

No One Goes into the Room

Neun Tage, oder ein halbes Jahrhundert,
mit *Stalker* von Andrej Tarkowski

Tim Moeck

Am frühen Abend des 1. April 2026 startete vom Kennedy Space Center in Florida die erste mit Menschen besetzte Mondmission der NASA seit 1972 – also den glorreichen Tagen des Apollo-Programms und eines kurz darauf erschienenen Pink-Floyd-Albums namens *The Dark Side of the Moon*. Die Besatzung des Orion-Raumschiffes entfernte sich im Verlauf der Mission Artemis 2 weiter von der Erde als je ein Mensch zuvor.

Parallel zu ihrem insgesamt neuntägigen Mondflug wurden in christlich geprägten Teilen der Welt die Karwoche und das Osterfest gefeiert.

Ein Abenteuer zur weiteren Erforschung der Rätsel des Weltalls also, grundiert mit einer jahrtausendealten religiösen Tradition – kaum eine passendere Woche vorstellbar als ebendiese, um im Rahmen von *Imagine Futures* nach vielen Jahren wieder einmal zu *Stalker*¹ von Andrej Tarkowski² zurückzukehren.

Die Ursprünge von *Stalker* in der Literatur

Die Ausgangslage in diesem theologisch und philosophisch existentiellen Werk, emblematisches Beispiel für einen schwierigen ›Kunstfilm‹, ist denkbar

1 Stalker, UdSSR 1979, R: Andrej Tarkowski.

2 Die deutsche Umschrift lautet Andrei Tarkowski, die wissenschaftliche Transliteration Andrej Tarkovskij; in der deutschsprachigen Filmliteratur hat sich diese Mischform etabliert. Vgl. Vorwort von Dominik Graf in der Neuausgabe von Tarkowskis Erinnerungen; Dominik Graf: »Erde und Zeit«, in: Andrej Tarkowski, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander Verlag 2021, S. 9–14, hier S. 11.

simpel: Ein Jahre zurückliegendes Ereignis unbekannter Art hat am Rande einer kleinen Stadt ein mysteriöses und gefährliches Gebiet entstehen lassen, die Zone. Der Stalker, eine Vermittlerfigur, begleitet Menschen in die Zone hinein. Das Ziel ist ein mystischer Raum, in dem, so erzählt man, der ihn betretenden Person der geheimste, innerste Wunsch erfüllt wird.

Tarkowski entnahm wesentliche Teile dieser Idee, und zumindest Grundzüge der Figurenkonstellation, der 1971 in Russland geschriebenen Erzählung *Picknick am Wegesrand*³ des Leningrader Autorenduos Arkadi und Boris Strugatzki. Viel mehr jedoch nicht – denn die jahrelange Zusammenarbeit der beiden Brüder mit dem Regisseur an einer Adaption brachte nicht nur die übliche Reihe von Drehbuchfassungen hervor, sondern schließlich auch noch eine eigenständige neue Filmerzählung mit dem Titel *Die Wunschmaschine*, die Jahre nach Erscheinen des Films in einer Zeitschrift publiziert wurde.

Der Stalker des ursprünglichen Textes ist der anfangs 23-jährige Roderic Schuchart, auch genannt Red/Rotfuchs. Seine Ausdrucksweise (Übersetzung: Aljonna Möckel) imitiert in der Ich-Perspektive des ersten Kapitels die betont schlichte Sprache eines einfachen, oft sehr impulsiven Arbeiters (›Kohldampf‹⁴, ›Wischi‹⁵, ›Pinke‹⁶). Seinem besten Freund, dem neugierigen Wissenschaftler Kirill, fühlt sich das Raubein Roderic zugleich über- und unterlegen: Einerseits empfindet er Kirill als weltfremden Theoretiker, der den lebensgefährlichen Herausforderungen eines Besuches in der Zone nicht gewachsen sei, andererseits verehrt er den jungen Intellektuellen zutiefst. (Die gleiche Dualität deutet sich im dritten Kapitel noch einmal an, in der Begegnung des pragmatisch-dubiosen Geschäftsmannes und Katastrophen-Profiteurs Richard H. Nunnan mit Valentin Pillman, einem Nobelpreisträger für Physik.)

Im Verlauf der Geschichte durchläuft Roderic einen Erkenntnisprozess, in welchem sich kurz vor dem dramatischen Finale sein Wunsch offenbart, trotz der Tatsache, als ein eher simples Gemüt von seinen Umstehenden permanent ausgenutzt zu werden, hoffentlich dennoch ein inhärent guter Mensch zu sein: ›Doch halt, das würde doch bedeuten, ich wär' in der Tat ein guter Kerl. Wie

3 Arkadi und Boris Strugatzki: *Picknick am Wegesrand*. Utopische Erzählung. Berlin: Suhrkamp 2024 (zuerst 1981).

4 Ebd., S. 14.

5 Ebd., S. 15.

6 Ebd., S. 18.

Gutta (seine Ehefrau, Anm.) das so oft sagt. Auch Kirill, Gott hab' ihn selig, wollte mir das immer weismachen.⁷

Obwohl genau dies gleich darauf stark in Frage gestellt wird, weil Roderic auf dem Weg zur Erfüllung seines innersten Wunsches einen Begleiter opfert, steckt in der Suche nach Erlösung dennoch ein Hauch Karwoche. Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass Roderic sich selbst, ein paar Seiten später, einen ›Idiot‹⁸ nennt – denn er ist literarisch ein Nachfahre des 26-jährigen Fürsten Myschkin aus Dostojewskis Hauptwerk *Der Idiot*⁹. Dessen Verfilmung durch Tarkowski dürfen wir sicherlich, neben Kubricks *Napoleon* oder Viscontis *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, zu den großen nicht gedrehten Werken der 1970er Jahre zählen (und vielleicht sogar der Filmgeschichte insgesamt). Tarkowski erhielt im September 1975 die Nachricht der russischen Zensoren, *Der Idiot* nicht drehen zu dürfen; noch im Dezember desselben Jahres wurde stattdessen aber eine Adaption der Strugatzki-Erzählung erlaubt.¹⁰ Mehrmals erwähnt Tarkowski später in seinen Memoiren¹¹ den Schluss von *Der Idiot*, wo die Fähigkeit Myschkins zur Vergebung sogar groß genug ist, um noch Rogoschin, den Mörder einer von beiden Männern geliebten Frau, einzuschließen. Tarkowski beschreibt zweimal, hingerissen, das finale Bild der beiden, die ›auf Stühlen in einem riesengroßen Zimmer sitzen und einander mit den Knien berühren‹¹². (In der als überaus zuverlässig geltenden Übersetzung von Swetlana Geier berühren sich diese Knie nur ›fast‹¹³; die entscheidende Berührung kommt erst noch: ›Später jedenfalls [...] fanden sie den Mörder in tiefer Bewußtlosigkeit und hohem Fieber vor. Der Fürst saß unbeweglich neben ihm auf dem Kissen und strich dem Kranken [...] behutsam mit zitternder Hand über Haar und Wangen, als wollte er ihn lieblosen und beschwichtigen‹¹⁴).

7 Ebd., S. 174.

8 Ebd., S. 178.

9 Fjodor Dostojewski: *Der Idiot*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2025 (zuerst 2021).

10 Vgl. Park Young Eun: »A. Tarkovsky's Stalker: A Study on the Process of Scenario Transforming the Strugatsky Brothers' Fantasy Novel to the Dostoevsky's Works«, in: *Literature/Film Quarterly* Vol. 50, No 4 (2022), online: [lfq.salisbury.edu/~issues/50_4/a_tarkovskys_stalker_a_study_on_the_scenario_transforming_the_strugatsky_brothers_fantasy_novel.html](https://www.salisbury.edu/~issues/50_4/a_tarkovskys_stalker_a_study_on_the_scenario_transforming_the_strugatsky_brothers_fantasy_novel.html), abgerufen am 10.04.2026.

11 Andrej Tarkowski: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander Verlag 2021.

12 Ebd., S. 37.

13 Dostojewski 2025, S. 876.

14 Ebd., S. 884.

Eine Weiterentwicklung dieser eng an das christliche Erbe angelehnten Figur bei Dostojewski ist dann in dessen letztem Roman *Die Brüder Karamasow*¹⁵ der jüngste Bruder Aljoscha, ein Novize und »eine der lichten Figuren des großen russischen Schriftstellers, die ihren Halt im Christentum haben«¹⁶ – während Tarkowskis zweiter Spielfilm *Andrej Rubljow*¹⁷ wiederum das Porträt eines mittelalterlichen Ikonenmalers ist, der zugleich auch Mönch und Heiliger war. In Aljoschas älteren Brüdern, dem intellektuellen Universitätsabsolventen Iwan und dem impulsiven Soldaten Dmitri, begegnet uns im Übrigen auch noch einmal die Gegensätzlichkeit des Wissenschaftlers Kirill und des Stalkers Roderic.

Tarkowskis Verfilmung von *Picknick am Wegesrand* wurde also zu einer freien, persönlichen Interpretation von Motiven, die ihn am Ursprungstext der Strugatzkis interessiert haben dürften; und in die möglicherweise dann auch noch Gedanken einfließen, die er sich unmittelbar zuvor schon für die geplante Dostojewski-Adaption gemacht haben mag. In enger Zusammenarbeit mit den beiden Autoren gelangte er jedenfalls zur Neuschöpfung einer Dreier-Figurenkonstellation – nicht zum ersten Mal, denn »die Dreizahl verbindet sie mit den wandernden Malern in *Andrej Rubljow*, mit den Forschern in *Soljaris*«¹⁸.

Das Dreieck wird angeführt vom Stalker, in dessen Figur der Film sowohl Motive von christlicher Güte, Vergebung und Erlösung implementiert, als auch die familiäre Situation (Ehefrau und kranke Tochter) aus der Erzählung übernimmt. Angeheuert wird er von zwei Männern, die er in und durch die Zone führen soll: dem Schriftsteller (ein Künstler mit versiegender Inspiration) und dem Professor (für Physik; also ein Wissenschaftler). Im Gegensatz zur Erzählung, in der die Figuren neben ihren Rufnamen immer noch einen oder gar mehrere Spitznamen bekommen, sind sie hier namenlos und damit deutlich als gedankliche Stellvertreter markiert – sagen wir, für Seele, Geist und Körper; auch wenn das nur eine von vielen möglichen Deutungen ist, mit denen der Film seit fast einem halben Jahrhundert überschüttet wird. »Obwohl Tarkowskij also in der äußerlichen Struktur seines neuen Films zu einer bei ihm ungewohnten, ja ungeahnten Einfachheit gelangt, erreicht er inhaltlich eine

15 Fjodor Dostojewski: *Die Brüder Karamasow*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2021.

16 Wolfgang Kasack (Hg.): »Vorbemerkung des Übersetzers«, in: Fjodor Dostojewski, *Der Großinquisitor*, Berlin: Insel 2022 (zuerst 2003), S. 9.

17 Andrej Rubljow, UdSSR 1966, R: Andrej Tarkowski.

18 Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hg.): Andrej Tarkowskij. Reihe Film 39, München/Wien: Hanser 1987, S. 144.

vom Zuschauer kaum zu bewältigende Fülle von vielschichtigen thematischen Implikationen¹⁹, und zwar »als politische Parabel, religiöse Allegorie oder surreal-absurdes Kammerspiel«²⁰.

Was Tarkowski dabei aus der Strugatzki-Erzählung ausdrücklich nicht übernahm, ist die innere Entwicklung, die bei Roderic erkennbar ist. (Wie wir noch sehen werden, war Tarkowski aber durchaus nicht der Einzige, der diesen Teil der Erzählung weniger mochte als den Rest.) Eine Erklärung für diese Nicht-Dramaturgie findet sich bei Tarkowski selbst, erneut in der Auseinandersetzung mit Literatur:

In einem sich nicht entwickelnden, gleichsam statischen Charakter wird der Druck der Leidenschaft extrem komprimiert und damit erheblich deutlicher und überzeugender als bei allmählichen Veränderungen. Genau wegen dieser Art Leidenschaftlichkeit liebe ich auch Dostojewski. Mein Interesse gilt eher äußerlich statischen Charakteren, die jedoch dank der sie beherrschenden Leidenschaften voller innerer Spannung sind.²¹

Diese drei (in der Lesart ihres Schöpfers »statischen«) Figuren begeben sich nun also auf eine Reise durch die Zone, hin zu ihrem Ziel: einem mystischen Raum, der »für einen Ort der Erkenntnis und der Erfüllung aller Wünsche steht«²². Auch dieser ist eine Neuschöpfung des Films; seine Funktion erfüllt in der Erzählung eine goldene Kugel.

Durch die Zone zum Raum

Wenn man sie so anschaute, die Zone, unterschied sie sich in nichts vom übrigen Gebiet. Die Sonne leuchtete hier genau wie anderswo, und nichts schien sich in den vergangenen dreizehn Jahren verändert zu haben. [...] Ringsumher kegelförmig aufgehäuftes gelbes Gestein, die Winderhitzer der Hochöfen, die in der Sonne glitzerten, dann Schienen, so weit das Auge

19 Robert Fischer: »Stalker«, in: Lothar R. Just (Hg.), Das Filmjahr '81/82, München: Film-land Presse 1981, S. 222–224, hier S. 224. (Der Film wird auf S. 1 des Bandes als »FILM DES JAHRES 1981« etabliert.)

20 Ebd.

21 Tarkowski 2021, S. 27f.

22 Christian Hellmann: Der Science Fiction Film, München: Heyne 1985 (zuerst 1983), S. 235.

reichte, und auf den Schienen hier und da kleine Güterzüge... Mit einem Wort, eine Industrielandschaft.²³

Abgesehen davon, dass Tarkowski die Sonne wegließ und die Industrielandschaft in eine Ruine verwandelte, sieht die Zone durch seine Kamera ohnehin ganz anders aus als der Rest: Der Kameramann Alexander Knjaschinski viragierte das 35-mm-Filmmaterial für alle Szenen außerhalb der Zone in der rot-braunen Farbe des Elements Brom, während die Welt in der Zone die normalen Farben des Kodak-Materials behielt. Diese Trennung durch die Kolorierung kennen wir aus *The Wizard of Oz*²⁴, wo Kansas ähnlich bräunlich aussieht, während das Zauberland in regenbogenbuntem Technicolor erstrahlt, oder aus *A Matter of Life and Death*²⁵, in dem wir den Himmel schwarz-weiß, die Erde hingegen in Farbe zu sehen bekommen. Aber auch wenn *Stalker* nach einer Weile ebenfalls farbig wird, bleibt die Palette reduziert und wird von dumpfen Grün-, Blau- und Brauntönen bestimmt.²⁶

Auf der Reise zum Raum entpuppt sich der Stalker, in der beschriebenen Traditionslinie, als die glaubende, liebende, hoffende Figur. Er kennt die Zone als Einziger, er kennt sie gut, und er respektiert ihre Gesetze – auch und gerade diejenigen, die Gefahr oder gar den Tod bringen können. Er hat den Raum, in dem sein größter Wunsch Wirklichkeit werden würde, nie betreten – seine Aufgabe ist, andere dorthin zu begleiten.

Diese anderen hingegen, der Künstler und der Wissenschaftler, werden ihrer Aufgabe als gesellschaftliche Taktgeber mehr und mehr nicht gerecht. Sie sind eigensinnig und folgen widersprüchlichen philosophischen Impulsen – gipfelnd in einer Bombe, mit der der Raum zerstört werden soll, um nicht die Hoffnung der falschen Menschen – oder falsche Hoffnungen – in Erfüllung gehen zu lassen.

Denn, wie wir noch sehen werden: Der größte Wunsch, der in jemandem versteckt ist, muss nicht zwingend ein objektiv ›guter‹ oder ›schöner‹ Wunsch sein.

23 Strugatzki 2024, S. 20.

24 *The Wizard of Oz*, USA 1939, R: Victor Fleming.

25 *A Matter of Life and Death*, GBR 1946, R: Powell/Pressburger.

26 Fischer 1981, S. 223.

Abb. 1: Auf dem Weg in den Raum



Stalker (UdSSR 1979, Mosfilm, R: Andrej Tarkowski).

Über Märchen und Wissenschaft, und von der Theologie zur Phantastik

Die Suhrkamp-Ausgabe von *Picknick am Wegesrand* enthält ein langes Nachwort von Stanisław Lem (dessen Roman *Solaris*²⁷ Tarkowski bereits 1972 verfilmt²⁸ hatte) über einige grundlegende Schwierigkeiten bei der ambitionierten fantastischen Schriftstellerei.

In der Erzählung der Strugatzki-Brüder ist es recht klar ein Besuch von Außerirdischen, der die Zone entstehen lässt. Lem missfällt nun an der Beschreibung eines derartigen Besuchs ganz grundsätzlich die in der Science-Fiction weit verbreitete, für ihn aber naive Vorstellung, vernunftbegabte außerirdische Lebensformen könnten, obwohl sie der enormen Herausforderung einer

27 Stanisław Lem: *Solaris*, Berlin: Ullstein 2021.

28 *Solaris*, UdSSR 1972, R: Andrej Tarkowski.

interplanetarischen Reise gewachsen und der Menschheit damit weit überlegen seien, hernach der Erde gegenüber als aggressive Bösewichte auftreten – denn sie könnten, so Lems Argument, durch Angriffe auf diese nichts bekommen, was sie nicht längst selbst besäßen. Aber genauso wenig hält er von der alternativen Erzählung, ein möglicher Angriff könne stattdessen in reiner Lust an der Aggression begründet sein – weil dadurch nur ein ›Darwinismus gegen einen Sadismus‹²⁹ ausgetauscht würde. Er sieht in allen entsprechenden Narrativen ›unverhüllte Anleihen beim Märchen‹³⁰; doch Science-Fiction müsse im Gegenteil immer so weit wie irgend möglich logik- und faktenbasiert funktionieren.

Lems Interesse gilt daher der Darstellung einer Vernunft viel mehr als der einer Aggression – und wohlgerne einer nicht-menschlichen Vernunft, die sich ein menschlicher Intellekt (hier etwa jener der beiden Autoren im Spiel mit den Lesenden) ausgedacht hat. Weil aber auch ihm wenig nachvollziehbare Gründe (jenseits der gerade noch explizit verworfenen) einfallen, warum eine außerirdische Vernunft uns überhaupt besuchen sollte, empfiehlt Lem der Phantastik, diese Gründe erzählerisch weitestgehend im Dunkeln zu lassen – eine narrative Herausforderung, die er der Religion gleichsetzt:

Als optimale Strategie erwies sich in der Theologie die Strategie, das Geheimnis Gottes zu wahren. Würde man sie jedoch konsequent beibehalten, so müsste man eigentlich schweigen, und eine schweigende Theologie hört auf, Theologie zu sein; daher wandte sie denn auch (in späteren Versionen wie etwa der christlichen) die Strategie an, mit offenkundigen Widersprüchen zu operieren.³¹

Lems Kommentar ist später viel beachtet worden, vor allem wegen des eben beschriebenen argumentativen Kerns: Er wirft den Autoren von *Picknick am Wegesrand* regelrecht vor (und teilt gar mit, ›diesen Punkt mit ihnen besprochen‹³² zu haben), trotz vieler Qualitäten und richtiger Entscheidungen am Ende einen großen erzählerischen Fehler zu machen, weil auch sie althergebrachten, märchenhaften Strukturen erlegen seien. Und zwar durch das vierte, von ihm als Epilog bezeichnete Kapitel des Buches, eine mystische letzte Heldenreise in die Zone, mitsamt zu überwindender düsterer Gefahr, Menschenopfer und

29 Lem in Strugatzki 2024, S. 191.

30 Ebd., S. 192.

31 Ebd., S. 189.

32 Ebd., S. 213.

Erlösung; alles provoziert durch den letztlich doch wieder als bösartig suggerierten Charakter der außerirdischen Intelligenz. Lem geht sogar so weit, eine eigenständige Erklärung für die Vorgänge in der Zone zu liefern – gleichsam eine kleine Kurzgeschichte, mit der er das zu märchenhafte Ende der Strugatzkis gewissermaßen »verbessert« (nämlich, indem er die außerirdische Intelligenz als viel weniger malevolent und deutlich vernunftbegabter skizziert).

Diese Ausführungen Lems sind hochinteressant (und übrigens auch sehr amüsant zu lesen), und sie verraten viel über die komplexe Gedankenwelt eines auf die Science-Fiction spezialisierten Schriftstellers, der an Detailkenntnissen einem echten Wissenschaftler nicht unbedingt nachsteht – nicht umsonst wurden ja ein Schriftsteller und ein Physikprofessor auch zwei der drei zentralen Figuren in *Stalker*. Für meine Gedanken über Tarkowskis Verfilmung ist aber, auch wenn Lem ihn nur vorübergehend streift, ein anderer Punkt noch relevanter.

Die Konsumgesellschaft

Der von Lem eingeforderte Erzähltrick, sich ein Beispiel an der theologischen Strategie zu nehmen und das Geheimnis Gottes zu wahren (den Lesenden also die tatsächlichen Hintergründe des außerirdischen Besuchs regelrecht vorzu-enthalten), schaffe, so Lem, Raum für einen Text von »großer soziologischer Treffsicherheit«³³. Überdeutlich träte in Abwesenheit klarer Kausalitäten eher die »Reaktion der Menschheit«³⁴ auf das gänzlich unklare Ereignis hervor; denn je ungenauer die großen und realen Hintergründe des Besuchs und der Entstehung der Zone blieben, umso genauer blicke die Erzählung auf die winzigsten Details.

Die Reaktion der Menschen um die Zone herum liest Lem als die Reaktion einer »Konsumgesellschaft«³⁵, wobei zur Verwendung der Zone als Quelle von Konsumartikeln, eine Art neuer Goldrausch, selbst deren lebensgefährlichste Aspekte zu zählen sind, da die raffgierige Umgebung noch »das Geschlecht, das Blut und das Töten zum Gegenstand konsumtiven Genusses zu machen

33 Ebd., S. 198.

34 Ebd., S. 196.

35 Ebd., S. 200.

bemüht ist³⁶. Ein Aspekt der Erzählung, der für Lem den aktuellen Zeitgeist der 1970er Jahre empfindlich genau trifft:

Lässt sich doch gerade mit der Lust an Erscheinungen, die früher bloß als ab-scheulich galten, die heutzutage forcierte Popularität einer Kunst erklären, die an die Stelle der Schönheit die Widerwärtigkeit setzt.³⁷

Für exakt diesen Gedanken Lems hat wenig später der amerikanische Kunst-historiker (und Marxist) Otto Karl Werckmeister³⁸ den Begriff der ›Zitadellen-kultur‹³⁹ geprägt. Die Zitadelle war eine frühneuzeitliche, schwer bewaffnete Festung innerhalb einer vor Feinden möglicherweise unzureichend geschütz-ten Stadt: ›Sibirien. Am Ufer eines breiten, öden Stromes liegt eine Stadt, eines der Verwaltungszentren Rußlands; in der Stadt ist eine Festung⁴⁰, schreibt Dostojewski in *Verbrechen und Strafe*. Bei Werckmeister wird die Zitadelle zum Sinnbild für die Kultur der postmodernen Wohlstandsgesellschaft in den 1980er Jahren, in der die Beschreibung von existentiellen Krisen durch die Kunst nicht mehr (wie es noch den 1970er Jahren zentrales Anliegen gewesen sei) als Anstoß zu deren Beseitigung dient – sondern im Gegenteil mit der klaren Absicht stattfindet, diese Krisen zu bestätigen, und dabei die Lust am Untergang ästhetisch zu feiern.

Als eines unter vielen Beispielen nennt Werckmeister den Todesstern in *Star Wars*⁴¹: ›Als waffenstarrende fliegende Zitadelle hält er das Sternensystem in Schach.⁴² Der Film von George Lucas erschien im Sommer 1977, und damit zwei Jahre nach Stanislaw Lems Text vom Juli 1975 (der damit im Übrigen auch noch vor Tarkowskis Verfilmung entstand); aber *Star Wars* darf (jedenfalls aus Lems Perspektive) sicherlich als Apotheose der Fantasien von durch Darwinis-mus und Sadismus motivierten intergalaktischen Kriegen gelten.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 201.

38 Für den Hinweis auf Werckmeister, erhalten im Zusammenhang mit langjähriger ge-meinsamer Arbeit zur Filmgeschichte um 1980, danke ich herzlich meiner Kölner Kol-legin Miriam Jakobs.

39 Otto Karl Werckmeister: Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kul-tur der achtziger Jahre, München/Wien: Hanser 1989.

40 Fjodor Dostojewski: Verbrechen und Strafe, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2025 (zuerst 2021), S. 723.

41 Star Wars, USA 1977, R: George Lucas.

42 Werckmeister 1989, S. 125.

Es stellt sich nun aber die Frage, ob Tarkowskis Verfilmung, entstanden im Zeitgeist der schon ausgehenden 1970er Jahre, dem von Lem als Kritik an der gesellschaftlichen Konsumbesessenheit gelesenen Ausgangstext von Arkadi und Boris Strugatzki (1972) an diesem Punkt überhaupt noch entsprechen kann – oder ob nicht im Gegenteil der Film selbst als Gegenstand einer Ästhetik des Untergangs (um 1980) überhaupt erst richtig zu verstehen ist.

Argumentative Kultur, die Lust am Untergang und das Kino der 1980er

Werckmeister stellt der ›Zitadellenkultur‹ der 1980er in seiner Einleitung eine von ihm so genannte ›Argumentative Kultur‹ der 1970er gegenüber, welche von jener abgelöst worden sei, und als deren ›End- und Höhepunkt‹⁴³ er, neben Werken aus der Literatur, im Kino Coppolas *Apocalypse Now*⁴⁴ liest. Coppola habe seinen Film ›aus der Auseinandersetzung traditioneller literarischer und visueller Ausdrucksformen mit der amerikanischen Niederlage im Krieg um Vietnam entwickelt‹⁴⁵ und damit also eine politische Krise der Gegenwart nicht nur benannt, sondern auch künstlerisch bewältigt: ›kritische Reflexionsformen, keine Eskapaden‹⁴⁶.

Werckmeister schreibt darüber hinaus gar nicht so viel übers Kino. Er ist Kunsthistoriker, sitzt zudem viel im Theater; und er versucht, einen übergeordneten Zeitgeist einzufangen. Aber es ist natürlich naheliegend, seine Ideen weitreichender auf Ästhetik und Poetik des Films zu übertragen. Und selbst wenn ich nur beim Genre der Science-Fiction und im engen Zeitraum zwischen 1978 und 1982 bleibe, dann ist ein Remake wie *Invasion of the Body Snatchers*⁴⁷ sicherlich noch als eine mit dem Straßenrealismus der Gegenwart gegründete, politisch eingefärbte Allegorie zu lesen, aber *Blade Runner*⁴⁸ zweifellos schon als eine Ästhetisierung von Endzeitfantasien – und der von Werckmeister beschriebene Wandel also allein damit überzeugend zu zeigen.

Ausgerechnet *Apocalypse Now* als eindeutiges Beispiel für eine rein argumentative Kultur zu nennen, scheint mir aber nicht unbedingt die nahe-

43 Ebd., S. 15.

44 *Apocalypse Now*, USA 1979, R: Francis Ford Coppola.

45 Werckmeister 1989, S. 15.

46 Ebd., S. 16.

47 *Invasion of the Body Snatchers*, USA 1978, R: Philip Kaufman.

48 *Blade Runner*, USA/GBR/HKG 1982, R: Ridley Scott.

liegendste Wahl. Geht mit dem brennenden Napalm und den Helikopter-Schwärmen, die von The Doors und Richard Wagner begleitet werden, nicht wenigstens eine gewisse Ästhetisierung des Grauens durch Coppola und seinen Kameramann Storaro unmittelbar einher, weil der Film dadurch den Wahnsinn fast körperlich spürbar werden lässt? Und macht nicht gerade das ihn dann überhaupt erst zu dem, was er ist?

Die offizielle Weltpremiere einer Arbeitsfassung von *Apocalypse Now* fand bei den Filmfestspielen von Cannes im Mai 1979 statt, und der russische Kino-start von *Stalker* war im selben Monat (ein Jahr später lief auch er dann noch in Cannes, als ›film surprise‹). Den verschiedenen Interpretationsvarianten, in denen die Zone, vergleichbar mit Coppolas Vietnam-Vision, als eine Metapher für die sowjetische Gesellschaft der damaligen Gegenwart gelesen wurde, hat Tarkowski selbst sich immer verweigert – für eine Lesart im Sinne einer argumentativen Kultur müssen wir diesen Weg aber sicherlich gehen.

Hinzu kommt, dass es sich bei *Stalker* um Science-Fiction besonderer Spielart handelt, insofern als sich das Geschehen explizit auf ein fiktives historisches, für Gesellschaft und Zivilisation einschneidendes Ereignis auf der Erde bezieht, welches noch dazu völlig diffus ist. In der Erzählung liegt der Besuch dreizehn Jahre, im Film das nie gänzlich aufgeklärte Ereignis noch länger zurück. Dem filmischen Einführungstext nach sei von einem Meteoreiteneinschlag bis zum Besuch einer außerirdischen Lebensform alles denkbar, aber niemand wisse es wirklich.

Die Erzählung und ihre Adaption rahmen ein Jahrzehnt, 1971 bis 1979; und dazwischen, 1973, erschien eines der wichtigsten sowjetischen Bücher des 20. Jahrhunderts: Alexander Solschenizyns *Der Archipel GULAG*. Das hier titelgebende Inselreich ist metaphorisch zu verstehen; es handelt sich nicht um geografische Inseln, sondern um die ehemals über die gesamte Sowjetunion verteilten Gefängnisse und Arbeitslager der stalinistischen Ära:

Das Inselland ist eingesprenkelt in ein anderes, das Mutterland; kreuz und quer durchsetzt es seine Landschaft, bohrt sich in seine Städte, überschattet seine Straßen – und trotzdem haben manche nichts geahnt, viele nur vage etwas gehört, bloß die Dortgewesenen alles gewusst.⁴⁹

49 Alexander Solschenizyn, *Der Archipel GULAG*, Bern/München: Scherz 1974, S. 9.

Lassen sich die in der Zone von *Stalker* sichtbar werdenden Spuren vergangener Ereignisse vielleicht mit diesen Orten grausamer Entmenschlichung – halb Historie, halb noch Gegenwart – assoziieren?

Von der Bering-Straße bis fast zum Bosporus hin liegen die abertausend Inseln des verwunschenen Archipels verstreut. Unsichtbar sind sie, aber vorhanden, und ebenso unsichtbar, doch stetig müssen die unsichtbaren Sklaven befördert werden, jeder ein Leib, ein Volumen, ein Gewicht.⁵⁰

Für diese Reise braucht man ebenfalls einen Begleiter; literarisch wurde dies Solschenizyn selbst. ›Wie gelangt man auf diesen geheimnisvollen Archipel? Stunde für Stunde machen sich Flugzeuge, Schiffe, Züge auf den Weg dorthin – doch es weist keine einzige Inschrift den Bestimmungsort aus.‹⁵¹ Dies wäre eine mögliche historische Assoziationsebene: ein Rückblick.

Für mich, heute, ist hingegen die in *Stalker* imaginierte Zukunft eine weit entfernte Vergangenheit, und ich kann den Film deswegen paradoxerweise kaum anders lesen denn als Vorahnung – einer Gefahr, die erst sieben Jahre nach Erscheinen des Films tatsächlich Realität werden sollte, und zwar in der Sowjetunion; und die mir, über eine Verarbeitung in der argumentativen Kultur hinaus, eine nicht zu unterschätzende Wirkung gehabt zu haben scheint, auch und gerade auf die Ästhetik einer ›schönen Kunst des Untergangs‹, wie Werckmeister sie nennt.

Parallel mit der Reise von Artemis 2, also ebenfalls am 1. April 2026 – um uns wieder in das zurückzugeben, was wir Gegenwart nennen –, begann hier unten auf der Erde in den Kinos des Barbican Centre in London eine Retrospektive mit dem Titel *Cold War Visions: Nuclear Anxiety in Eastern Bloc Cinema*⁵². Illustriert wurde sie mit einem der eindrücklichsten Standbilder aus *Stalker* (die ›Buckelpiste‹ kurz vor dem Finale). Der Film lief in dieser kleinen Reihe als eine von gleich zwei Arbeiten Tarkowskis; die andere war *Opfer*⁵³ – sein letzter Film, sieben Jahre nach *Stalker*, die unheilvolle Vision über den Vorabend eines nuklearen Dritten Weltkrieges. Uraufgeführt wurde *Opfer* im Mai 1986 in Cannes – drei Wochen nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl und ein halbes Jahr vor Tarkowskis Tod in Paris im Dezember.

50 Ebd., S. 463.

51 Ebd., S. 15.

52 Siehe Website des Barbican Centre London, <http://www.barbican.org.uk/whats-on/2026/series/cold-war-visions>, abgerufen am 10.04.2026.

53 Opfer, SWE/FRA/GBR 1986, R: Andrej Tarkowski.

In seinem Blog für den Criterion Channel schrieb David Hudson über die Londoner Retrospektive:

Stalker was a famously troubled production whose location was eventually moved to an industrial area in Estonia, where the toxic waste is widely believed to have been the source of the cancer that eventually killed Tarkovsky, Solonitsyn (den Hauptdarsteller des Films, Anm.), and Tarkovsky's wife and assistant director, Larisa Tarkovskaya. Chernobyl's Reactor No. 4 blew up seven years after *Stalker* was released, and in 2006, designer John Coulthart pointed out that ›the 1,400-square-mile quarantined area around the power station is referred to as the Zone of Alienation, the Chernobyl Zone, the 30 Kilometer Zone, the Zone of Exclusion, or the Fourth Zone. Scientists who study the forbidden region (and guides who take people there illegally) have referred to themselves as stalkers.«⁵⁴

Stalker ist also ein Film über drei fiktive Personen in einer Zone, nach dessen Produktion drei sehr wesentlich mit ihr befasste reale Personen an den Spätfolgen einer Kontamination mit chemischem Abfall starben. Diesem hatten sie sich durch Dreharbeiten in einer tatsächlichen Zone ausgesetzt, welche in der Fiktion das postindustrielle Brachland einer nicht näher bestimmten Katastrophensituation illustrieren sollte. Sieben Jahre später, 1986, trat eine solche Katastrophe dann tatsächlich ein, und eine echte Zone entstand. Kurz darauf starb der Regisseur.

Stalker ist auch eine Science-Fiction-Vision, die in einer Zeit gedreht und veröffentlicht wurde, als deren prägnantester Slogan heute die Formulierung ›No Future‹ gilt. Die deutsche Zeitschrift *Filmkritik* publizierte im Juli 1981 ein Heft ganz ohne Filmkritik, dafür aber mit einem 46-seitigen Text von Rainer Gansera über Ökologie und Atomangst.⁵⁵

Stalker ist schließlich ein Film, bei dem es schwerfällt, im Rückblick neu über ihn zu schreiben, ohne seine Bilder gänzlich von dieser seltsamen Entstehungsgeschichte zu trennen; insbesondere, da diese schon zeitgenössisch, also noch völlig ohne jenes Wissen, wie folgt beschrieben worden sind:

54 David Hudson: »Cold War Visions«, in: Current. The Daily (31.03.2026), online: <http://www.criterion.com/current/posts/9112-cold-war-visions>, abgerufen am 10.04.2026.

55 Rainer Gansera: »Szenarien: Noten zu Film und Ökologie«, in: *Filmkritik*, Nr. 295, Juli 1981, S. 292–338.

Die ominöse ›Zone‹ [...] erweist sich als eine unwirtliche, feuchte Gegend, die ebenso von Zerfall und Verwesung gekennzeichnet ist wie der Rand der Industriestadt, aus der die Suchenden aufgebrochen sind. Die Atmosphäre scheint verseucht; Zivilisationsreste, Skelette von Menschen und Maschinen, ein ewig verhangener grauer Himmel und eine naßkalte Witterung lassen eine Endzeitstimmung entstehen, die man als Zuschauer fast physisch empfindet.⁵⁶

Doch zumindest zwei der drei Protagonisten, der Künstler und der Wissenschaftler, und mit ihnen dann auch die Filmbilder selbst, wollen in diese Zone; sie müssen in diese Zone. Aber der Weg ist das Ziel; und es darf deshalb nicht verwundern, dass am Ende alle drei, nach gewaltigen Herausforderungen, den Raum nicht betreten.

Any time someone brings up *Stalker* I am reminded of my favorite review of all time: ›I hate this movie. Everyone is sad. It's nothing but talking. No one goes into the room. I wasted three hours. I'm glad the Soviet Union fell.‹⁵⁷

No one goes into the room. Besser kann man ein halbes Jahrhundert Diskurs über ein und denselben filmischen Kraftakt einfach nicht zusammenfassen.

Ja, es gibt vielstimmige, langwierige philosophische Diskussionen in diesem Film, der bei aller Bildgewalt auch sehr von den Dialogen bestimmt und geformt wird (wie übrigens die großen Dostojewski-Romane auch). Dieser Teil der ganzen Sache ist sicherlich, im Sinne Werckmeisters, noch argumentative Kultur.

Daneben deutet sich in *Stalker* aber mehr als nur an, was der kommende Zeitgeist sein wird. Es ist unmissverständlich, dass der innerste Wunsch, der im Raum erfüllt werden würde, auch ein Todeswunsch sein kann. Einer der Vorgänger der drei Reisenden hat sich nach dem Besuch des Raumes erhängt, der Künstler hat eine Pistole dabei und der Wissenschaftler Gift. Ihnen ist diese dunkle Seite der Anziehungskraft des Raumes bewusst. Und darin angelegt ist eine Lust am Untergang, wie sie Werckmeister dann für die Jahre nach 1980 konstatiert.

56 Fischer 1981, S. 224.

57 Kommentar eines Reddit-Users, online: http://www.reddit.com/r/movies/comments/1q6x21h/a_different_take_on_the_story_in_stalker_from_1978/, abgerufen am 10.04.2026.

Vielleicht lässt sich durch die Entscheidung, den Raum eben nicht zu betreten, und damit der Todessehnsucht, von der man in der Zone überall umgeben ist, letztlich nicht nachzugeben, das alles gerade noch als eine Erzählung der 1970er Jahre verorten. Dennoch: Dieser Film will vielleicht nicht in den Raum, aber er will in den Zerfall, er will in die Verwesung und er will in die Verseuchung; exakt so, wie Werckmeister es beschreibt. *Stalker* tritt mindestens mit einem Bein schon über diese Schwelle in die 1980er Jahre hinein, genau wie *Apocalypse Now* dies tut (der hinsichtlich des Produktions- und Veröffentlichungszeitraums bemerkenswerte Parallelen zu *Stalker* aufweist).

Die Figuren beider Filme müssen immer tiefer in den Dschungel, und immer tiefer in die Zone hinein – denn ihre Zeit, sie wollte es so.

Imagine Futures

Nur noch ein paar Minuten bis Mitternacht, am Abend des 10. April 2026. In London ist vor wenigen Augenblicken das erste Screening von *Stalker* innerhalb der *Cold War Visions*-Retrospektive zu Ende gegangen. Sehr bald schon werden die Crew der Artemis-2-Mission und der Hitzeschild ihrer Raumkapsel wieder in die Erdatmosphäre eintreten; die Landung ist für 2.07 Uhr deutscher Zeit vorgesehen.

Mindestens zwei neue Filme werden noch in diesem Jahr Tarkowskis filmische Ideen, darunter jene aus *Stalker*, indirekt fortsetzen. Der russische Regisseur Andrei Swjaginzew, der seit seinem ersten Film *The Return – Die Rückkehr*⁵⁸ als direktester Erbe Tarkowskis in der Gegenwart gilt, wird, wie gestern angekündigt wurde, in Cannes eine neue Arbeit namens *Minotaur*⁵⁹ präsentieren. Und im Sommer kommt Steven Spielbergs *Disclosure Day*⁶⁰, in dem es um eine titelgebende Enthüllung darüber zu gehen scheint, ein Besuch von Außerirdischen auf der Erde habe unbemerkt längst stattgefunden, und sie lebten, statt unsichtbar in einer Zone, mitten unter uns.

Wenn der vorliegende Band aus der Druckerei kommt, werden beide Filme schon auf den Festivals und in den Kinos gelaufen sein. Für mich hingegen, während ich an meinem Text schreibe, liegen sie noch in einer imaginierten Zukunft.

58 *The Return – Die Rückkehr*, RUS 2003, R: Andrei Swjaginzew.

59 *Minotaur*, FRA/LVA/DEU 2026, R: Andrei Swjaginzew.

60 *Disclosure Day*, USA 2026, R: Steven Spielberg.