

RAUM : AKTEUR IN LITERATUR UND FILM

anhand von Solaris

Roman Stanislaw Lem 1968

Film Andrey Tarkowskij 1972

Film Steven Soderbergh 2002

INHALT

PLOT	2
SZENE I	3
SZENE II	9
SZENE III	17
SZENE IV	22
CONCLUSIO	32

EINLEITUNG

In dieser Arbeit werde ich anhand des Romanes Solaris von Stanislaw Lem und der Verfilmungen von Andrej Tarkowskij und Steven Soderbergh untersuchen wie sich der Raum zu dem in ihm befindlichen Akteur verhält.

In der ersten Szene beschäftige ich mich mit der Beziehung der Dinge im Raum zum Akteur und inwieweit diese Dinge den Akteur oder Bewohner beschreiben.

Die zweite Szene ist dem Licht als Darstellung der Wahrnehmungssituation des Akteurs gewidmet.

Szene drei ist der Ausdruck von einem kulturellen Raum als Objekt einer möglichen Transformation zum Menschen.

Das Ende, das in Szene vier behandelt wird, ist mein Anlass mich mit den philosophischen Konzepten der Simulation von Baudrillard und der Wunschmaschine von Deleuze/Guattari auseinanderzusetzen, um die spezifischen Endsituationen des Räumlichen bei Lem, Tarkowskij und Soderbergh zu beschreiben.

PLOT

Der Psychologe Kris Kelvin wird zur Raumstation Prometheus geschickt, um die Vorkommnisse dort aufzuklären. Diese Raumstation umkreist den Planeten Solaris, der zur Gänze von einem Ozean bedeckt wird. Die "Solaristik" genannte Forschung betrachtet den Ozean als lebendig oder auch intelligent, doch jeder Versuch Kontakt mit dieser Lebensform aufzunehmen ist bis jetzt gescheitert.

Nachdem die Wissenschaftler den Planeten mit radioaktiven Strahlen beschossen haben, erhöht sich die Aktivität der Lebensform.

Die Mannschaft auf der Prometheus besteht aus dem Physiker Dr. Sartorius, dem Kybernetiker Dr. Snaut und dem Stationsleiter und Kelvins Freund Dr. Gibarian, der Selbstmord begangen hat.

Als Kelvin ankommt verhalten sich die Wissenschaftler paranoid und misstrauisch. Kelvin begreift die Paranoia seiner Kollegen nachdem der planetare Organismus im Schlaf aus den Erinnerungen an seine Frau Harey, die auf der Erde Selbstmord begangen hat, ein exaktes physisches Replikat erzeugt.

Diese Replikate werden von den Bewohnern der Station "Gäste" genannt.

Kelvin ist geschockt vom Erscheinen seiner verstorbenen Frau und schickt diese sofort mit einer Raumkapsel fort ins All.

Doch der Ozean erzeugt eine erneute Replikation. Diese zweite Harey nimmt Kris Kelvin an und er verliebt sich in weiterer Folge in sie. Diese zweite Harey jedoch erkennt ihre Replikat-Natur und kann diese nicht mehr ertragen, was sie dazu treibt einen Selbstmordversuch zu verüben. Dieser scheitert, da die Gäste eine physische Struktur haben, die ihren "Organismus" alle Schäden sofort regenerieren lässt.

Mithilfe des kühl berechnenden Physikers Dr. Sartorius, der sie mit einem Neutrinostrahl beschiesst, ist es Harey möglich, ihre Existenz zu beenden. Kelvin ist daraufhin niedergeschlagen und besucht die Planetenoberfläche, um nicht vielleicht doch den Ozean verstehen zu können.

Das Buch endet dann mit dem Satz:

"Ich wußte nichts, und so verharrte ich im unerschütterlichen Glauben, die Zeit der grausamen Wunder sei noch nicht um."¹

¹ Stanislaw Lem / Solaris / S. 264

SZENE I

GIBARIANS ZIMMER

ROMAN Stanislaw LEM

“Schnell überschritt ich die Schwelle und schloss die Tür hinter mir, lautlos und fest. Dann wandte ich mich um.

Das Zimmer war größer als meines und hatte auch ein Panoramafenster; drei Viertel der Scheibe verdeckte eine zweifello von der Erde mitgebrachte, nicht zum Stationsinventar gehörige Gardine mit feinem blauem und rosarotem Blümchenmuster. Die Wände entlang reihten sich Bücherregale und Schränkchen, alle mit silbrig glänzendem Lackanstrich in sehr hellem Grün. Ihr Inhalt, in ganzen Stapeln auf den Fußboden herausgewälzt, türmte sich zwischen den Lehnstühlen auf. Dicht vor mir sperrten zwei “marschierende Tischlein” den Durchgang, umgeworfen und teilweise in die Haufen von Zeitschriften eingehoht, die aus geplatzten Mappen quollen. Über aufgeschlagene Bücher, worin die Blätter flatterten, ergossen sich die Flüssigkeiten aus zersplitterten Kolben und Flaschen mit eingepassten Stöpseln; das meiste war so dickwandig, dass es bei einem gewöhnlichen Fall auf den Fußboden, selbst aus beträchtlicher Höhe, niemals zerbrochen wäre. Beim Fenster lag umgestürzt der Schreibtisch samt der zertrümmerten Arbeitslampe mit Auslegerarm; der Hocker lag davor, und zwei seiner Beine wühlten sich in die halb heraushängenden Schubladen. Eine wahre Flut von Zetteln, Papieren, handbeschriebenen Bögen bedeckte den ganzen Fußboden.”²

Der rational denkende wissenschaftsgläubige Psychologe beschreibt im Roman aus der Ich-Perspektive seine Umwelt und die Räume. Dies ist auch in jedem Fall bei aller wissenschaftlichen Rationalität eine subjektive Betrachtung.

In dieser Hinsicht beschreibt Stanislaw Lem (oder eben Kris Kelvin) den Raum mit sehr starkem Fokus auf dessen Inhalt, dessen Ausstaffierung. Auf die Form des Raumes wird gar nicht eingegangen und die einzigen Informationen, die der Leser über ihn bekommt sind, dass er größer als Kelvins ist und ein Panoramafenster aufweist. Die Situation, die dann durch die Beschreibung der Dinge im Raum erzeugt wird ist eine von großem Chaos geprägte.

Dies ist ein sehr psychologisches Ensemble des Geisteszustandes des Bewohners Dr. Gibarian, der Selbstmord begangen hat und von Kelvin, durch die Beschreibung der Szenerie, als wahnsinnig eingestuft wird. Hier überkommt den Psychologen auch die Ahnung, dass irgendetwas auf dieser Raumstation nicht mit rechten Dingen zugeht. So beschreibt er die Kolben und Flaschen:

“[D]as meiste war so dickwandig, dass es bei einem gewöhnlichen Fall auf den Fußboden, selbst aus beträchtlicher Höhe, niemals zerbrochen wäre.”

Fast hört man Kelvin denken: “Hier muss etwas Übernatürliches involviert sein, weil sonst hätte mein Freund Gibarian nie Selbstmord begangen.” Der rationale Wissenschaftler bekommt hier seine erste Ahnung von der Fremdartigkeit des Planeten.

² Stanislaw Lem / Solaris / S. 37f.



Abb.1 Solaris / Tarkowskij (53min 10sec)

Andrej Tarkowskij nimmt in seiner Verfilmung von 1972 dieses Thema der Entfremdung gleich beim Überschreiten der Schwelle auf. Auf der Tür zum Zimmer Gibarians ist ein Zettel geheftet, auf dem in Russisch "Mensch" zu lesen ist. Weiters befindet sich auf diesem Papier eine in Kinderzeichnungsmanier angefertigte Darstellung eines Menschen mit einer Leine um seinen Hals. Der Mensch wird sozusagen auf der Station vom planetaren Ozean als Haustier gehalten und beherrscht. Er ist nicht mehr Herr seiner selbst.(Abb.1)

Kelvin tritt in das Zimmer ein und die Kamera wirft, als wäre man der Psychologe selbst, einen Rundumblick auf die Szenerie. Diese weist ein Chaos ähnlich dem Beschriebenen bei Stanislaw Lem auf, aber bei Tarkowskij ist diese Unordnung gespickt mit Verweisen auf die menschliche Natur des Bewohners Dr. Gibarian.

Mehrere handgefertigte farbige Decken sind im Raum verteilt; architektonische Ansichten zum Beispiel von einer russischen Kirche (Andrej Rublov) finden sich unter den unzähligenzetteln, die überall im Raum verstreut sind; eine goldene Hundestatue steht auf dem Tisch und mehrere Bilder von Pferden hängen an den Wänden. (Abb.2) Insgesamt erinnert das erzeugte Bild an den Hauptraum in der Datscha des Vaters auf der Erde, was auch durch die Vasen verstärkt wird.(Kunstfertigkeit derer nur Menschen fähig sind) (Abb.3)

Wenn man noch dazu dieses Filmbild mit dem Filmbild von Kelvins Raum vergleicht bemerkt man, dass die Wände im Vergleich unterschiedliche Farben aufweisen.

Die weich anmutende gewölbte Wand des 70er Jahre futuristisch gestalteten Raumes von Gibarian ist in einem Branton gehalten im Gegensatz zum klinischen Weiß Kelvins. Dieses Braun lässt unmittelbar auf die Erde schließen. (Abb.4)³

Die Erde oder auch der Mensch hat im Weltraum Einzug gehalten und den Raum dementsprechend transformiert. Dies entspricht ganz der Idee von Tarkowskij, die er in seinem Buch "Die versiegelte Zeit" äußert:

"Der Zuschauer darf nicht daran zweifeln, dass die Wände der Filmbauten beseelt sind von menschlichem Geist."⁴

³ vgl. Christoph Limbach / Raumkonzeption bei Tarkovskij und Soderbergh / S.6f

⁴ Andrej Tarkowskij / Die versiegelte Zeit / S. 160

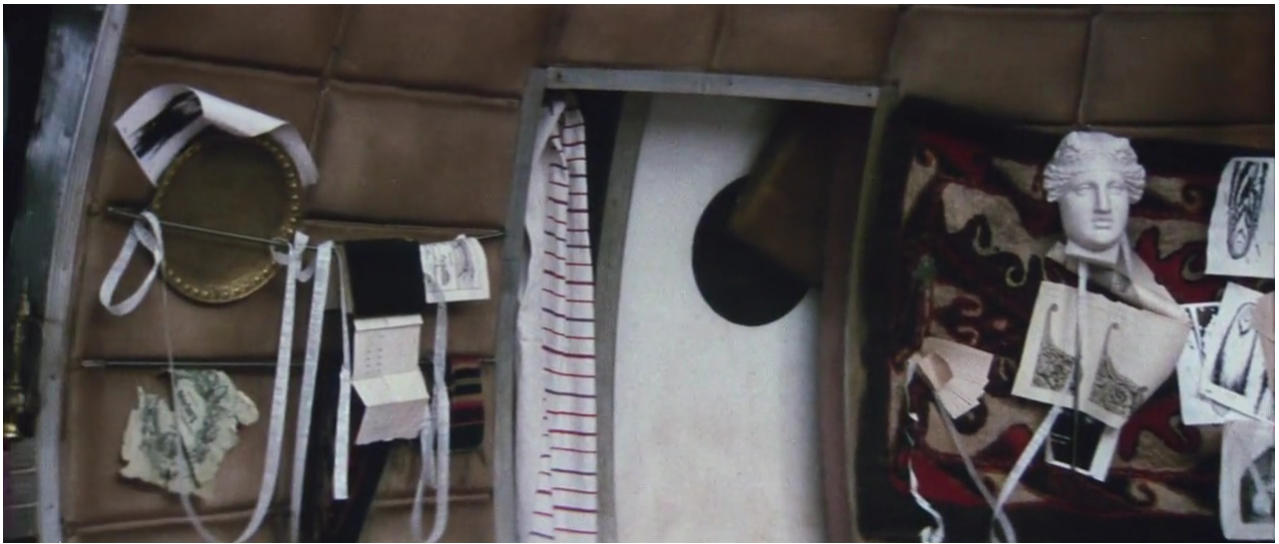


Abb.2 Solaris / Tarkowskij (53min 10sec - 57min 40sec)



Abb.3 Solaris / Tarkowskij (26min 50sec - 28min 00sec)



Abb.4 Solaris / Tarkowskij (51min 50sec)

“Ich wandte mich um. Als hätte die rosa Gardine oben Feuer gefangen, flammte darin eine scharfe Linie verheerend blauer Glut, die sich mit jedem Augenblick weiter ausbreitete. Ich zog den Stoff zur Seite - blendender Brand fraß sich in die Augen. Er nahm ein Drittel des Horizonts ein. Ein Gewirr gespenstischerdehnter langer Schatten lief durch die Wellentäler auf die Station zu. Das war der Morgen. in der Zone, wo die Station sich befand, erschien nach einstündiger Nacht die zweite, blaue Sonne des Planeten. Der Tag, der anbrach, war anders als der vorherige. Unter dem orangefarbenen Himmel der erkaltenden Sonne war der Ozean - Tinte mit blutigen Glanzlichtern - fast immer von schmutzigrosa Nebel überlagert, der Wellen, Wolken und Firmament in eins verschmolz. All das war nun verschwunden. Sogar durch den rosa Stoff gefiltert, flammte dieses Licht wie der Brenner einer starken Quarzlampe. Das ganze Zimmer verwandelte sich: alles, was rote Nuancen hatte, wurde braun und verwelkte ins Lederfarbene, dafür traten weiße, grüne und gelbe Gegenstände so grell hervor, dass sie eigenes Licht auszustrahlen schienen. Ich kniff die Augen ein, spähte durch den Vorhangspalt: der Himmel war ein weißes Feuermeer, und darunter flimmerte und zuckte es wie flüssiges Metall. Ich presste die Lider zusammen, im Gesichtsfeld weiteten sich rote Kreise aus. Auf der Konsole des Waschbeckens (...) entdeckte ich dunkle Augengläser, die fast das halbe Gesicht deckten, und setzte sie auf. Der Fenstervorhang loderte jetzt wie eine Natriumflamme.“⁵

Diese lange Beschreibung des Wechsels der Lichtstimmung, die durch die rote und die blaue Sonne des Planeten Solaris entsteht, erzeugt ein Gefühl von etwas komplett “Außer - Irdischem”, Entfremdetem, dass sich dem Verständnis entzieht.

Der Wissenschaftler Kris Kelvin wird im Buch das erste Mal wirklich mit dem planetaren Organismus/ Lebewesen oder der planetaren Intelligenz konfrontiert und versucht verstehen zu können, was das nun ist, was diesen Ozean ausmacht.

Also beschreibt er ganz rational akribisch genau die kleinsten Nuancen der Farbveränderungen und vergleicht das Licht mit “einer starken Quarzlampe”. Auch der Ozean wird als “flüssiges Metall” und das Licht im Fenstervorhang als “Natriumflamme” beschrieben.

Kelvin sucht verzweifelt mit seinen Kenntnissen der Wissenschaft und Solaristik (eigener Zweig der sich nur mit dem Planeten beschäftigt) nach Konzepten, die er auf den Organismus anwenden kann, um ihn zu verstehen. Aber er kann nur die Phänomene, die der Ozean erzeugt beschreiben und kein System finden, das allgemeine Vorhersagen treffen kann.

In dieser Beschreibung kommt das intelligente(?) Lebewesen des Planeten buchstäblich in den Raum, dringt ideell in den Psychologen ein, und zwingt ihn in seiner wissenschaftlichen Neugierde nach der Lösung zu suchen, die er nicht verstehen kann. Dem Menschen wird sozusagen, das Bild Tarkowskij's verwendend, ein Halsband umgelegt und er wird Diener des Planeten.

Die Grenze des Verständnisses des menschlichen Geistes ist erreicht, was ihn dazu treibt sich einer Wissenschaft namens Solaristik zu bedienen, die aufgrund der Unmöglichkeit der Kommunikation religiöse Dimension annimmt.

⁵ Stanislaw Lem / Solaris / S. 38f.

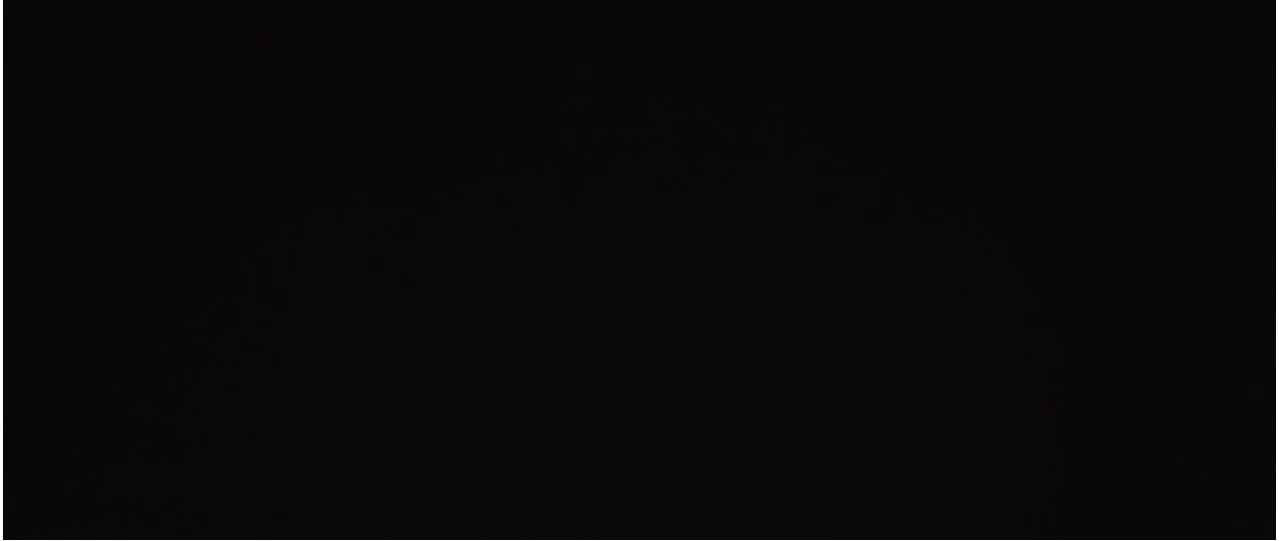


Abb.5 Solaris / Tarkowskij (57min 22sec)

Die von Lem beschriebene Lichtstimmung verwendet Andrej Tarkowskij in seiner Inszenierung nicht. Er erzeugt den aufkommenden Zweifel des Protagonisten durch einen Blick desselben aus dem Fenster von Gibarians Zimmer. Dieser Blick wandert vom Zimmer allmählich in das tiefschwarze All. (Abb.5)

Dies wird dann gefolgt von einem tiefen Echolot-artigen Geräusch, das sozusagen die Reaktion des planetaren Organismus darstellt. Daraufhin ein erneuter Schnitt auf Kelvin in dessen Gesicht sich eine Mischung aus Unverständnis und Furcht abzeichnet. (Abb.6)

Durch diese Szenen wird die vorangegangene Szenerie von analytischer Betrachtung des Zimmers und des Videos von Gibarian transformiert in eine Szenerie des Außer-Irdischen, Fremdartigen und Nicht-Verstehbaren.

“Die Empfindung wich nicht. Die Finsternis starrte mich an, gestaltlos, riesig, augenlos, ohne Grenzen. Kein Stern erhellte das Dunkel hinter den Scheiben.”⁶



Abb.6 Solaris / Tarkowskij (57min 26sec)

⁶ Stanislaw Lem / Solaris / S.36

CONCLUSIO

Stanislaw Lem sowie Andrey Tarkowkij beschreiben in ihren Werken jeweils räumliche Situationen, die dem Leser und dem Betrachter die handelnden Personen in ihrem Innersten darlegen.

So wird wie schon oben beschrieben das Zimmer des Psychologen Kelvin als "Ordnung, Sauberkeit, Helligkeit"⁷ vermittelnd dargestellt. Das verweist auf die Natur des Protagonisten als "rational, wissenschaftlich, vielleicht skrupellos"⁷. Doch im Laufe der Handlung als sich die Haltung von Kris Kelvin verändert, verändert sich auch dessen Raum auf der Station. "[D]ie Erde zieht ein in den Raum[.]"⁷ Mehrere Decken und Kleider, hinterlassen von seiner Frau Harey, immer mehr Bücher und in späterer Folge auch eine Ikone(Andrey Rublov) bevölkern den Raum. Der Kybernetiker Snaut bringt am Anfang auch Papierstreifen an der Klimaanlage an, die "das Geräusch im Winde wehender Bäume imitieren"⁷. Gegen Ende der Handlung transformiert sich die Szenerie in ein Krankenlager (kurz bevor seine Frau erfolgreich Selbstmord begeht).

Der Raum des Kybernetikers Snaut, der sozusagen eine Art Stationsingenieur ist, ist geprägt von einem "Sammelsurium an wissenschaftlichem Gerät"⁷ und ebenfalls an die väterliche Datscha erinnernden antiken "Blumenvasen"⁶ sowie "frischem Obst"⁷. In der Mitte ist er durch eine "zeltartige Abtrennung"⁷ unterteilt, hinter der sich Snauts Gast versteckt. Snaut ist der gewöhnliche Mensch, der auf die Situation mit Paranoia reagiert und sich seine Menschlichkeit durch die aufgestellten Vasen vor Augen führen will. Die Abtrennung als Sichtschutz von dem Anblick des Gastes ist eine Verdrängung von dessen Existenz.

Dr. Sartorius hingegen hat sich im Labor der Station sein Quartier eingerichtet. Dieses ist dementsprechend "kalt und gefühllos"⁸ wie der Physiker selbst. Im Vorraum zum Labor steht eine große Servereinheit im Raum, die noch weiter das kühl berechnende Wesen des Wissenschaftlers unterstreicht. "Sartorius, der nie Kinder hatte"⁸, wird von einem Kind als Gast heimgesucht, was auch die Kinderfotos im Labor erklärt.

Gibarians Zimmer wie schon oben beschrieben ist von Chaos gekennzeichnet. Christoph Limbach beschreibt dies als "merkwürdige Kollagen aus Notizen und Gerümpel, die an die Kollagen von Dada und Merz erinnern"⁷. Und weiter: "Ein Assoziativfeld, dass seit 'Das Cabinet des Dr. Caligari' gerne für geistige Umnachtung verwendet wird."⁷

⁷ Christoph Limbach / Raumkonzeption bei Tarkovskij und Soderbergh / S.7

⁸ ebd. / S.8

SZENE II

ERSCHEINEN VON HAREY

ROMAN Stanislaw LEM

“Das Zimmer stand in umwölktem rotem Glanz [...]. Dem Bett gegenüber beim Fenster, dessen Verdunklung halb zurückgezogen war, im Licht der roten Sonne, saß jemand auf dem Stuhl. Es war Harey im weißen Strandkleid, die Beine übereinander geschlagen, barfuß, sie trug das dunkle Haar zurückgekämmt[, ...] .“⁹

Die Beschreibung der ersten Erscheinung von Kelvins verstorbener Frau Harey wird von Stanislaw Lem in einen “umwölkte[n] rote[n] Glanz” gesetzt. Dies stellt die Absurdität dieser Situation dar in der sich der beschreibende Psychologe befindet. Er weiß ganz genau, dass seine Frau auf der Erde gestorben ist, aber zum gleichen Zeitpunkt erscheint sie ihm als Leibhaftige auf der Raumstation Prometheus. Dieser traumhafte Augenblick wird dann später von Stanislaw Lem/ Kris Kelvin weiter beschrieben:

“Was für ein körperhafter Traum, nicht allein daß er farbig ist, ich sehe auch noch hier auf dem Fußboden eine Menge Gegenstände, die ich gestern beim Hinlegen gar nicht bemerkt habe! Sobald ich aufwache - dachte ich -, muss ich nachprüfen, ob sie wirklich hier liegen oder nur das Fabrikat des Traumes sind, wie Harey ...”¹⁰

Dieses “[s]obald ich aufwache” des Kris Kelvin beschreibt ganz deutlich, dass in diesem Moment es für den rationalen Wissenschaftler unmöglich wird, die Realität von der Simulation oder dem Traum zu unterscheiden.

Lem setzt das in warme Töne, um auch zu akzentuieren, dass der Psychologe seine Frau in positiver Erinnerung hat, obwohl sie sich durch ihren Selbstmord auf der Erde ihm entzogen hat. Die Farbstimmung fungiert aber auch hier wieder als Darstellung der Andersartigkeit der außerirdischen Intelligenz(?), die den Menschen infragestellen lässt, was es denn bedeutet Mensch zu sein, und wo die Grenzen des menschlichen Verstehens sind.

Der Planet Solaris hat zwei Sonnen: eine blaue und eine rote. Die rote Sonne, die in dieser Szene das Geschehen beleuchtet, kann auch verstanden werden als eine Art Erdensonne, die Vertrautheit symbolisiert. Das Licht ist demnach eine Darstellung der Sehnsucht des Protagonisten, der sich im kalten unendlichen dunklen Weltall nach der Erde zurücksehnt. Wenn man die Erde als die Erdenmutter Gaia aus der griechischen Mythologie betrachtet, ergeben sich noch mehr Gemeinsamkeiten mit dem Erscheinen der verstorbenen Frau. Im Film von Soderbergh wird Kelvins Frau Rheyra genannt, was verblüffende Ähnlichkeit zu Rheia hat, die Tochter der Erdenmutter Gaia ist, aber auch oft als Gaia selbst verstanden wird. In der deutschen Übersetzung sind nur die Buchstaben vertauscht was dann “Harey” ergibt.

Kelvin erscheint seine Frau als Ausdruck der Sehnsucht nach der Erde, als vom Planetenorganismus generiertes Abbild der Erde.

⁹ Stanislaw Lem / Solaris / S. 69

¹⁰ ebd. / S. 70

FILM Andrej TARKOWSKIJ

Tarkowskij arbeitet in seinem Film sehr intensiv mit Lichtstimmungen. Er verwendet diese um die wechselnde Wahrnehmung der Akteure in ihren Gedanken darzustellen: Wie diese Akteure die Grenzen von Wirklichkeit und Erinnerung aber auch Fiktion aufnehmen. Eine Darstellung des Innenlebens der Protagonisten wird erzeugt.

Um die Verwendung dieses Konzeptes anhand dieser Szene darzustellen, muss ich etwas früher im Erzählstrang beginnen.

Nachdem Kris Kelvin in Gibarians Zimmer war, es analysiert hat (Attest: wahnsinnig), und die Videobotschaft seines Freundes mitgenommen hat, verbarrikadiert er sich in seinem Zimmer um sich den Rest des Videos durchzusehen. Er erhofft sich dadurch Klarheit zu gewinnen, was der genaue Grund für dessen Selbstmord war.

Das Farbschema wechselt von Normalfarbe zu Schwarzweiß mit Blaustich, sobald der Psychologe sich verbarrikadiert und Gibarian über das Video inspiziert. (Abb.7) Schwarzweiß wird im Film meistens dann verwendet, wenn der Protagonist besonders wissenschaftlich und rational denkt. Schwarzweiß symbolisiert eben diese Wissenschaftlichkeit, Rationalität und Technologie.

Am Anfang des Filmes wird eine lange Autofahrt durch hochurbanisierte Gebiete ebenfalls in Schwarzweiß dargestellt. Hier steht das Farbschema für Urbanität, Rationalität der Organisation und den Fortschritt der Technologie.

Der Psychologe geht also in den analytischen Modus über, um die Psyche seines Freundes Gibarian zu verstehen. Nachdem er sich das Video zu Ende angesehen hat legt er sich erschöpft von den Vorkommnissen schlafen, ohne die Schutzfolie des Bettes zu entfernen. Sobald er einschläft wechselt die Farbstimmung von Schwarzweiß mit Blaustich zu reinem Schwarzweiß. Das heißt Kelvin beginnt zu verstehen, was Gibarians Gründe waren, Selbstmord zu begehen. (Abb.8)

Dem folgend kommt der dramatische Wechsel zu "umwölktem rot[orang]em Glanz"⁹. Dies interpretiert Andrej Tarkowskij sehr wörtlich in seiner Umsetzung. Die Frau erscheint in einem traditionellen Kleid, das an die Mutter am Anfang des Filmes erinnert, und hier auch wieder die Assoziation zur Erde ziehen lässt. (Abb.9)

Harey hebt ein Foto auf, das sie genauso zeigt, wie sie Kelvin erscheint.

Dazu fragt sie ihn, "Who's this?".

Daneben liegt ein Gedichtband des französischen Surrealisten Apollinaire. Eine klare Anspielung von Tarkowskij, dass die Szene von der Realität entrückt ist, über diese hinaus geht.

"[H]is perceptions of reality and memory become unstable. Has he gone mad or is this real?"¹¹

Harey sieht das Spiegelbild, vergleicht es mit dem Foto und realisiert, "Kris ... it's me." (Abb.10) Der Psychologe hat während seiner rationalen Analyse des Videos eine ähnliche Szene, in der er sich durch den Spiegel versichert, dass er sich in der Wirklichkeit befindet. (Abb.11) Es zeigt dem Seher aber auch die fortschreitende Verunsicherung und wachsende Zweifel.

¹¹ Miriam Jordan, Julian Jason Haladyn / Simulation, Simulacra and Solaris / S.264



Abb.7 Solaris / Tarkowskij (1h 7min-1h 11min)



Abb.8 Solaris / Tarkowskij (1h 11min)



Abb.9 Solaris / Tarkowskij (1h 12min-1h 19min)



Abb.10 Solaris / Tarkowskij (1h 15min 50sec)



Abb.11 Solaris / Tarkowskij (1h 10min 10sec)

FILM Stephen SODERBERGH

Steven Soderbergh verwendet ähnlich wie Tarkowskij verschiedene Farbschemen, um die Wahrnehmung des Akteurs darzustellen.

Ein mit einem Grünstich versehenes "Reales" auf der Erde, das den Eindruck erweckt, dass Kelvin hier nicht sein will.

Traum, Erinnerung und Simulation werden an Tarkowskij angelehnt in einem orange-lastigen Bild erzeugt.

Die Station Prometheus in ihrer kühlen metallenen Natur wird durch Blau unterstützt.

In Soderberghs Solaris wird zuerst dargestellt, wie der Wissenschaftler Kelvin sich schlafen legt und er dann unter den Einfluss des Planeten gelangt. Wechselnde Einstellungen des Schlafenden und des Planeten mit fortwährender Erhöhung der Zoomstufe erzeugen dieses Bild. Der Planet ist hier bläulich.(Abb.12, Abb.13)



Abb.12/13 Solaris / Soderbergh (21min 20sec-21min 35sec)

Die nächsten Bilder sind einige Ausschnitte aus Kelvins Vergangenheit, die in der orange-dominierten Stimmung des Traumhaften bei Soderbergh in Erscheinung treten. (Abb.14)

Der rationale Wissenschaftler träumt von seiner verstorbenen Frau und sehnt sich diese zurück. Es ist ein schönendes Bild des Psychologen auf seine Frau das hier gezeichnet wird, was besonders durch die Farbgebung Verstärkung erhält.



Abb.14 Solaris / Soderbergh (21min 50sec)

Diese Einstellungen treten dann in weiterer Folge einen Dialog mit den bläulichen Einstellungen des Stationsrealen ein. Es wechseln die Farbschemen dauernd zwischen dem Traumhaften und dem "Realen". Als würde Rheya aus dem Traum hinüber in das Reale wechseln, erscheint sie bald in beiden Wahrnehmungsebenen und überschreitet deren Grenzen.(Abb.15, Abb.16)

Diese Grenzen zwischen Realität und Simulation werden hier aufgelöst und es wird unmöglich eine Unterscheidung zu treffen.

Als Kelvin realisiert, dass das kein Traum ist sondern "Real", schreckt er auf und kann es nicht fassen.



Abb.15 Solaris / Soderbergh (26min 30sec-29min)



Abb.16 Solaris / Soderbergh (26min 30sec-29min)

In der Gesamtkonzeption von Steven Soderbergh korrespondieren die Räume mit den Wahrnehmungsebenen auf die sie gestellt werden.

Sämtliche Räume auf der Station Prometheus sind sehr kahl und funktional eingerichtet und bedienen sich ebenfalls einer futuristischen Ästhetik (ähnlich wie bei Tarkowskij). Sie werden kaum von Menschen in Besitz genommen und transformiert, sondern sind mit ihren Metalloberflächen so kühl wie das Blau des Lichts. Dies lässt die Akteure in den Räumen verloren wirken. Sie sind dem Schicksal (den Räumen, der Simulation) ausgeliefert und vor dem planetaren Organismus entblößt.

Die Architektur auf der Erde ist sehr funktional und rational geordnet. In allen Szenen auf der Erde regnet es, was mit dem grünen Stich des Farbschemas ein Bild von krankhafter Ordnung erzeugt.

Traumszenen sind so dargestellt, dass oft nur sehr wenig Licht vorhanden ist. Das erzeugt eine sehr gemütliche freundliche Atmosphäre. Die Oberflächen sind dominiert von warmen Tönen.

Im Allgemeinen sind die umgebenden Räume bei Soderbergh aber meist im Unschärfen gelassen, da er den Fokus auf den handelnden Personen hält und deren Mimik herausstellt. Architektur wird sozusagen "im Vorbeigehen"¹² wahrgenommen und ist somit ein unbewusstes Phänomen.

¹² Christoph Limbach / Raumkonzeption bei Tarkowskij und Soderbergh / S.10

CONCLUSIO

Farben sind ein mächtiges Mittel im Kino, um bestimmte Atmosphären und Gedanken darstellen zu können. Tarkowskij und Soderbergh bedienen sich ausgiebig im Farbtopf und schaffen damit jeder auf seine eigene Art und Weise die richtige Stimmung zur jeweiligen Szene.

In der oben beschriebenen Szene der Traumhaftigkeit von Hareys Erscheinen, schaffen es beide Regisseure den "körperhafte[n] Traum" darzustellen.

Tarkowskij verwendet, eng am Originaltext von Stanislaw Lem bleibend, eine rotorange Farbgebung für die Grenzerfahrung zwischen Traum und "Realität". Dies dramatisiert er noch zusätzlich durch die vorangegangenen Szenen in Schwarzweiß.

Soderbergh verwendet sein Orange ausschließlich in den Rückblenden und Träumen. Diese Traumszenen werden aber durch das sehr kühle Blau der Raumstation kontrapunktiert. Durch das Alternieren dieser verschiedenen Wahrnehmungen erzeugt das ebenfalls, wie bei Tarkowskij, den gewünschten Effekt der Grenzüberschreitung.

Tarkowskij erzeugt ein fast religiöses Bild von der Mutterfigur, manifestiert in seiner verstorbenen Frau mit "Heiligenschein" (Abb.9), die zu seiner Erlösung kommt. Sie will den skrupellosen Wissenschaftler doch noch zur Liebe bekehren.

Soderberghs Intention ist eine andere. Seine Farben und Schnitte erzeugen eine sehr kühle Betrachtungsweise, die dem Protagonisten zu eigen ist. Der Psychologe Kelvin ist bei ihm immer der Herr über sich selbst.

In beiden Filmen ist man als Zuseher davon überzeugt, dass hier etwas ungeheures passiert. Die Grenzen der Wahrnehmung von Realität und Traum (Simulation) können vom Protagonisten nicht mehr unterschieden werden.

Die Erinnerung verschmilzt mit der Gegenwart und der Zukunft.

SZENE III

BIBLIOTHEK

ROMAN Stanislaw LEM

“Ich wollte nicht recht fort aus diesem großen runden Raum mit den glatten Wänden aus lauter kleinen Karos von Schubladen mit zahllosen Mikrofilmen und elektronischen Aufzeichnungen. 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. Ich durchstreifte den großen Saal; 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: [.....]”¹³

Im Roman ist der Raum der Bibliothek ein Rückzugsort für den Protagonisten, um sich der Kontemplation hinzugeben. In diesem Sinne ist er auch der einzige Raum der Station, der keine Fenster aufweist und der “bestisolierte Platz”. Hier ist der Psychologe symbolisch den Einflüssen des planetaren Organismus nicht ausgeliefert und dadurch frei von Paranoia und Angst.

Beschrieben wird ein runder Raum mit glatten Wänden, die zahllose Schubladen mit Mikrofilmen und elektronischen Aufzeichnungen enthalten. Die Rundheit des Raumes lässt sofort an einen kreisförmigen Raum denken. Dieses Kreisrunde ist eine Entsprechung der Allumfassendheit des menschlichen Wissens und der menschlichen Erkenntnis. Ein klares Zeichen von Vollkommenheit wird von Stanislaw Lem verwendet um die menschliche Kultur im Weltall zu inszenieren. Sie ist das Hochstehende was den Menschen unterscheidet von dem undefinierbaren Außerirdischen des Planeten. Deswegen wird dieser Raum auch in das Innere der Prometheus versetzt, um die menschliche Kultur von den schädlichen Einflüssen des Unbekannten zu schützen. Die beschriebenen Schubladen und deren Inhalt suggerieren ein neues Bild einer Bibliothek, die zu einer Mediathek wird, doch ist in diesem hochtechnologischen Archiv des Wissens ein Relikt der Erde eingetreten.

Ein riesiges, bis an die Decke reichendes Regal wirkt als Fremdkörper in diesem Ensemble der Technologie. Diese Ansammlung von altbekannten Büchern mit Erdenursprung wird “ein Ausdruck der Pietät und der Achtung den Pionieren der Solarisforschung gegenüber” genannt. Versteckte Kritik an der religiösen Dimension der Forschung (Solaristik) ist hier von Lem eingewoben.

So schreibt Leszek Koczanowicz in “Life As Simulacrum: Stanislaw Lem’s Sci-Fi”:

“Experiencing the system which was able to send cosmonauts into outer space yet never solved the problem of the production and distribution of toilet paper, Lem was sensitive to the inner contradictions of the social consequences of even the most advanced technology. The hard core of Lem’s philosophical views is the idea that there are no general laws governing human life. His universe is the universe of chance, of unpredictable mechanisms set in motion by capricious coincidence.”¹⁴

¹³ Stanislaw Lem / Solaris / S.140f

¹⁴ Leszek Koczanowicz / Life As Simulacrum: Stanislaw Lem’s Sci-Fi

FILM Andrej TARKOWSKIJ

Die oft verwendete Bibliothek wird in Tarkowskij's Werk ähnlich einer "Bibliothek auf der Erde"¹⁵ ausgestaltet. Das dominierende Material ist Holz, die Rückwand hinter der mit Leder bespannten Bank im Hintergrund ist grün und ein riesiger Kristallluster zierte die Decke. Eine Replika der Venus von Milo, Büsten von Philosophen und Schriftstellern, "Pushkins Totenmaske"¹⁵, eine Violine und viele weitere Relikte und Erdenartefakte machen ganz klar, dass die Kulturmacht der Menschheit in diesem Raum die einzige Vormachtstellung hat. Sogar brennende Kerzen und die obligatorischen Vasen finden sich hier. Die Bibliothek als "Erde im All"¹⁵ oder als Entsprechung der Leistungen der intelligenten Bewohner der Erde im All.

Der "Turmbau zu Babel" von Pieter Bruegel dem Älteren zierte die Rückwand und gibt symbolisch die Situation wieder, in der sich die Wissenschaftler der Prometheus befinden. Es ist ihnen zur Gänze unmöglich, mit ihren menschlichen Wahrnehmungs- und Kommunikationstechniken Kontakt aufzunehmen mit diesem fremdartigen Wesen(?), das der Planet Solaris ist. Die gigantische Lebensform spricht(?) für die Protagonisten eine unverständliche Sprache, die durch die Simulation der Gäste ihren Ausdruck erhält.

Don Quixote von Miguel de Cervantes wird in einer Szene in der Bibliothek von den Schauspielern zitiert und liegt dort in einer mit Zeichnungen sehr schön ausgestalteten Fassung. Eine klare Anspielung auf den Kampf gegen Windmühlen des Ritters der traurigen Gestalt von Cervantes. Die Wissenschaftler sind dessen Entsprechung und kämpfen gegen den Planeten (beschießen ihn mit Strahlung), was aber zu keinem Ergebnis oder Sieg führen kann. Der Planet setzt sich durch, da seine Gegner nicht die richtigen Mittel haben, ihn zu bezwingen oder nicht wissen was diese denn wären.

Alles in allem ist die Bibliothek im Gegensatz zu Lem ein reiner Ort der Nostalgie, der sozusagen der menschlichen Kultur nachtrauert, um diese im Angesicht des Fremdartig-Neuen nicht zu vergessen.



Abb.17 Solaris / Tarkowskij (1h 56min)

¹⁵ Christoph Limbach / Raumkonzeption bei Tarkovskij und Soderbergh / S.8

Dieses Konglomerat der Kultur in Verbindung mit der Liebe der simulierten Harey zu Kelvin lässt diese eine Transformation vom Status des Replikates zum Menschen durchlaufen.

Die Bibliothek als Raum und dessen Inhalt ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Umwandlung. In einer minutenlangen Szene wird dies noch viel deutlicher, in der Tarkowskij eine rauchende Harey zeigt, deren Blick über das Gemälde "Jäger im Schnee" von Pieter Bruegel dem Älteren wandert. Sie ist verloren in der Betrachtung der Kunst, verloren in der Kultur und im Begriff diese zu verstehen. Unterstrichen wird dies zusätzlich durch die einsetzende Episode der Schwerelosigkeit.

Kurz vor dieser Situation sagt Dr. Sartorius zu Harey: "You're just a reproduction, a mechanical reproduction. A copy. A matrix"

Harey entgegnet: "Yes. But I am becoming a human being."

Diese reine Reproduktion wird durch ihre Aktionen und durch die Zeit zu einem menschlichen Wesen das das Kulturschaffen der Menschheit versteht.

"[...]Through Bruegel and Kelvin she has been able to apprehend what it is to be a human being on earth."¹⁶

Hier müsste man umformulieren zu: Durch Bruegel, Kelvin und die Bibliothek (als komprimierter "Kulturort") war es Harey möglich zu begreifen, was es bedeutet, ein Mensch auf der Erde zu sein.



Abb.18 Solaris / Tarkowskij (2h)

Snaut sagt auch in der Bibliothek: "We want to extend the borders of the earth to the Cosmos." Dies veranschaulicht den menschlichen Glauben, dass er alleine die Krone der Schöpfung und des Kosmos ist. Der Mensch sollte gar nicht interessiert sein, fremde intelligente Wesenheiten zu finden weil alleine zutrifft: "Man needs man." (Abb.18) Der Mensch wird alle Welten oder Lebewesen immer so sehen, dass er seine eigene Menschlichkeit in sie hineinprojiziert und keine Möglichkeit besteht diese in ihrer eigenen Art zu verstehen. Die "Gäste" sind in dieser Hinsicht ebendiese Projektionen der Menschlichkeit in die außerirdische Wesenheit und dadurch streben diese immer danach ihre Existenz möglichst nahe zu der "realen" Erscheinung von Menschlichkeit zu bringen.

¹⁶ Miriam Jordan, Julian Jason Haladyn / Simulation, Simulacra and Solaris / S.285

FILM Stephen SODERBERGH

In Steven Soderberghs Version existiert keine klare Entsprechung einer offensichtlichen Bibliothek(Erde), wie bei Tarkowskij. Der Regisseur gibt sich, ganz seinem Hightechglauben verpflichtet, nicht der Nostalgie hin sondern zeigt ein Bild, indem eine Bibliothek als solche (auf der Erde) obsolet geworden ist, und ihre Funktionen alle in digitalisierter Form verfügbar sind.

Deswegen ist der Raum, in dem die Handlung zu diesem Zeitpunkt stattfindet eine Art Besprechungsraum mit Bildschirmen an der Decke, einem Küchenblock, mehreren Fächern in der Wand und einem großen quadratischen Tisch in der Mitte.

(Abb.19/20)

Mehrere große Fenster zeigen im Hintergrund den Planeten Solaris in einem Lila Farbton. Die Protagonisten sind bei Soderbergh immer konfrontiert mit dem Fremdartigen, und stehen durch die sehr kühle klinische Atmosphäre der Station und dieses Raumes als psychische Hüllen darin.

Rheya, wie Kelvins verstorbene Frau hier heißt, hat keine Möglichkeit durch das räumliche Element zum Menschen zu werden, so wie es Tarkowskij vorführt. Es ist keine sichtbare Transformation erkennbar vom Replikat zu etwas Anderem (vielleicht Mensch).



Abb.19/20 Solaris / Soderbergh (54min 20sec - 59min)

CONCLUSIO

Andrej Tarkowskij zeigt in seiner Interpretation der Bibliothek ganz klar ein nostalgisches Bild, das eine religiöse Verherrlichung der menschlichen Kultur und ihrer Errungenschaften hervorruft. Durch die Erzeugung desselben kann er ganz klar die Transformation des Replikates Harey zum Menschen zeigen, die sich mit der Zeit vollzieht. Er nimmt vom Text des Romanes in diesem Sinne nur den Aspekt der Geborgenheit und Geschlossenheit und die Achtung vor der Kultur (Forschung, Solaristik) auf.

Soderbergh ist ganz der Technik verpflichtet und streicht auf Grund der wesentlich geringeren Länge des Filmes die Bibliothek als eigenständigen Raum aus seinem Konzept und kreiert neutrale eigenschaftslose Räume, in denen die Akteure schweben. Sie sind zu Fremdkörpern geworden. Dadurch entsteht eine Trennung der visuellen, räumlichen Ebene von der Handlungs- und Ideenebene. Er nimmt die Idee der Schubladen in den Wänden und der Hochtechnologisierung der Datenspeicherung und Lagerung vom Roman auf.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die Menschwerdung von Harey bei Tarkowskij vorwiegend im Räumlichen und bei Soderbergh vorwiegend im Psychischen vollzieht.

SZENE IV

DAS ENDE

ROMAN Stanislaw LEM

“Ich sprang auf die ... ‘Erde’. Was ich vorhin für eine Wand gehalten hatte, an die ich fast angestoßen wäre, das war eine riesige, wie ein Sieb durchlöchernde, hautdünne knöcherne Platte, die hochkant aufgestellt war, durchwachsen von balustradenartigen Verdickungen.”¹⁷

Kris Kelvin betritt die “Erde” von Solaris in einem Mimoid. Ein Mimoid ist ein Auswuchs des planetaren Organismus, der Strukturen erzeugt, und dann wieder in sich zusammenfällt. Dieses Objekt ahmt auch menschliche Strukturen nach oder welche, die Menschen sehr ähnlich vorkommen.

Der Protagonist beschreibt alle seine Betrachtungen mit sehr stark analytischem Hintergrund und vergleicht das vor ihm stehende Konstrukt mit teilweise architektonischen aber auch anatomischen Begriffen oder bedient sich des Vergleiches mit einem Sieb.

“Erstaunlich war die Ähnlichkeit mit einer archaischen halb in Schutt verwandelten Stadt, irgendeiner exotischen, jahrhundertealten marokkanischen Ansiedlung, die von einem Erdbeben oder einer anderen Katastrophe zerschmettert worden ist. Am deutlichsten sah ich gewundene, teilweise verschüttete und von Trümmern blockierte Straßenschluchten, die verschlungen und abschüssig zum Ufer hin zusammenliefen, das von pappigem Schaum umspült war; höher oben zeigten sich heilgebliebene Zinnen, Bollwerke, ihre rundlichen Unterbauten, und in den vorgebauchten und zurückgewölbten Wänden waren schwarze Öffnungen, die zerschmetterten Fenstern oder Festungsschießscharten ähnlich sahen. Mit schwerer Schlagseite, wie ein halb versenktes Schiff, glitt diese ganze Inselstadt in unsinniger, besinnungsloser Bewegung dahin [...]”¹⁸

Weiter vergleicht er das Setting mit einer urbanen Situation auf der Erde, die ihm sehr vertraut ist. Dies ist genau jene Projektion der Gedankenwelt und der Kultur des Menschen in alles Gesehene, die ich vorher schon angesprochen habe. Diese “Inselstadt” sieht wahrscheinlich nur sehr entfernt aus wie eine marokkanische Ansiedlung, doch muss der rationale Psychologe einen Sinn finden in dem Gesehenen und es sogleich kategorisieren. Es ist wieder diese lähmende Unmöglichkeit der Kommunikation mit Solaris die hier ihren Ausdruck findet. Noch dazu ist es eine in Schutt verwandelte Stadt, die zerschmettert worden ist, so wie die Möglichkeit zum Kontakt.

“Vertieft, entgeistert, sank ich in unzulänglich 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.”¹⁹

¹⁷ Stanislaw Lem / Solaris / S.259

¹⁸ ebd. / S.260

¹⁹ ebd. / S.262f

Der Protagonist ist "vertieft" und "entgeistert" und verbindet sich mit dem Koloss des Planeten. Er geht über in eine Situation des Selbstvergessens, da er verstanden hat, dass es ihm unmöglich ist mit seinen Wahrnehmungs- und Denkmustern das Fremdartige, Außerirdische zu verstehen. Er ist von der Wissenschaft und der Solaristik im Speziellen enttäuscht und hofft insgeheim auf eine erneute Rückkehr seiner verstorbenen Frau.

"Der ewige Glaube der Verliebten und der Dichter an die Macht der Liebe, die dauerhafter sei als der Tod, jenes 'finis vitae sed non amoris', das uns durch die Jahrhunderte verfolgt - das ist eine Lüge. Aber diese Lüge ist nur vergeblich, nicht lächerlich. Was sonst? Eine Uhr sein, die immer wieder zerschellend und von neuem zusammengesetzt den Zeitablauf mißt, und in deren Mechanismus, sobald der Konstrukteur das Räderwerk anstößt, mit der ersten Bewegung zugleich Verzweiflung und Liebe abzulaufen beginnen, mit dem Wissen, ein Repetierwerk zu sein für die Qual, die sich um so mehr vertieft, je komischer sie wird durch die Vielzahl der Wiederholungen?"²⁰

Kris Kelvin resigniert im Angesicht der Erkenntnis, dass er die Liebe, die er mit der zweiten Replikation von Harey verspürt hat, mit keiner anderen Version je wieder erreichen kann, denn er entlarvt das "finis vitae sed non amoris" als Lüge. In Gedanken vergleicht er die Replikationen mit einer wieder zusammengesetzten Uhr, die ein "Repetierwerk" darstellt, und symbolisiert, dass es jetzt eigentlich sinnlos wäre hier zu bleiben und sich der Qual der unmöglichen, ersehnten Liebe erneut hinzugeben.

"Aber fortzugehen hieße, diese vielleicht winzige, vielleicht nur in der Vorstellung existierende Chance auszutilgen, die in der Zukunft verborgen war. [...] 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 verharrete ich im unerschütterlichen Glauben, die Zeit der grausamen Wunder sei noch nicht um."²¹

Durch die Erfahrungen ist der Protagonist transformiert worden von einem kühlen, skrupellosen emotionslosen Rationalisten zu einem Menschen, der der Liebe fähig ist, zu einem Menschen, der nur auf Grund der Erwartung noch verbleibt und auch unermessliche Qualen in Kauf zu nehmen bereit ist.

"Lems Solaris endet, ganz seinem Romantizismus verhaftet, mit der Findung des Göttlichen in der Unsterblichkeit der Liebe und damit dem göttlichen Wesen des Menschen selbst."²²

²⁰ Stanislaw Lem / Solaris / S.263

²¹ ebd. / S.264

²² Matthias Grimm / Dogma der Kausalität

FILM Andrej TARKOWSKIJ

Dem Ende voran geht eine Szene in der Bibliothek, in der Snaut und Kelvin sich unterhalten über “happiness, death and love”. Kelvin meint, dass diese menschlichen Konzepte Mysterien bleiben sollten und “To think about it is to know one’s death.” (Abb.21) Weiter: “Not knowing this day practically makes us immortal.”

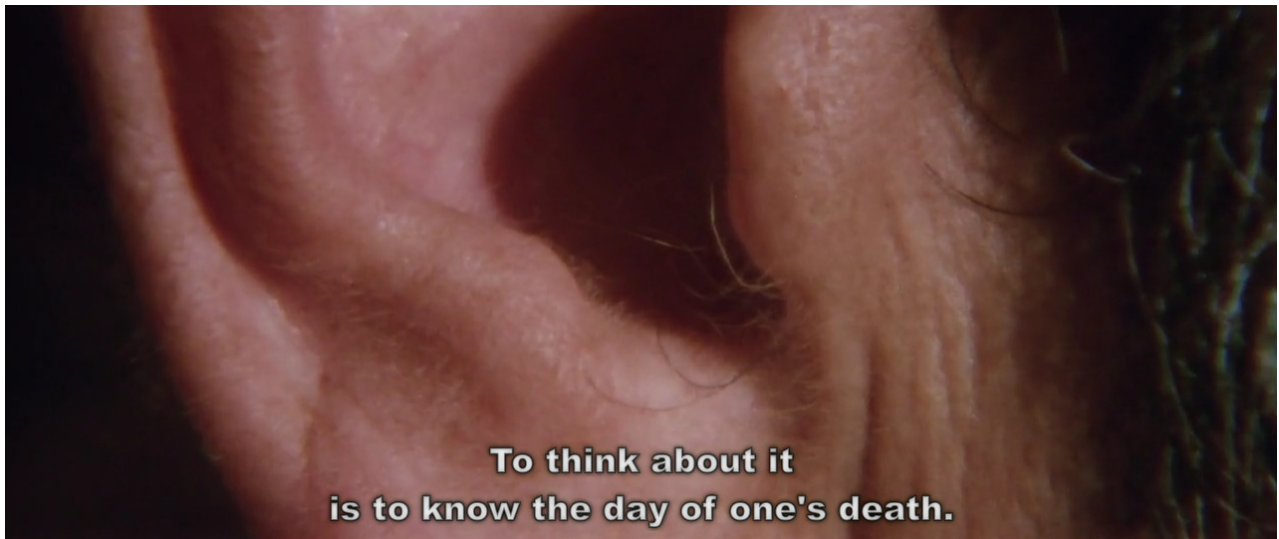


Abb.21 Solaris / Tarkowskij (2h 38min 47sec)

Die nächste Szene nach einer Kamerafahrt durch den Nebel von Solaris und Zitaten aus dem Ende des Buches ist in Kelvins Zimmer mit Snaut, der in dazu auffordert zur Erde zurückzukehren. Danach wird das Fenster des Raumes gezeigt mit einer sprießenden Pflanze (Symbol Erde) davor. (Abb.22) Eine sehr helle Lichtstimmung, die diese Szenen schon aus der Wirklichkeit entrücken untermalt das Gespräch. Nach dem Schnitt auf die Pflanze beginnt die lange Endszene.



Abb.22 Solaris / Tarkowskij (2h 41min)

Untermalt von Bachs Präludium in f-moll wird die selbe Szene gezeigt wie am Anfang des Filmes. Die väterliche Datscha und ihre Umgebung wird in dem Zustand gezeigt, in dem sich Kris Kelvin von seinen alten Sachen getrennt hat, und sich von seinem Vater verabschiedet hat. Das Feuer, das am Anfang das Foto seiner verstorbenen Frau verzehrt hat raucht noch und als er am See entlang zum Haus geht empfängt ihn der Hund seines Vaters.

Kelvin geht zum Haus, sieht beim Fenster in den Hauptraum und erkennt seinen Vater im Inneren. Dort beginnt es im Hause zu regnen und der auf seinen Vater fallende Regen verdampft dabei. Der Vater erkennt seinen Sohn am Fenster und tritt nach draußen. Kelvin fällt vor ihm auf die Knie und umarmt ihn.

Daraufhin zoomt die Kamera allmählich aus der Szene nach oben heraus und man sieht das sich die vermeintlich auf der Erde befindliche Datscha des Vaters in Wirklichkeit als Insel schwimmend im Ozean von Solaris befindet.

(Abb.23 - 28)



Abb.23/24 Solaris / Tarkowskij (2h 41min 5sec - 2h 44min)



Abb.25/26/27 Solaris / Tarkowskij (2h 44min - 2h 45min 15sec)



Abb.28 Solaris / Tarkowskij (2h 45min 15sec - Ende)

Kris Kelvin kehrt gedanklich zurück zur Erde, um sich mit seinem schon verstorbenen Vater zu versöhnen, den er im Streit verlassen hat. Der Regen im Inneren des Hauses, der auf den Besagten herabkommt, ist ein oft verwendetes Symbol in Tarkowskij's Filmen.

Heidi Riepl schreibt dazu: "Der Regen steht, wie bereits erwähnt, für die Nähe des Todes, aber auch für die Möglichkeit der Wiedergeburt, für die Überwindung der Grenzen zwischen irdischem Dasein und ewigem Leben."²⁴

Kris Kelvin realisiert in der vom Planeten für ihn geschaffenen Simulation, dass sein Vater tot ist. Weiters ist es jetzt für den Betrachter klar, dass der Psychologe übergetreten ist in die Unsterblichkeit der Simulation. Er hat die Grenzen überwunden zwischen Realität und Simulation und muss jetzt nicht mehr differenzieren.

Kelvin kehrt als "prodigal son"²⁵ in der durch seine Gedanken konstruierten Traumrealität der Simulation zurück zur Vaterfigur als der des Göttlichen(divine). Dies ist eine sehr stark religiös aufgeladene Symbolik, die Tarkowskij verwendet. Kelvin unterwirft sich am Ende seines Leidensweges dem Planeten und flieht in die Gedankenwelt und das Illusionistische der Simulation anstatt selbst die Macht zu übernehmen und sich die ersehnte Liebe zu Harey zurückzukonstruieren. Tarkowskij's Kelvin ist zu passiv und es gelingt ihm daher nicht seine Wünsche zu verwirklichen.

Tarkowskij verwendet ein Zitat aus dem Don Quixote von Miguel de Cervantes: "There is only one bad thing about sound sleep. They say it closely resembles death."

"Während am Ende des Romans Kelvins bittere Einsicht steht, 'ein Repetierwerk zu sein für die Qual, die sich um so mehr vertieft, je komischer sie wird durch die Vielzahl der Wiederholungen', schwingt der Film in einer Harmonie der universalen Kräfte aus, in der der Einzelne und das All, Zeit und Unendlichkeit, Diesseits und Transzendenz zum Ausgleich gelangen."²³

Doch tritt in diesem Ausgleich die einzelne Person des Kris Kelvin in den Hintergrund, er löst sich auf in der Harmonie der Simulation.

²³ Klaus Kreimeier / Filmkritik von Solaris (1972)

²⁴ Heidi Riepl / Die Symbolik in den Filmen von Andrej Tarkowskij / S.46

²⁵ Miriam Jordan, Julian Jason Haladyn / Simulation, Simulacra and Solaris / S.271

FILM Stephen SODERBERGH

Die Raumstation Prometheus stürzt in den Planeten Solaris und nachdem Kris Kelvin einem simulierten Kind die Hand reicht, findet er sich zurück in seiner Wohnung auf der Erde: Eine Rückkehr zum Anfang des Filmes. Auf der Kühlschranktür, die ein ganz klares Zitat der Türen aus Tarkowskij's Version ist, findet sich jetzt im Gegensatz zum Anfang ein großes Foto von Harey.(Abb.29)

Ebenfalls wiederholt sich die Szene in der sich der Psychologe in den Finger schneidet. Am Anfang auf der Erde ist das ein normaler Schnitt. In der Endsequenz hölt er den Finger unter das laufende Wasser und der Schnitt verheilt sofort.

Dann erblickt der Protagonist seine verstorbene Frau, was er nicht glauben kann. (Abb.30)



Abb.29/30 Solaris / Soderbergh (1h 30min - 1h 32min 35sec)

Ein grünlicher Grundton, bei Soderbergh die Erde symbolisierend, begleitet die Ganze Schlusszene. Doch wird schon durch den Schnitt in den Finger, der verheilt, und die Rückkehr seiner Frau wieder klar, dass dies eine Simulation sein muss.

“To the first category belongs the imaginary of the utopia. To the second corresponds science fiction, strictly speaking. To the third corresponds - is there an imaginary that might correspond to his order? The most likely answer is that the good old imaginary of science fiction is dead and that something else is in the process of emerging.”²⁶

Diese Konzept der verschiedenen Stufen der Simulacra ist sehr gut geeignet, um diese Endszene bei Soderbergh zu beschreiben. Die erste Kategorie ist das reine simulierte Abbild der Realität, das hervorgerufen wird durch Kelvins Sehnsucht nach Harey. Dies ist “Utopia”, das heißt ein Nicht-Ort, der nicht sein kann, und dadurch nicht real.

Die zweite Manifestation ist schon ein Teil einer Serie und dadurch der zweiten Stufe angehörig, daher “Science Fiction”. Sie ist ein Produkt der Multiplikation basiert auf eine vorherige “Utopia” der Realität. Dies ist die Kategorie, in der Harey bei Tarkowskij am Ende verbleibt, da sie in der Endsimulation nicht mehr vorkommt. Bei Soderbergh jedoch wird durch ein drittes Erscheinen von Harey in Kombination mit Kelvins eintreten in die Simulation die dritte Kategorie erreicht. Diese Kategorie, where “the good old imaginary of science fiction is dead and [...] something else is in the process of emerging”, ist das Hyperreale.²⁷

Veranschaulicht wird dies noch dadurch, dass Kelvin seine Frau fragt, ob er denn am Leben sei oder tot, und sie ihm antwortet: “We don’t have to think like that anymore.” Die Kategorien wie Leben oder Tod sind im Hyperrealen ohne Bedeutung. (Abb.31)



Abb.31 Solaris / Soderbergh (1h 30min - 1h 32min 35sec)

Dieses Hyperreale, das wörtlich bedeutet über das Reale hinausgehende, ist sozusagen besser als das Reale, weil es dem Wissenschaftler endlich erlaubt seine Fehler zu korrigieren. Die Möglichkeit für unendlich viele Neuanfänge ist diesem System inherent, dass die handelnden Personen in den Status der Unsterblichkeit hebt.

“Was, wenn dies nicht das Resultat von Science-Fiction und Phantasie, sondern eine mögliche Vision der Wahrheit [Wahrheit des Wahrgenommenen] ist?”²⁸

“Die Objektivität des Bilds löst sich auf.”²⁹ Sie weicht einer Subjektivität der Wahrnehmung.

²⁶ Jean Baudrillard / Simulacra and Science Fiction / S. 121

²⁷ vgl. Miriam Jordan, Julian Jason Haladyn / Simulation, Simulacra and Solaris / S.262

²⁸ Janis El-Bira / Filmkritik von Solaris (2002)

²⁹ Ekkehard Knörer / Berlinale Kritik Solaris (2002)

“Ihre Abstoßung, in der paranoischen Maschine der Urverdrängung in Erscheinung getreten, machte der Anziehung der Wunschmaschine Platz. [...] Es scheint, dass eine wirksame Versöhnung nur auf der Ebene einer neuen Maschine, die in Form einer ‘Rückkehr des Verdrängten’ funktioniert, sich einstellen kann.”³⁰

Die von Gilles Deleuze und Felix Guattari beschriebene Wunschmaschine kann auch als Instrument verwendet werden um die Konstruktion des Schlusses zu verstehen. Der Wissenschaftler Kris Kelvin verwendet in Soderberghs Version den Planeten als Mittel, um das von ihm Verdrängte aufzuarbeiten und es zu berichtigen. Der planetare Organismus drückt diesen positiven Wunsch in der Schlusszene aus, in der die Station Prometheus abstürzt. Er will die “wirksame Versöhnung” erreichen, doch ist nicht klar ob dies wie im Buch nur die Qualen noch fortsetzt, oder ob Kelvin wirklich das bekommt, was er sich erhofft. Deswegen sollte er sich sicher sein, was er sich wünscht. Gibarian sagt in seinem Selbstmordvideo: “There are no solutions, only choices.” Kelvin entscheidet sich dafür in eine Simulation eintreten zu wollen, in der er einen Raum der Versöhnung mit seiner Frau betreten kann. Der Planet als Erweiterung der Wunschmaschine seines Unterbewusstes übersetzt dies in sein Apartment auf der Erde. Der Protagonist tritt diesen Austausch symbolisch an, indem er dem simulierten Kind seine Hand gibt. Das ist der Zeitpunkt der Grenzüberschreitung zum Hyperrealen, das die unterbewusste Wunschmaschine Kelvins konstruiert.



Abb.32 Solaris / Soderbergh (1h 30min - 1h 32min 35sec)

Am Schluss wird der Planet als orange-pulsierender gezeigt und die Kamera zoomt heraus.(Abb.32) Dies ist der Abschluss der Bestrebungen des Kris Kelvin zum Kontakt mit dem Planeten. Er ist nun gefangen in der Simulation.

³⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari / Anti-Ödipus / S.24f

CONCLUSIO

Die beiden Regisseure übersetzen den kryptischen Schluss bei Stanislaw Lem denkbar verschieden, doch gibt es ähnliche Ansätze.

Alle drei Künstler schaffen einen Möglichkeitsraum, der alle zukünftigen Entwicklungen offen hält. Ein hollywoodreifes "Happy End" wird den Protagonisten nicht gegönnt, und würde die Idee der Handlung ad absurdum führen.

Stanislaw Lem lässt Kris Kelvin zum Schluss denken: "Ich wußte nichts, und so verharrete ich im unerschütterlichen Glauben, die Zeit der grausamen Wunder sei noch nicht um."³¹ Der Psychologe wird nach seinem Besuch auf der Planetenoberfläche und den wundersamen Dingen, die er dort erblickt hat, in seinem Zweifel zurückgelassen und der Leser muss weiterdenken.

Tarkowskij nimmt diese Offenheit des Endes auf und sieht es als Möglichkeit einen mystischen Schlusspunkt zu setzen. Kelvin wird in freudischer Manier mit den Verfehlungen seinem Vater gegenüber konfrontiert und ist forthin gefangen in der väterlichen Datscha. Der Zuschauer denkt, dass Kelvin auf ewig immer wieder diesen Versöhnungsprozess durchlaufen muss, es ihm aber nie gelingen wird. Es ist das Hölkenbild des spirituellen Tarkowskij.

Soderbergh ist hier ganz seiner Hollywood-Herkunft entsprechend optimistischer. Er gibt dem Protagonisten die Möglichkeit in einem selbstbestimmten Ende die Liebe zu seiner Frau bis in alle Ewigkeit in der Simulation fortzusetzen. Doch ist hier auch nicht ganz klar, ob es für den Psychologen nicht doch wie im Buch eine Qual der ewigen Wiederholungen werden könnte.

Lem lässt Kelvin in Erwartung zurück

Tarkowskij gibt seiner Spiritualität nach und zeigt die Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Soderbergh erschafft einen hyperrealen Wunscherfüllungsraum für den Protagonisten.

³¹ Stanislaw Lem / Solaris / S.264

CONCLUSIO

Solaris ist eindeutig eines der wichtigsten Werke der Science Fiction Literatur, obwohl hier die Science Fiction nur zum Zwecke der Veranschaulichung von philosophischen Konzepten Verwendung findet. Für Stanislaw Lem war der Roman zumeist eine Art Experimentierfeld, um solche Konzepte zu testen. Dementsprechend ist es für Regisseure sehr schwer ein derart bedeutungsgeladenes Werk zu verfilmen.

Sie verwenden daher verschiedene Konzepte, um dies zu veranschaulichen.

Tarkowskij zeigt das Innere der Menschen durch die Räume die sie bewohnen, oder in denen sie sich bewegen. Er erzeugt durch seine sehr langsame Kameraführung eine kontemplative Atmosphäre und verwendet verschiedene Farbstimmungen zur Darstellung der Wechsel der Wahrnehmungsebenen der Akteure. Dadurch sind seine filmischen Bilder sehr stark mit symbolischen Objekten aufgeladen, die oft auf Grund von Tarkowskij's Spiritualität auf religiöse Konzepte verweisen. In diesem Sinne setzt er auch den Schluss an als Rückkehr des verlorenen Sohnes oder als Abstieg in die Hölle des Unterbewussten.

Soderbergh hat, verschuldet durch seine sehr geschwindigkeitsgetriebene Version (verglichen mit Tarkowskij), seinen Fokus stark auf die zwischenmenschliche Kommunikation der Protagonisten gerichtet. Die Räume sind fast alle in der gleichen Art und Weise ausgestaltet und sehr kühl und abweisend. Die Akteure stehen wie Fremdkörper in ihnen und dadurch wird vor allem die psychische Dimension der Handlung akzentuiert. Weiters sind sie meistens auch im Vorübergehen oder in der Unschärfe hinter den Akteuren verwischt und es lässt sich nur erahnen, wie sie aussehen. Soderbergh verwendet auch Farbschemen für verschiedene Wahrnehmungsebenen und lässt diese dann auch verschwimmen, so wie die Grenzen zwischen Realität und Simulation. Das Ende ist eine selbstbestimmte Rückkehr zur Liebe des geläuterten Wissenschaftlers, der vom skrupellosen Rationalisten zum liebesfähigen Menschen wird.

Stanislaw Lem haben beide Verfilmungen nie gefallen.

Tarkowskij's Projekt "mit verschiedenen hochrangigen Regisseuren wie Robert Bresson oder Michelangelo Antonioni, ein und dasselbe Drehbuch zu verfilmen"³² ist leider unvollendet geblieben und so bleibt es uns verwehrt, zu sehen wie diese Künstler das Thema interpretiert hätten.

Die Raumkonzeptionen wären wohl noch vielgestaltiger geworden.

³² Christoph Limbach / Raumkonzeption bei Tarkovskij und Soderbergh / S.13

LITERATURLISTE

Jean Baudrillard / SIMULACRA AND SCIENCE FICTION in: Simulacra and Simulation /
University of Michigan Press 1994 / translated by Sheila Faria Glaser
(Original Editions Galilée Paris 1981)

Gilles Deleuze, Felix Guattari / ANTI-ÖDIPUS (Kapitalismus und Schizophrenie I) /
suhrkamp Frankfurt 1974 / aus dem Französischen von Bernd Schwibs
(Original Les éditions de Minuit Paris 1972)

Miriam Jordan, Julian Jason Haladyn / SIMULATION, SIMULACRA AND SOLARIS /
in Film Philosophy Journal Vol 14 No1 2010 /
Edited by David Sorfa and Greg Tuck
(<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/issue/view/14>)

Leszek Koczanowicz / LIFE AS SIMULACRUM: STANISLAW LEM'S SCI-FI /
in Philosophy Now Issue 34 December 2001, Jänner 2002 /
Edited by Tim Madigan
(http://www.philosophynow.org/issues/34/Life_As_Simulacrum_Stanislaw_Lems_Sci-Fi)

Stanislaw Lem / SOLARIS / suhrkamp Berlin 2006 /
aus dem Polnischen von Irmtraud Zimmermann-Göllheim
(Original Wydawnictwo Literackie Warschau 1968)

Christoph Limbach / RAUMKONZEPTION BEI TARKOVSKIJ UND SODERBERGH AM
BEISPIEL "SOLARIS" / Studienarbeit UdK Berlin WS 06/07 GRIN Verlag
(www.grin.com)

Heidi Riepl / DIE SYMBOLIK IN DEN FILMEN VON ANDREJ TARKOWSKIJ /
Diplomarbeit Universität Salzburg 1990 (Filmmuseum)

Andrej Tarkowskij / DIE VERSIEGELTE ZEIT / Ullstein Frankfurt am Main 1988

FILMLISTE

Andrej Tarkowskij / SOLARIS / UdSSR 1972

Steven Soderbergh / SOLARIS / USA 2002

INTERNET (05.06.2012)

Polnisches Buchinstitut / Stanislaw Lem
(<http://www.instytutksiazki.pl/de,ik,site,46,91,248.php>)

Bibliographie der Editionen von Solaris
(<http://german.lem.pl/works/novels/solaris/48-bibliography>)

Klaus Kreimeier / Filmkritik von Solaris (1972)
(<http://www.filmzentrale.com/rezis/solariskk.htm>)

Janis El-Bira / Filmkritik von Solaris (2002)
(<http://www.filmzentrale.com/rezis/solaris2002jeb.htm>)

Ekkehard Knörer / Berlinale Kritik Solaris (2002)
(<http://www.filmzentrale.com/rezis/solaris2002.htm>)

Matthias Grimm / Dogma der Kausalität
(<http://www.schnitt.de/202,2521,01>)

ABBILDUNGEN

1	Solaris / Tarkowskij (53min 10sec)
2	Solaris / Tarkowskij (53min 10sec - 57min 40sec)
3	Solaris / Tarkowskij (26min 50sec - 28min)
4	Solaris / Tarkowskij (51min 50sec)
5	Solaris / Tarkowskij (57min 22sec)
6	Solaris / Tarkowskij (57min 26sec)
7	Solaris / Tarkowskij (1h 7min - 1h 11min)
8	Solaris / Tarkowskij (1h 11min)
9	Solaris / Tarkowskij (1h 12min - 1h 19min)
10	Solaris / Tarkowskij (1h 15min 50sec)
11	Solaris / Tarkowskij (1h 10min 10sec)
12/13	Solaris / Soderbergh (21min 20sec - 21min 35sec)
14	Solaris / Soderbergh (21min 50sec)
15	Solaris / Soderbergh (26min 30sec - 29min)
16	Solaris / Soderbergh (26min 30sec - 29min)
17	Solaris / Tarkowskij (1h 56min)
18	Solaris / Tarkowskij (2h)
19/20	Solaris / Soderbergh (54min 20sec - 59min)
21	Solaris / Tarkowskij (2h 38min 47sec)
22	Solaris / Tarkowskij (2h 41min)
23/24	Solaris / Tarkowskij (2h 41min 5sec - 2h 44min)
25/26/27	Solaris / Tarkowskij (2h 44min - 2h 45min 15sec)
28	Solaris / Tarkowskij (2h 45min 15sec - Ende)
29/30	Solaris / Soderbergh (1h 20min - 1h 32min 35sec)
31	Solaris / Soderbergh (1h 20min - 1h 32min 35sec)
32	Solaris / Soderbergh (1h 20min - 1h 32min 35sec)

ABSTRACT

In dieser Arbeit werde ich anhand des Romanes Solaris von Stanislaw Lem und der Verfilmungen von Andrej Tarkowskij und Steven Soderbergh untersuchen wie sich der Raum zu dem in ihm befindlichen Akteur verhält.

In der ersten Szene beschäftige ich mich mit der Beziehung der Dinge im Raum zum Akteur und inwieweit diese Dinge den Akteur oder Bewohner beschreiben.

Die zweite Szene ist dem Licht als Darstellung der Wahrnehmungssituation des Akteurs gewidmet.

Szene drei ist der Ausdruck von einem kulturellen Raum als Objekt einer möglichen Transformation zum Menschen.

Das Ende, das in Szene vier behandelt wird, ist mein Anlass mich mit den philosophischen Konzepten der Simulation von Baudrillard und der Wunschmaschine von Deleuze/Guattari auseinanderzusetzen, um die spezifischen Endsituationen des Räumlichen bei Lem, Tarkowskij und Soderbergh zu beschreiben.

In this essay I will investigate, how space relates to the actor, who is in it. I will do this using the Novel Solaris by Stanislaw Lem and the screen adaptations by Andrej Tarkowskij and Steven Soderbergh.

The first scene is focused on how the things, which are in space, relate to the actor and how these things can describe the actor.

The second scene is devoted to light as a means to show the situation of perception.

Scene three is the expression of a cultural space as an object of potential transformation towards a human being.

The end, described in scene four, lets me elaborate on the philosophical concepts of simulation by Baudrillard and of the desiring-production by Deleuze and Guattari in order to understand the specific endings in the work of Lem, Tarkowskij and Soderbergh.