

Lem, Solaris: Die Verfilmungen

A. Soderbergh

1. Die Rezension von Janis El-Bira:

- Wo liegen nach El-Bira die Stärken des Regisseurs Soderbergh und des Films?
- Wo liegen die Schwächen / Grenzen der Verfilmung?
- Was macht nach seiner Ansicht die Grösse und Bedeutung des Romans von Lem aus? Worum geht seiner Ansicht nach im Buch?

Geben Sie die Urteile / Meinungen des Kritikers wieder. Kommentieren Sie die Sicht des Kritikers.

2. Die Biennale-Kritik von Ekkehard Knörr:

- Wo liegen nach El-Bira die Stärken des Regisseurs Soderbergh und des Films?
- Um welche Fragen kreist nach Knörr der Film?

Geben Sie die Urteile / Meinungen des Kritikers wieder. Kommentieren Sie die Sicht des Kritikers.

B. Tarkovsky

3. Die Rezension von U. Behrens:

- Wie «liest» Behrens den Film von Tarkovsky?
- Was macht nach seiner Ansicht die Bedeutung der Tarkovsky-Verfilmung aus?
- Um welche Fragen kreisen Film und Buch?

Verfilmungen des Romans «Solaris» von Stanislaw Lem

Deutscher Titel:	Solaris
Originaltitel:	Solaris
Produktionsland:	USA
Erscheinungsjahr:	2002
Länge:	99 Minuten
Originalsprache:	Englisch
Stab	
Regie:	Steven Soderbergh
Drehbuch:	Steven Soderbergh
Produktion:	James Cameron, Jon Landau, Rae Sanchini
Musik:	Cliff Martinez
Kamera:	Steven Soderbergh (als Peter Andrews)
Schnitt:	Steven Soderbergh (als Mary Ann Bernard)

Besetzung:

- * George Clooney: Chris Kelvin
- * Natascha McElhone: Rhea Kelvin
- * Jeremy Davies: Snaut
- * Ulrich Tukur: Gibarian
- * Viola Davis: Gordon

Filmkritiken

Dieter Wunderlich in «Buchtipps & Filmtipps»:

Obwohl der 1961 von dem polnischen Schriftsteller Stanislaw Lem (1921 – 2006) veröffentlichte Roman "Solaris" bereits 1972 von dem russischen Regisseur Andrej Tarkowskij verfilmt worden war ("Solaris"), wagte sich der Amerikaner Steven Soderbergh gut dreißig Jahre später an eine weitere Adaptation der literarischen Vorlage fürs Kino. Dabei verwahrte er sich gegen die Unterstellung, bei seinem Film handele es sich um ein Remake und sprach stattdessen von einer "Neuinterpretation" des Romans "Solaris".

Andrej Tarkowskij setzte mit seinem schlichten, spröden, zweieinhalb Stunden langen Film Maßstäbe für das Science-Fiction-Genre. Zwar verlagerte er den Akzent von den erkenntnistheoretischen Fragestellungen zum persönlichen Konflikt des Protagonisten, aber sein Film kommt der Vielschichtigkeit des Romans nah.

Steven Soderbergh entfernt sich sehr viel weiter von der Vorlage. Auf die Konfrontation der menschlichen mit einer andersartigen Intelligenz – das Hauptthema des Buches – geht er kaum ein. Es lässt Snow nur den sarkastischen Satz sagen: "Wir wollen keine neuen Welten, wir wollen Abbilder." Stattdessen stellt er eine tragische Liebesgeschichte in den Mittelpunkt. Anders als Andrej Tarkowskij zeigt er keine Frau, die wie eine Marionette wirkt, sondern lässt Chris' materialisierte Vorstellung von Natascha McElhone lebendig und eigenständig darstellen. In Rückblenden, die er geschickt als Parallelmontagen in das Geschehen integriert, erzählt Steven Soderbergh, was vor Rheas Tod geschah.

Es geht in dieser Verfilmung von "Solaris" vor allem um Liebe und die Selbstfindung eines Mannes, der im entscheidenden Augenblick nicht bemerkte, in welcher Not seine Frau sich befand und sich schuldig fühlt, weil sie sich daraufhin das Leben nahm.

Viele Kritiker werfen Steven Soderbergh vor, eine seichte "Solaris"-Version gedreht zu haben. Es trifft zwar zu, dass der Film dem philosophischen Gehalt der literarischen Vorlage nicht entspricht, aber die Verrisse halte ich nicht für berechtigt, denn Steven Soderberghs "Solaris" wirft Fragen auf, die über eine triviale Liebesgeschichte hinausgehen: Man kann "Solaris" als Reflexion über das Verhältnis von Fiktion und Realität verstehen, als Warnung vor der Suggestivkraft der Bilder – auch im Kino. Was ist wirklich? Was können wir von anderen Menschen wissen? Sind wir in der Lage, uns ein objektives Bild von anderen Menschen zu machen oder ist unsere Wahrnehmung nicht eher eine Projektion eigener Vorstellungen?

Sehenswert ist "Solaris" auch wegen der ästhetischen Filmsprache von Steven Soderbergh (der unter den Pseudonymen Peter Andrews und Mary Ann Bernard auch für Kamera und Schnitt verantwortlich ist). In den ersten Minuten, die auf der Erde spielen, jagen sich die Bilder. Dann fließen sie ruhig dahin, minimalistisch von Musik untermalt.

Von den Schauspielern sei Jeremy Davies erwähnt, denn ihm ist es gelungen, durch eine abgehackte Redeweise sowie eine leicht übertriebene, variantenreiche Mimik und Gestik der Figur des Astronauten Snow etwas Besonderes zu geben.

Außer der Filmmusik von Cliff Martinez sind Takte aus den Goldbergvariationen von Johann Sebastian Bach zu hören sowie die Songs "Eronel" (Sadik Hakim, Thelonious Monk, Idrees Sulie-man) und "Riddle Box" (Mike E. Clark, Joseph Bruce alias Violent J).

Kritik von Janis El-Bira

Steven Soderberghs Neuinterpretation des klassischen Science-Fiction-Romans von Stanislaw Lem war im Vorfeld bereits mit vielen Vorbehalten bedacht worden - berechtigterweise, wenn auch vielleicht nicht in diesem Ausmaße.

Bild aus Solaris Welches Motiv könnte jemanden wie Steven Soderbergh dazu bewegen, einen Roman wie "Solaris" mit jemandem wie George Clooney in der Hauptrolle zu verfilmen, und dies, obwohl es schon vor etwas mehr als dreißig Jahren eine Adaption des Stoffes gab, die zudem auch noch als einer der wichtigsten Filme des Genres gilt? Ich möchte nicht abstreiten, mir diese Frage bis zum Erscheinen von Soderberghs Solaris eifrig gestellt zu haben - verbunden mit nicht geringer Skepsis, viel Sarkasmus und einer nicht zu verschweigenden Belustigung über das scheinbar in seinem Gelingen hoffnungslose Unterfangen. Ohne jeden Zweifel bin ich zudem kein Freund der Filme Soderberghs; halte ihn mehr oder minder für einen der Effekthascherei nicht immer gänzlich abgeneigten "Form"-Regisseur, dessen gelegentliches Winden um die herausfordernden Themenkomplexe und Subplots seiner Filme herum, diese zuweilen zu einem Ärgernis werden lässt. Dass ich Solaris letztlich mögen würde, dafür standen die Aussichten also denn auch denkbar schlecht, und gerade in diesem Kontext kann ich dem Film - auch wenn ich ihn nicht für gelungen halte - letztlich doch nicht absprechen, mir über rund einhundert Minuten zumindest meine Aufmerksamkeit entlockt zu haben.

Außer Frage steht, dass er irgendwo Anerkennung verdient, für das, was er getan hat, dieser Steven Soderbergh: Einen Roman zu adaptieren, dessen sich schon einmal ein Regisseur angenommen hat, beinhaltet für den Neuinterpreten immer die "Qual des Vergleichs" und das besonders scharfe Urteil von Zuschauern und Kritikern. Wenn dieser Regisseur dann aber auch noch ausgerechnet Andrei Tarkovsky, fraglos einer der am meisten bewunderten Künstler in der Geschichte des Films, war und seine Interpretation zudem als Meisterwerk gilt, dann wird die Aufgabe gerade für einen Filmemacher wie Steven Soderbergh fast von vornherein zum Scheitern verdammt. Weniger aufgrund seiner eigenen Person, als vielmehr aufgrund der natürlich außergewöhnlich hohen Erwartungen und nicht zuletzt auch wegen der immensen Anzahl Messer wetzender Skeptiker, die nur darauf warten, dass das endgültige Produkt schließlich nur mittelmäßig ist, um es möglichst großartig und weithin sichtbar in der Luft zu zerreißen und zu einem der lächerlichsten Filme des Jahres zu erklären. Mut muss Soderbergh also reichlich gehabt haben, als er sich Solaris vornahm, wohlwissend, dass er nicht in einer Liga mit einem Andrei Tarkovsky spielt, und eine nicht geringe

Anzahl veritabler Gegner vor sich hat, die es irgendwie von der Brauchbarkeit seines Filmes zu überzeugen gilt. Folglich verdient das Unterfangen als solches auch unseren uneingeschränkten Respekt - der Film selber aber nur sehr bedingt.

Als Solaris Ende des vergangenen Jahres in die amerikanischen Kinos kam, spaltete er die Kritiker in zwei doch recht deutlich voneinander distanzierte Lager. Am Beispiel der beiden vielleicht bekanntesten Kritiker des Landes (dessen "Kritikerlandschaft" sowieso weitaus besser einsehbar und - trotz der enormen Zahl an Rezensenten - überschaubar ist, als etwa die unsrige), Roger Ebert (Chicago Sun-Times) und Jonathan Rosenbaum (Chicago Reader), lässt sich dies vielleicht am besten veranschaulichen: Ebert, fernab davon, ein sonderlich großer Anhänger der russischen Filmkunst zu sein, lobte Soderberghs Solaris, seinen ruhigen Rhythmus und die Dichte seiner Ideen. Rosenbaum hingegen, ein im Weltkino wie kaum ein zweiter beheimateter strenger Analytiker und scharfer Gegner des amerikanischen Studiosystems, hasste den Film, empfand konkret seine ihn an hohle Hollywood-Filme gemahnende Ikonographie (ein schwitzender George Clooney; eine über seine Nase laufende Träne) als geradezu abstoßend, machte sich lustig über die Art, wie der Film inszeniert wurde. Obwohl ich mich erfahrungsgemäß eher zu Rosenbaums Ansichten hingezogen fühle und seine akribischen Versuche, klarzumachen, dass das Kino der absolut ganzen Welt (und eben nicht nur den USA) zueigen ist, aufs höchste schätze, sehe ich im Fall von Solaris den Film weder so negativ wie er, noch könnte ich ihn loben, wie Ebert es tat. Meine eigene Einschätzung von Soderberghs mutigem Versuch liegt relativ genau zwischen den Meinungen dieser beiden Kritiker und ist gleichzeitig ungemein weit entfernt von der Haltung des amerikanischen Kinopublikums, dass den Film als schlichtweg "langweilig" abtat, und ihn an den Kinokassen zu einem Debakel werden ließ.

Liest man Stanislaw Lems Roman, oder schaut man eine der Verfilmungen (fast gleich, ob nun Tarkovskys oder Soderberghs), so stellen sich dem Zuschauer jenseits aller Science-Fiction-Gedanken und Zukunftsvisionen vor allen Dingen (mindestens) zwei der vier essentiellen Fragen der Philosophie nach Kant: "Was kann ich wissen?", und "Was soll ich tun?". Die Handlung von Solaris, ein geniales Konstrukt der Ununterscheidbarkeit zwischen Wirklichkeiten und Scheinwahrnehmungen, gibt schon in ihrer Anlage vor, in welche Richtung die Gedanken des Leser bzw. Zuschauers wandern sollen, wo er sich selbst und seine Umwelt hinterfragen soll: Der Psychologe Chris Kelvin, trauernd über den Selbstmordtod seiner Frau Rheya, wird als Spezialist auf eine irgendwo im All fast verloren erscheinende Raumstation beordert, die seit Jahren den rätselhaften Planeten Solaris untersucht. Seltsame Dinge passieren hier an Bord: Der Leiter der Mission ist bei Kelvins Ankommen bereits tot, irgendetwas scheint die Crew zu verstören - allen scheint klar zu sein, dass dieser seltsame Planet Solaris ihre Gegenwart "bemerkt", dass er sie zu verändern, zu beeinflussen sucht. Es kommt schließlich dazu, dass die Mitglieder der Mission von "Gästen" besucht werden - keine Außerirdischen, wie wir sie uns vielleicht vorstellen, sondern Menschen, die den Crewmitgliedern auf irgendeine Weise nahe stehen. Kelvin wird schließlich von seiner toten Frau besucht und obwohl er weiß, dass sie nicht "seine" Rheya sein kann, kann er es nicht verhindern, dass er mit ihr umgeht, als sie sie es. Beide sprechen über die Beziehung, die sie hatten, lassen ihre gemeinsamen Tage auf der Erde noch einmal vor ihnen aufleben. Doch Rheya ist nur eine Projektion dessen, was Kelvin noch von ihr in seinem Gehirn gespeichert hat. Eine Reflexion exakt jener Dinge, durch die sich Rheya in Kelvins Geist definiert. Sie ist ein Produkt seiner Sichtweise auf sie. Erstellt von Solaris, unsterblich und doch gewillt, vernichtet zu werden, wenn sie herausfindet, dass sie nur ein "Klon" ist.

Es sind einige der quintessenziellen Fragen der Erkenntnistheorie, die Solaris aufwirft: Was ist Wirklichkeit? Was ist Wahrheit? Wo enden die Möglichkeiten des Wissens? Rheyas Klon ist eine perfekte Reflexion von Kelvins Vorstellung von ihr - keineswegs nur körperlich, sondern die "falsche" Rheya existiert gänzlich durch Kelvin hindurch, stellt all das dar, was Kelvin über sie weiß, und was er meint, zu wissen. Der unweigerliche Gedanke, dem wir uns gegenüberstellen müssen, ist: Was, wenn dies nicht das Resultat von Science-Fiction und Phantasie, sondern eine mögliche Vision der Wahrheit (Wahrheit, nicht Wirklichkeit) ist? Ist es nicht so, dass die Menschen, die wir jeden Tag um uns herum sehen, letztlich auch bloß eine Reflexion dessen darstellen, was wir von

ihnen denken; was wir von ihnen sehen können; was wir von ihnen wissen können? Der menschliche Geist ist groß und so ist es uns möglich, eine Vielzahl von Informationen zu speichern und zahllose Eigenschaften einer bestimmten Person aus unserem Leben zuzuordnen. Komplexe Portraits mit einer Unmenge an "Graustufen" können sich in unserem Gehirn bilden - aber wenn es zur Endgültigkeit und Vollkommenheit des Wissens über den anderen kommt, kennt kein Vater seinen Sohn, und keine Mutter ihre Tochter. Ultimativ wird unserem menschlichen Denken hier eine unüberwindbare Grenze aufgewiesen; das Wissen endet hier und wir müssen uns nur allzu oft zur Fehlbarkeit und Unvollständigkeit unserer Reflexionen bekennen. Es ist eine weitere, jedoch ethische Frage, die sich beim Anschauen von einem Film wie *Solaris* auf fast unangenehme Weise in unser Nachdenken über die Erkenntnis "einschleicht": Wenn wir davon ausgehen, dass die Menschen, die uns umgeben, für uns nur Reflexionen einiger ihrer Teile sein können, wo liegt dann der Unterschied zwischen Rhexa und ihrem Klon? Dürfen wir uns eine Unterscheidung in der Behandlung dieser beiden Lebensformen anmaßen?

All das verbirgt sich in Steven Soderberghs *Solaris* - und auch nicht. Ein Gedanke, der meine Einschätzung des Films für mich fast zu einem Dilemma werden lässt, ist, dass Soderbergh alles andere als der erste war, der diese Gedanken aufwarf, sondern, dass sie noch nicht einmal erst seit Lems Roman existieren und diskutiert werden. Im Vorfeld zur Veröffentlichung des Films sprach Soderbergh sich immer wieder vehement dagegen aus, ein "Remake" von Tarkovskys Klassiker machen zu wollen. Es sei eine "Neuinterpretation" der literarischen Vorlage Lems - wahrscheinlich wäre er mit dem erstgenannten Begriff besser gefahren, denn von einer veritablen neuen Interpretation, die dem Gedanken des Romans neue Dimensionen aufweisen könnte, ist Soderbergh noch weiter entfernt, als von einem tatsächlichen "Remake" von Tarkovskys Film. Vielmehr scheint seine Verfilmung eine Form von "Zusammenfassung" der wichtigsten Gedanken der beiden vorherigen Behandlungen der Thematik zu sein - obwohl wir uns wohl noch nicht einmal sicher sein dürfen, dass diese Gedanken tatsächlich vom Film selber bewusst evoziert werden, oder, ob sie nur durch unsere Kenntnis von Lems Buch und Tarkovskys Film hervorgerufen und durch unser eigenes Nachdenken jene Komplexität erreichen. Abstrahiert man diesen Gedanken enorm, so könnte Soderberghs (!) *Solaris* beinahe als gesamtes Projekt, als Film in seiner absoluten Gesamtheit und vor allem in seiner Ausführung ein Ausrufezeichen unter die Unvollständigkeit unserer Erkenntnisvorstellungen setzen wollen - eine Idee, die jedoch sicherlich niemals tatsächlich intendiert gewesen sein kann.

Dass sich Soderbergh ganz offensichtlich nicht um eine neue Akzentuierung weiterführender philosophischer Gedanken in der *Solaris*-Thematik bemüht, mag noch nicht Grund genug für das letztliche Scheitern des Films sein. Viel verstörender ist aber, dass man sich während des Films des Gefühls nicht erwehren kann, all diese Ideen würden Soderbergh nur peripher interessieren. Immer wieder scheint es, als wolle Soderbergh die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer in eine andere, weit- aus weniger interessante und altbackene Richtung lenken: Die Unsterblichkeit und Tragik der Liebe zwischen Chris und Rhexa; das Verhalten gegenüber einer neuen, jedoch nur scheinwirklichen Chance. Immer wieder legt Soderbergh das Hauptgewicht seiner Interpretation auf diese doch schon viel zu oft erzählte Geschichte, bedient sich einer sterilen, an Modephotos gemahnenden Hochglanzästhetik hinter der Kamera (Soderbergh übernahm die Kameraführung unter einem Pseudonym selbst) und lässt seine beiden Hauptdarsteller davor möglichst attraktiv und aufmerksamkeitsträchtig nackt auf einem Bett liegen. Ich möchte mich nicht allzu sehr Jonathan Rosenbaums Meinung annähern und behaupten, dass ich diese doch teils etwas aufdringlich formalistische Bildgestaltung gänzlich verachten würde (schön anzusehen ist sie zweifelsohne), doch sie lenkt anders als Tarkovskys weitaus schlichter gehaltene Film ab von den Gedanken, die der Zuschauer schneller und vor allem tiefer gehender zu entwickeln scheint, als der Film es tut. Denn eines der Hauptprobleme liegt nach meinem Dafürhalten selbst bei diesem von vielen wohl als extrem langsam empfundenen Film in seiner viel zu kurzen Lauflänge: Mit mehr als einer Stunde weniger Spielzeit als Tarkovskys Film sie hatte, erbringt Soderbergh fast selbst den Beweis dafür, dass ihn die philosophischen Konstrukte der Vorlage weniger interessieren, als seine immer wieder hervorgehobene, belanglose Liebesgeschichte: Während man in Tarkovskys endlosen Einstellungen (ich möchte da

an die legendäre Szene in der Schwerelosigkeit erinnern) die Möglichkeit hatte, lange über seine eigenen Gedankenansätze nachzudenken, sie zu vertiefen und mit neuen Eindrücken allmählich zu verbinden, wirkt Soderberghs Film beinahe überhastet; der Zuschauer bekommt kaum Gelegenheit zur Ruhe, wird "zugeschüttet" mit ständigen Weiterentwicklungen in der Handlung. Tarkovsky war sich der inhaltlichen Vielschichtigkeit und Gewichtigkeit seines Filmes bewusst - Soderbergh allem Anschein nach nicht.

Solaris hätte ein doch recht unkomplizierter "Fehlschlag" werden können, hätte er nicht das Ende, das er hat. Die letzte Sequenz, die ich gar nicht verraten, sondern lediglich andeuten möchte, offeriert aufs Extrem gebracht zwei Sichtweisen auf den Film, die die gesamte Problematik des Werkes zusammenfassen können. Während eine von beiden ein typisches, lebloses Hollywood-Ende darstellt, manifestiert sich die andere gänzlich an einem einzigen, entscheidenden Wort - das "Egal" in Rheyas Satz "Egal. Jetzt gibt es nur noch uns beide". Nehmen wir doch nur einmal für einen kurzen Moment an, dass Soderbergh in diesem Moment ausnahmsweise einmal mehr über das "egal" als denn über das "uns beide" nachdachte. Wo wir ankommen, wenn wir das annehmen, ist zum einen eine veritable Erkenntnis, nämlich Sokrates' Ausspruch "Ich weiß, dass ich nichts weiß", und zum anderen das in Nietzsches Streben nach dem "Ja-Sagen" ausgedrückte Flehen nach dem reinen Definieren, dem "Ausschalten" des Denkens. Für einen einzigen Moment bekommen wir noch einmal den Eindruck, Soderberghs Solaris sei tatsächlich ein Film über den Zwang zur Definition aufgrund der Unvollendetheit unseres Wissen und unserer mangelnden Erkenntnis. Als hätte der Film so angestrengt nachgedacht, dass er sich nun doch zum menschlichen Versagen bekennen muss. Kann es sein, dass Solaris dieser Film ist? Ich zweifle daran.

Steven Soderbergh: Solaris (USA 2002)

Kritik von Ekkehard Knörer

Berlinale-Kritik

„Solaris“, der Roman von Stanislaw Lem, die erste Verfilmung von Andrej Tarkowskij und nun auch Steven Soderberghs Version, ist philosophische Science-Fiction. Das Interesse gilt nicht der Zukunft, nicht den Möglichkeiten des technischen oder gesellschaftlichen Fort- oder Rückschritts. „Solaris“ ist weder Utopie noch Dystopie – nein, es geht darin allein um ein Gedankenspiel, für dessen Inszenierung die Kulisse der Science-Fiction benutzt wird. Und Soderbergh tut kaum mehr als das nötigste, um diese Kulisse einzurichten, wie hingetupfte Zeichen funktionieren der ferne Planet, die Hilfsmission, die Raumstation. Der Psychologe Chris Kelvin (George Clooney), so zunächst der reine Plot, wird per Videobotschaft zu Hilfe gerufen. Ein Raumschiff, das in der Umlaufbahn des Planeten Solaris liegt, ist in Schwierigkeiten geraten, welcher Art sie sind, erfahren wir zunächst nicht. Nicht mehr als einige statische Einstellungen, sehr bewusst Kubricks „2001“ zitierend, des schwerelos treibenden Raumschiffs, der Raumstation vor dem von rötlich-lila-gelben Lichtstreifen umgürteten Planeten. Dann ist Kelvin an Bord.

Dort sind die Farben bleich, auf der Tonspur keine Musik zunächst, sondern die bedrohlich rauschenden, brummenden Eigengeräusche der Station. Kelvin stößt auf Spuren von Blut, trifft im Kühlraum auf Leichen – darunter die von Gibarian (Ulrich Tukur), des Mannes, der ihn zu Hilfe gerufen hatte. Auf zwei Überlebende stößt Kelvin, ihr Verhalten ist merkwürdig, in Andeutungen sprechen sie von dem Geheimnis, das hinter den seltsamen Vorgängen im Innere der Raumstation lauert. Kelvin legt sich schlafen. Soderberghs Kamera (wie fast stets ist Soderbergh, unter Pseudonym, sein eigener Kameramann) wählt einen eigenartigen verkanteten Winkel zum Blick auf Kelvins Kopf und seinen Oberkörper; in dieser fast unscheinbaren Einstellung liegt die ganze Intelligenz und Präzision des Regisseurs Soderbergh. Ins Bild gesetzt wird ein Charakter, dessen Welt aus den Fugen geraten wird. Es ist, als entspränge der schrägen Perspektive alles Folgende. Im Schlaf und doch nicht im Schlaf, in einem Zwischenreich, das evoziert, nie aber definiert wird, erscheint Kelvin seine Frau Rheya (Natasha McElhone), die vor Jahren durch einen Selbstmord ums Leben gekommen ist. Plötzlich, unerklärlich, aus dem Nichts ist sie da – keine Vision, kein Traum, sondern fassbare, greifbare Realität. Kelvin reagiert panisch, lockt den Geist, für den er die Erscheinung zunächst hält, in den Schleusenraum und stößt ihn hinaus in die Weiten des Alls.

Rheya jedoch kehrt wieder, mit der Insistenz eines Gespensts. Mit der Insistenz auch einer Sehnsucht, von der man nicht lassen kann. Und als Verkörperung der Unfähigkeit, Abschied zu nehmen vom Menschen, den man geliebt hat (eine Szene der Trauerarbeit nach Art der anonymen Alkoholiker gibt es ganz am Anfang zu sehen). Soderberghs „Solaris“ konzentriert sich fortan auf den fantastischen – oder phantasmagorischen – Zwischenraum dieser unerklärlichen Wiederkehr, des erneuten Miteinander mit dem Anschein einer zweiten Chance, das vielfach gefährdet ist: durch die Crew des Schiffs zum einen, Gordon, die Astronautin, besteht darauf, dass die „Besucher“ (deren Anwesenheit ist das Geheimnis von Kelvins Auftrag) getötet werden müssen. Die Gefährdung kommt aber auch aus dem Inneren dieser Wiederkehr. Rheya ist mehr als bloße Projektion Kelvins, ein eigenständiges Wesen, ein Mensch aber ist sie nicht. In meditativen Bildern, untermalt von hypnotischer, repetitiver, pulsierender Musik entfaltet Szenen einer Ehe. Rheya, auf der Suche nach sich selbst und ihrer Identität, erinnert sich an das Leben auf der Erde, das erste Kennenlernen, die junge Liebe zu Kelvin, aber auch Probleme des Zusammenlebens. Die Bilder dieser Erinnerung (in wärmeren Farben, Brauntönen) schneidet Soderbergh in ihre Gegenwart hinein. Es handelt sich, technisch gesehen, um Rückblenden, die aber weit mehr sind als das – und sich zugleich keineswegs eindeutig auf eine objektive Vergangenheit beziehen. Was man sieht sind Bilder einer Vergangenheit, die die ihre ist und auch nicht. In nichts anderem nämlich lebt Rheya als in Kelvins Erinnerungen an sie. Im nicht-linearen Schnitt, der unheimliche Dopplungen und Parallelisierungen von Vergangenem und Gegenwart herstellt, treibt „Solaris“ die Erinnerung an die Grenze ihrer Ununterscheidbarkeit von der bloßen Einbildung. In der fast unmerklichen Parallelmontage von Erinnerung

und Wirklichkeit findet dieses Stilmittel, das Soderbergh schon in seinen letzten Filmen zum Markenzeichen entwickelt hat, seinen philosophischen Gehalt. Die Objektivität des Bilds löst sich auf. Und diese Auflösung setzt Soderbergh im Schnitt ins Bild. Das Psychodrama von „Solaris“ ist ein Drama der Gegenwart materialisierter Erinnerung, an der in jedem Moment alles falsch sein kann. Nur zu konsequent ist das Ende des Films. Hier nämlich löst sich noch der letzte Halt auf, die Wirklichkeit der Gegenwart des scheinbar objektiven Bildes.

Diesseits dieser komplexen Sachverhalte ist Soderberghs „Solaris“ nicht zu haben. Jede nur psychologische Lektüre wird auf eine kalte und glatte Oberfläche stoßen, ohne deren mit technischen Mitteln erzeugte Faltung in den Blick zu bekommen. Es ist kein Wunder, dass Soderbergh bei den Dreharbeiten immer wieder Filme von Alain Resnais vorgeführt hat. Sein „Solaris“ ist „Letztes Jahr in Marienbad“ im Weltraum. Ein Film über das Trügen des Scheins der Filmbilder, nicht weniger. Ein philosophische Meditation über Liebe und den Verlust eines geliebten Menschen ebenso wie über das Medium Film. Auf der Pressekonferenz hatte ein Journalist nichts weiter zu sagen, als dass er „Solaris“ langweilig finde. George Clooney, der sich zuvor charmant, geistreich, witzig und verbindlich zeigte, war kurz davor auszurasen. „What a jerk“ (freundlich übersetzt: „Welch ein Idiot“), beschimpfte er den Mann – und meinte wohl auch die Reaktionen der weithin ähnlich gestimmten Filmkritik. „Solaris“ ist eine Herausforderung. Mal sehen, ob die Jury unter dem Vorsitz des Kino-Intellektuellen Atom Egoyan sie annehmen wird.

Andrei Tarkovsky, Solaris

Originaltitel:	Solyaris
Herstellungsland:	Sowjetunion
Erscheinungsjahr:	1972
Regie:	Andrei Tarkovsky

Darsteller:	Donatas Banionis
Natalya Bondarchuk	
Jüri Järvet	
Vladislav Dvorzhetsky	
Nikolai Grinko	
Anatoli Solonitsyn	
Sos Sargsyan	
Olga Barnet	
Tamara Ogorodnikova	
Georgi Tejkh	
Yulian Semyonov	
Olga Kizilova	

"Solaris" ist ein Sciencefiction-Opus, das Andrej Tarkowski 1972 nach seinem skandal-umwiteten Film "Andrej Rubljow" drehte. Es ist die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Stanislaw Lem, der 1961 erschien. Während Kritiker den Roman als einen der "intelligentesten und hintergründigsten Beiträge zu Sciencefiction-Literatur" zählen, werten sie Tarkowskis Inszenierung als "eine der grüblerischsten und faszinierendsten dieses Genres" (Reclam-Filmführer 1996). Dabei verzichtet Tarkowski auf effektvolle Trickaufnahmen oder attraktive Spekulationen, statt dessen meditiert er mit stilvollen Bildfolgen über die Grenzen des menschlichen Seins und den Prozess der Selbsterforschung. Im Gegensatz zu anderen Tarkowski-Filmen wurde "Solaris" von den sowjetischen Kulturbehörden unverzüglich freigegeben und 1972 nach Cannes geschickt, wo er mit dem großen Spezialpreis der Jury ausgezeichnet wurde.

Andrei Tarkovsky (1932-1986) gilt als der bedeutendste russische Regisseur nach Sergej Eisenstein. Sein nach einem Roman von Stanislaw Lem gedrehter Film „Solaris“ gilt unter Kennern als Meisterstück, vergleichbar nur noch mit Kubricks „2001: A Space Odyssey“. Im Gegensatz zu Kubricks stark zivilisationskritischer Tendenz, die von spärlichen Dialogen und dafür umso eindrucksvolleren Bildern und Montagen getragen wird, setzt Tarkovsky mehr auf die Frage, was Menschsein letztlich ausmacht und welche Umstände der Mensch selbst geschaffen hat, um die Substanz menschlichen Daseins zu gefährden.

Dass Tarkovsky damit der herrschenden marxistisch-leninistischen Ideologie und den weiterhin wirkenden Tendenzen des Stalinismus, Menschen nur als Funktion einer geschichtsphilosophischen Bestimmung (Geschichte als schematische Abfolge von Klassenkämpfen) gelten zu lassen, entgegentrat, sei nur am Rande erwähnt, ist für die Geschichte des russischen respektive sowjetischen Films allerdings nicht ohne Bedeutung. Tarkovskys Film ist eines derjenigen Werke, die viel Raum für Interpretation lassen, ein Streifen allerdings auch, in den man sich einfühlen muss, da ihm das gewohnte Tempo des konventionellen damaligen wie heutigen Kinos fremd ist.

INSZENIERUNG

„Solaris“ ist dramaturgisch gesehen durch, nennen wir es: drei Stränge gekennzeichnet, die in Bild und Ton Ausdruck finden und immer wieder in Beziehung zueinander und in Gegensatz gebracht werden.

Der erste Strang ist der streng wissenschaftliche, die Solaristik, die zivilisatorische Tendenz, die nur auf „Fakten“ setzt, die nur „gesicherte“ Erkenntnisse zulässt, die skrupellos ihren Weg geht, der materialistische, auf handfesten Erfolg ausgerichtete Strang, verkörpert zum Beispiel durch Dr. Sartorius oder den Leiter der wissenschaftlichen Tagung über Solaris (Yulian Semyonov). Exemplarisch ist für diese Tendenz etwa auch Bertons Rückfahrt in die Großstadt, nachdem er wütend Kelvin im Haus von dessen Vater verlassen hat. In einer langen, vielleicht fünf Minuten dauernden Einstellung, sieht man Berton, im Auto sitzend und über breite Autobahnen fahrend. Die Umgebung ist trostlos, düster, bedrückend, grau, nur ab und zu durchbricht ein „Stück“ Farbe, etwa ein rotes Auto, die uniforme und konforme Umgebung. Die Szenerie ist kalt, der Ton, Motorengeräusche und andere Geräusche einer Großstadt werden immer stärker. Die Fahrt wirkt wie die Tour eines Verzweifelten durch die Hölle, das Leid, das Berton angesichts seiner Erlebnisse auf der Raumstation, die ihm niemand abnimmt, durchmacht. Ebenso kühl und grau ist die wissenschaftliche Konferenz, von der Berton Kelvin eine Bandaufnahme zeigt: ohne Emotion.

Den zweiten Strang repräsentiert u.a. und vor allem die Anfangssequenz des Films. Tarkovsky lässt die Kamera über den Teich vor dem Haus von Kelvins Vater fahren. Er zeigt: Natur, sicherlich schon menschlich veränderte Natur, aber dadurch eben auch die Rückbeziehung zu einem menschlichen Verhältnis, das mehr als den Menschen selbst einbezieht, umfasst, berücksichtigt. Dahin gehören auch die beiden Kinder und Kelvins Vater.

Die dritte Tendenz ist das Metaphysische, das Transzendente, repräsentiert durch Solaris, den „denkenden“ Planeten, die Ursuppe, die in Aussehen und Bewegung, Größe und Macht eine Rückbesinnung auf die Entstehung des Lebens, aber auch auf das Bewusstsein und das Gewissen verkörpert, musikalisch untermalt durch Bachs Choral-Präludium in F-Moll (BWV 639) „Ich ruf’ zu Dir, Herr Jesu Christ“, das sozusagen die „Verbindung“ zwischen Transzendenz und Natur aufrechterhält.

Man könnte auch sagen, dass alle drei „Tendenzen“ – Natur, Zivilisation, Transzendenz – im Wettstreit miteinander ringen. Doch sie drücken letztlich nur drei Seiten der gesellschaftlichen Entwicklung aus – und damit auch den inneren Kampf in jedem Individuum, wobei bei allen Figuren – Kelvin, Snauth, Sartorius, Berton – jeweils die eine oder andere Tendenz überwiegt oder – wie bei Sartorius – eine die Oberhand gewonnen hat. Natur, Zivilisation, Transzendenz: man könnte auch sagen: Geburt und Herkunft – Leben und Kultur – Vergänglichkeit und Tod, sowohl in gattungsgeschichtlicher wie individualgeschichtlicher Hinsicht.

In das Zentrum des Geschehens stellt Tarkovsky in diesem Kontext Kris Kelvin. Er hat seine Frau verloren, sein Vater ist todkrank, sein Freund Gibaryan hat Selbstmord begangen – und nun soll er, Psychologe, das Mysterium auf der Raumstation aufklären. Kelvin steht vor einem Scherbenhaufen; er fühlt sich für den Tod seiner Frau verantwortlich, weil er sie nicht wirklich geliebt hat. Als er mit ihrer virtuellen Verdopplung – aus Fleisch und Blut – auf der Raumstation konfrontiert wird, sieht er eine zweite Chance. Doch wieder ist es der Tod, der Kelvin einen Strich durch die Rechnung macht: Khari Zwei kann nur auf der Raumstation existieren, will aber nicht, dass Kelvin sein Leben auf dieser gottverlassenen Station mit ihr fristet.

Kelvin hat keine Macht, in diesem Konflikt wirklich zu handeln, zu entscheiden, die Richtung zu bestimmen. Solaris steht für das Schicksal. Die virtuelle Khari ist nur der Möglichkeit nach die Liebe, an der Kelvin zuvor gescheitert ist. Und aus dieser Perspektive heraus wird zweierlei deutlich: der durch die „geballte Macht“ des zivilisatorischen Prozesses „hinweggefegte“ Tod tritt wieder in das Bewusstsein. Die industrielle Gesellschaft – ob in Gestalt einer zentralen (diktatorischen) Zwangsverwaltungswirtschaft oder des so genannten freien Marktes – reproduziert sich ständig selbst in Gestalt der Waren und Dienstleistungen, die sie hervorbringt. Die Reproduktion erfolgt in

Form von Geld und Kapital, und schon der alte Marx wusste zu berichten, dass Kapital keine wirklichen – weder räumliche, noch zeitliche – Grenzen kennt. Diese materielle Entgrenzung, die die modernen Gesellschaften kennzeichnet, scheidet den Tod aus dem Leben. Der Tod wird marginal, zum bedeutungslosen Ereignis im Leben einzelner. Ebenso verhält es sich mit der Transzendenz. Die Religion, soweit nicht herrschaftsstützend und in dieser Hinsicht bedeutend, wird zur subjektiven Nebensache. Und die Natur? Sie verkommt zum Objekt einer Kultur, die nur Nutzbarkeits- und Verwertbarkeitskriterien kennt. (Tarkovsky drehte 1972, in einer Zeit, in der der Rhein zum Beispiel an manchen Stellen einer Kloake glich und der Begriff „Umweltschutz“ – wohl auch in der UdSSR – einer staatsfeindlichen Kampfparole gleich kam.)

Man könnte „Solaris“ auch als eine Art Katharsis – besonders vom Ende des Films her betrachtet – verstehen, als eine Art reinigenden Traum, in den Kelvin gestoßen wird und in dem ihm die Grenzen menschlichen Daseins wie die Bedeutung des Lebens verdeutlicht werden, die weder in der Religion, noch in der Wissenschaft zu finden sind. Die Wissenschaft – hier die Solaristik – ist der Irrglaube, diese Grenzen überwinden zu können, die neue Ersatzreligion, wie Lem schreibt, „der Kontakt, das Ziel, dem sie entgegen strebt, ist ebenso nebelhaft und dunkel wie die Gemeinschaft der Heiligen oder die Herabkunft des Messias. Die Erkundung kommt einem in methodologischen Formeln existierenden Liturgie-System gleich; die demütigende Arbeit der Forscher ist das Warten auf Erfüllung, auf die Verkündigung, denn Brücken zwischen Solaris und Erde gibt es nicht und kann es nicht geben“.

Dem Weltall ist es – in anderen Worten – „unendlich gleichgültig“, wie Menschen leben, was sie denken, fühlen, wie sie handeln. Die Ereignisse auf der Raumstation sind eine Art Metapher für verquere menschliche Vorstellungen. Die „Wiedergeburt“ Khari hat eben auch einen „Touch“ von Nekrophilie. Khari ist tot. Es sind Kelvins Erinnerungen an sie, die Gestalt annehmen, das heißt der Wunsch Kelvins, sie so wiederzubeleben, wie er sie sich wünscht, nicht wie sie war! „Und das Wort wird Fleisch“ schrieb Lem. Und die Wissenschaft? Sie ist die anmaßende Art des Menschen, Wahrheit zu schaffen, zu verkünden – und es war nicht selten unter Strafe verboten, ihren Erkenntnissen zu widersprechen. Nicht zuletzt wurden – nicht nur in der kirchlich-organisierten Religion, sondern auch in der Wissenschaft – Phänomene, die nicht in das Weltbild passten, der Zerstörung preis gegeben. Sartorius und Gibarian plädieren für den radioaktiven Beschuss des Planeten Solaris. Die gläubige Wissenschaft erzeugt Angst. Angst erzeugt destruktive Wünsche.

FAZIT

Tarkovsky lässt seinem Helden, vor allem aber seinem Publikum nur die Rückbeziehung bzw. Rückbesinnung auf Humanität, nicht in einem abstrakten Sinn, sondern in der Bedeutung, was letztlich – ohne Dazwischenkunft von Zivilisation, Wissenschafts(gläubigkeit) und herrschaftsvermittelnder, kirchlich organisierter Religion – bleibt: die Fähigkeit des Menschen, zu leiden und zu lieben, und die Erkenntnis der eigenen Herkunft und des Todes als Teil des Lebens. Aber davon wollen die wenigsten etwas wissen.

„Solaris“ ist für mich nach Kubricks „2001: A Space Odyssey“ einer der besten Sciencefictionfilme – und beide Werke sind im eigentlichen Sinne und in erster Linie gar keine Sciencefiction. Sie lassen uns für einen Moment innehalten, setzen – trotz Aufregung und Faszination – eine Art Ruhepunkt, um den plötzlich alles zu kreisen scheint.