in ihrem Zusammenspiel untersucht.

Dabei wurden natürlich auch Erweiterungen, Reduktionen und Auslassungen auf inhaltlicher Ebene untersucht und ihre Auswirkungen für die gesamte Erzählung verglichen.

Weiters wurden die Darstellung der Figuren und die Figurenkonstellationen herausgearbeitet und die wesentlichen Unterschiede innerhalb dieses Punktes für die jeweiligen Erzählungen festgemacht.

Auf der Ebene der Narration wurden die Erzählmodi des Romans, mit denen der beiden Filme verglichen, soweit die medialen Unterschiede, die einen solchen Vergleich erlauben.

Abschließend wurden alle diese Merkmale zu einander in Beziehung gesetzt, um daraus die markantesten Differenzen zu extrahieren und Schlüsse auf komparatistischer Ebene zu ziehen.

LEBENS LAUF

NAME: Tarasenko Julia

GEBURTSDATUM: 06.02.1982

GEBURTSORT: Moldawien/Kischinew

ADRESSE: Selzergasse 10/21A, 1150 Wien

TELEFON: 0650/5398630

STAATSANGEHÖRIGKEIT: Österreich

SCHULBILDUNG: 1992 - 2000 Besuch des Bundesrealgymnasiums
Anton Baumgartner Straße 144, 1230 Wien

STUDIUM: 2001 – 2011 Studium der Vergleichenden
Literaturwissenschaft (Diplomstudium)
2002 – 2009 Studium der Theater- Film- und
Medienwissenschaft (nicht abgeschlossen)

DERZEITIGE TÄTIGKEIT: Seit 2004 bei der Firma mediadoc als
Lektorin tätig