



# RICHIR, TARKOWSKIJ UND DIE ZONE DER AFFEKTIVITÄT

RICHIR, TARKOVSKY AND THE ZONE OF AFFECTIVITY

Philip Flock<sup>1</sup>

Bergische Universität Wuppertal

Recibido: 02.05.2023 - Aceptado: 10.10.2023

## ABSTRACT

Untersuchungsgegenstand ist ein systematischer Vergleich zwischen Marc Richirs Phänomenologie der Affectivität und Andrej Tarkowskijs Konzeption des Films als lebendiges Zeitbild, illustriert am Beispiel des Werks „Stalker“. Als *tertium comparationis* dient der Gedanke einer „archaischen“ oder „elementaren“ Affectivität. Eine solche philosophisch-ästhetische Reflexion eröffnet die Möglichkeit, den architektonischen Status klassische Ideen der Philosophie zu prüfen und umzugestalten. Beide Theoretiker behandeln den Gegensatz von Immanenz und Transzendenz auf eine Weise, die metaphysische Grundstellung von Ich, Welt und Gott unterwandert und durch ein Denken der Schwelle, der Transition oder Transposition ersetzen. Mithilfe Richirs lässt sich die Struktur der „Zone“ als hyperbolisches Phänomen lesen. Erst inmitten seiner Simulacren und Instabilitäten kommt die Humanität als Rätsel zur Erscheinung, d.h., als Selbstreflexivität eines sich bildenden Sinns. Diese Reflexivität phänomenalisiert sich, so die weitere These, diesseits der Unterscheidung von Denken und Fühlen. Der Aufsatz versucht einen Beitrag zur phänomenologischen Ästhetik zu liefern. Mittels Konstellationsanalyse werden in einer ersten Annäherung allgemein-architektonische Isomorphien und Kohärenzen beider Ansätze herausgestellt.

Keywords: Phänomenologie Ästhetik; Affectivität; Architektonik; Richir; Tarkowski; Philosophie des Kinos; ein Denken der Zone; Immanenz und Transzendenz; Humanisierung und Humanität

## ABSTRACT

The object of investigation is a systematic comparison between Marc Richir's phenomenology of affectivity and Andrei Tarkovsky's conception of film as a living image of time, illustrated by the work *Stalker*. The idea of "archaic" or "elementary" affectivity serves as a *tertium comparationis*. Such a philosophical and aesthetic reflection opens the possibility of examining and reconfiguring the architectural status of classical ideas of philosophy. Both theorists treat the opposition of immanence and transcendence in a way that subverts the basic metaphysical position of ego, world and God and replaces it with a thinking of threshold, transition, or transposition. In the light of Richir, the structure of the "zone" can be read as a hyperbolic phenomenon. Only amid its simulacra and instabilities does humanity emerge as an enigma, i.e. as the self-reflexivity of a self-evolving sense of formation. This reflexivity is phenomenalized, according to our further thesis, on this side of the distinction between thinking and feeling. The essay is an attempt to contribute to phenomenological aesthetics. By means of a constellation analysis, general architectural isomorphies and coherences of both approaches are highlighted in a first approach.

Keywords: Phenomenological Aesthetics; Affectivity; Architectonics; Richir; Tarkovsky; Philosophy of Cinema; a Thinking of the Zone; Immanence and Transcendence; Humanization and Humanity.

<sup>1</sup> [flock@uni-wuppertal.de](mailto:flock@uni-wuppertal.de)

## I. EINLEITUNG:

### a) System und Freiheit in der Phänomenologie

„Es gibt im Grunde keine Sprache, die uns das archaische phänomenologische Feld eröffnet, als vielleicht die der Poesie.“<sup>2</sup>

Dieser Satz aus dem Vorwort den *Variations sur le sublime et le soi* (2010) ist hinsichtlich der phänomenologischen Philosophie und Architektonik im Werk Marc Richirs bedeutsamer als es zunächst den Anschein hat. Er bietet uns die Gelegenheit, in eine Reflexion über Phänomenologie und Kunst einzutreten, die, so hoffe ich zumindest, ein neues Licht auf die Bedingungen der Möglichkeit ihres Kontakts auf Distanz erlaubt.

Unter anderem besagt der Satz, dass jenes archaischste Register der Richir'schen Phänomenologie einer *Transzendenz zweiter Ordnung* angehört. Zweiter Ordnung, weil sie nicht nur eine Seinstranszendenz innerhalb der theoretischen Philosophie anzeigt, sondern selbst noch den *philosophischen Diskurs als solchen transzendiert*. In diesem Gestus ist dieser Satz den Versuchen Schellings oder Heideggers durchaus verwandt, die ebenfalls und auf eigene Weisen eine ‚*Ekstase*‘ der *philosophischen Vernunft* zu begründen suchten. Ein wichtiger Unterschied zu diesen Entwürfen wird in unserem Satz jedoch dadurch markiert, dass dem Verweis ein „*peut-être*“ vorangestellt ist: Die einzige Sprache des Archaischen ist „wohl“, „wohlmöglich“, „vielleicht“ die Poesie. Damit behauptet der Satz nicht, dass diese das archaischste Feld ‚notwendig‘ oder ‚ursprünglich‘ eröffne. Doch was behauptet er dann? *Behauptet* er überhaupt etwas? Zunächst ist dies zu bejahen, insofern wir es hier nicht mit einer beiläufigen Assoziation Richirs, keinem Querverweis oder bloßem Ausblick auf mögliche ‚interessante‘ Berührungspunkte mit einem heterogenen Feld zu tun haben, sondern mit einer Behauptung, die direkt ins Herz der Richir'schen Phänomenologie, in ihr architektonisches Zentrum zielt, von dem aus, gleich einem Echo, alle Elemente dieser Phänomenologie in Vibration versetzt werden. Dieses Vibrieren ist derart, elementar, dass Richir selbst die ‚Grammatik‘ seiner Phänomenologie – sofern von ‚Grammatik‘ noch die Rede sein kann – als „*Mathesis der Instabilitäten*“<sup>3</sup> be-

---

<sup>2</sup> Richir 2010, S.5.

<sup>3</sup> Richir 1987, 127.

zeichnet. Andererseits jedoch berühren wir damit einen Punkt, der unsere anfängliche Bejahung relativiert, sofern hier nur noch im übertragenden Sinne von ‚Behauptungen‘ gesprochen werden kann.

Doch eine derartige nicht-thetische Grundverfassung ist der Phänomenologie alles andere als fremd. Seit ihrer Geburt versteht sie sich als unendlich offenes Lehrgebäude. Richir radikalisiert diese ‚Plastizität‘ der phänomenologischen Architektur derart, dass der ‚positive‘ Gehalt derselben weder Lehrsätze noch „Problemtitle“ (wie Husserl sich gelegentlich ausdrückt)<sup>4</sup> enthält, sondern einzig aus sogenannten „architektonischen Transpositionen“ besteht. Damit ist weniger der Übergang von einer eidetischen Typik zur anderen gemeint, als der Übergang von einem Grad an Freiheit und Dynamizität zu einem anderen.<sup>5</sup> Dieser radikale Anti-Essentialismus des Systems nennt Richir einmal, von Jean-Toussaint Desanti inspiriert, eine „Phänomenologie non-standard“<sup>6</sup>, also eine Systemform, die sich so radikal gewandelt hat, dass sie, wie die Mathematiker sagen würden, nicht mehr „isomorph“ zum Ausgangsmodell ist. Richir stellt nicht nur fest, dass seine Phänomenologie heteromorph zur Ursprungsgestalt derselben geworden ist, er versucht zunehmend diese Plastizität reflektierend auf sich selbst anzuwenden. Jenes „peut-être“ kann also auch im Sinne dieser radikalen Vorläufigkeit aller Systematisierung gelesen werden. Hierin liegt meiner Ansicht nach eine der größten Herausforderungen für eine zeitgenössische Metaphysik: die der Reflexion und Explikation der Spannung zwischen vorläufiger Endgültigkeit und endgültiger Vorläufigkeit philosophischer Systeme. So gilt es hinsichtlich dieser Sachlage einen anderen zentralen Begriff Richirs auf eine systematisch-architektonische Ebene zu heben. Soll ein System sich selbst zwischen bloß entwurfshaftem Ursprung und stets vorläufiger Endstiftung reflektieren können, dann nur im

<sup>4</sup> „Die Phänomenologie gibt sich in unseren Darstellungen als anfangende Wissenschaft. Wieviel von den Ergebnissen der hier versuchten Analysen endgültig ist, kann erst die Zukunft lehren. Sicherlich wird manches von dem, was wir beschrieben haben, *sub specie aeterni* anders zu beschreiben sein. [...] In gleicher Gesinnung wollen wir im weiteren getreue Darsteller der phänomenologischen Gestaltungen sein und uns im Übrigen den Habitus innerer Freiheit auch gegen unsere Beschreibungen wahren.“ Edmund Husserl: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch. Husserliana, Bd. III/1.

Den Haag 1976, 224. In diesem Sinne ist das ‚System‘ der phänomenologischen Grundbegriffe eigentlich eine Architektur von Fragen und Problemen: „Der Problemtitel, der die ganze Phänomenologie umspannt, heißt Intentionalität.“ (Ebd., 337)

<sup>5</sup> Verschiedene architektonische Register sind somit jedes für sich offen unendlich, jedoch – um einen Terminus der Cantor’schen Mengenlehre zu gebrauchen – von verschiedener Mächtigkeit. Diese Mächtigkeit erklärt zum einen die verschiedenen Formen der jeweiligen Sinnbildungsprozesse, zum anderen beantwortet es die Frage, warum sich die Transpositionen für gewöhnlich im Unbewussten abspielen. Im Verborgenen bleibt dem Sinn, in seiner uneingeschränkten Beweglichkeit, die Potenzierung seiner Dynamik. Beispiele für derartige Transpositionen wären die zwischen perzeptiver Phantasie und Einbildung oder Welt- und Sprachphänomenen.

<sup>6</sup> Richir 2011, S. 115–125. Hier: Fußnote auf Seite 121.

Sinne einer „Transpassibilität“, d. h. einer unvordenklichen Alterität, die sich als Außen immer schon in Relation zum Innen befindet, die umso mehr ihre ‚Intimität‘ verrät, je intensiver versucht wird, sie auszuschließen, ebenso wie sie ihre Andersheit artikuliert, je intensiver ihre Implikation postuliert wird. Eine philosophische Haltung der „Transpassibilität“<sup>7</sup>, der Empfänglichkeit für Möglichkeiten, die nicht als zum System zugehörig gedacht werden, würde auf derartige Ausschlüsse oder Vereinnahmungen verzichten und einen „Kontakt auf Distanz“<sup>8</sup> suchen – ein weiterer Begriff, den wir hier methodologisch verstehen müssen.

Was hier also auf dem Spiel steht, ist die Architektonik der Metaphysik, ihrem Selbstverhältnis zu Immanenz und Transzendenz, ihrem Vermögen und Unvermögen, ihrer Stärke und Schwäche auf der Suche nach jenem ‚Absoluten‘ oder ‚Archaischen‘, dem diese Selbstverhältnisse entstammen. „Auf dem Spiel stehen“ gilt dabei als Leitmetapher: nichts geringeres als die Möglichkeit einer künftigen Metaphysik steht auf dem Spiel, aber sie steht zugleich eben nicht mehr und nicht weniger als „auf dem Spiel“ – vielleicht, „peut-être“ ist dies ihr heutiges Schicksal, vielleicht war sie niemals mehr, eine Frage, die – wie unsere Ausgangsfrage – ins Herz der Metaphysik trifft.

### **b) Phänomenologie und Film: Die Frage nach der Wirklichkeit des Simulacrum**

Bevor nun die infragestehende Möglichkeit des Kontakts zwischen Phänomenologie und Kunst erwogen werden kann, müssen eine Reihe von Entscheidungen getroffen und begründet werden. Unsere Wahl fällt seitens der Kunst auf den Film *Stalker* von 1979, des russischen Regisseurs Andrej Tarkowskij. Damit wende ich mich einem künstlerischen Medium zu, dem Richir zeitlebens eher kritisch gegenüberstand. Ich unternehme diesen Versuch dennoch, nicht nur, um die Fruchtbarkeit dieser Phänomenologie auch gegen die Intentionen ihres Erfinders zu demonstrieren, sondern um den Grad der Transpassibilität des Richir’schen Phänomenologisierens hoffentlich ein wenig zu steigern.

Bevor wir auf diesen Film genauer eingehen, sei in einer ersten Annäherung nach der Funktion gefragt, die eine solche Betrachtung der Kunst innerhalb der Richir’schen Phänomenologie einnehmen kann und soll. Sie kann durch eine *dreifache Transzendenz* gekennzeichnet werden: einerseits *repräsentiert* sie den Diskurs, der innerhalb der Phänomenologie der Sinnbildung, wie gerade gehört, ein bestimmtes Feld, das archaischste Feld des Phänomenologischen, zu artikulieren vermag; zum anderen ist sie, als eine Transzendenz des philosophischen

<sup>7</sup> Richir 1991, 113-173.

<sup>8</sup> Richir 2008, 208.

Diskurses, das systematische Außen; sie ist Zeuge der ‚Selbst-Überschreitung‘ der philosophischen Vernunft, insofern diese sich die Frage nach der Kunst zum eigenen Problem macht. Sie postuliert gleichsam, die Selbst-aufgabe des begründenden zugunsten eines spekulativen Denkens, das jenseits der Rigorosität des logisch-eidetischen Wissens mit dem archaischen Feld der Generativität ästhetisch in Kontakt treten kann. Zu guter Letzt ist die hier getroffene Entscheidung, das genannte Poetische so weit zu fassen, dass auch das Kino diese Aufgabe zu erfüllen im Stande sei, eine Geste, die gewissermaßen das *Außen des Richir’schen Kunstbegriffs* repräsentiert.

Hinsichtlich des letzten Punkts scheint es zu Beginn ratsam, auf Richirs Kritik an der Filmkunst eingehen. Es ist doch bemerkenswert, mit welcher Vehemenz Richir die Kunst der bewegten Bilder aus seiner Phänomenologie ausschließt. Er sieht in ihr nichts geringeres als die Produktion einer falschen Lebendigkeit. Der Film könne eine Geschichte „zum Leben erwecken“<sup>9</sup>, obwohl er „selbst nichts vom Leben verstehe“<sup>10</sup>. Er setze an die Stelle der von Richir priorisierten Bewegtheit eine bloße „Magie“<sup>11</sup> und „Idolatrie“<sup>12</sup> einer bildlichen Imagination. Der Film wird somit verdächtigt, die Wirklichkeit abstraktiv zu „verarmen“<sup>13</sup>, zu ent-wirklichen und ein Artefakt zur Erscheinung zu bringen, das ein „Simulacrum des Realen“<sup>14</sup> erzeuge. Der Film folge darin den allgemeinen zeitgenössischen „visuellen Künsten“<sup>15</sup>, die sich wesentlich durch die Reduktion der anderen Ein-Bildungs-Dimensionen zugunsten rein imaginativer Werke auszeichneten.

Folglich sei der Film so weit wie nur denkbar von der Leibhaftigkeit des Theaters entfernt. Nicht nur sei das bildlich Inszenierte auf das Imaginäre reduziert, auch die Sprach- und Musikdimensionen würden auf die Vorherrschaft des Imaginären hin zugeschnitten und zu „Begleiterscheinungen“<sup>16</sup> degradiert. Zudem führe das Kino durch das ‚Auge‘ der Kamera eine Gängelung des Blicks herbei, wodurch es dem Betrachter jene ‚Schule des Sehens‘ (Oskar Kokoschka), die unserem Urteil allererst die Lust an der ästhetischen Reflexion lehrt, vorenthalte – ihn also entleibliche und zuletzt buchstäblich durch eine „Blackbox“<sup>17</sup>

<sup>9</sup> Richir 1997, 80. (Übersetzungen v. Verf.)

<sup>10</sup> Richir 2002, 67.

<sup>11</sup> Richir 1997, 80.

<sup>12</sup> « ... ces arts qui ne produisent que des idoles (eidôla)... » Richir 2002, 62.

<sup>13</sup> Richir 1997, 80.

<sup>14</sup> Richir 1997, 81; Richir 2002, 64.

<sup>15</sup> Richir 1997, 80.

<sup>16</sup> Ebd., 81.

<sup>17</sup> Ebd., 80.

ersetze. Ein derart „aufdringliches“<sup>18</sup> Spektakel könne daher nur der Unterhaltung dienen, eine Flucht aus dem Alltag gewähren – ein halluzinierendes Reizen und Befriedigen von Phantasmen des Begehrens. Genau aus diesen Gründen sei das Kino auch von Beginn an zutiefst von Interessen und Motiven der kapitalistischen Kulturindustrie geprägt. Richir geht so weit zu schlussfolgern, dass im Grunde „alle ‚visuellen Künste‘ vom phänomenologischen Feld und der phänomenologischen Analyse ausgeschlossen“<sup>19</sup> seien – nur um bereits im Folgesatz die Photographie von dieser Generalisierung wieder auszunehmen.

Ich werde auf diese Kritik antworten, dass diese Abscheu gegen eine bestimmte Kunstform wie auch die Hast des Urteilens etwas Symptomatisches erahnen lassen. In mehr als einer Hinsicht scheint dieses Manöver Richirs eigenem Ansatz zuwiderzulaufen. Denn zum einen – man denke nur an die Schelling-Interpretation in den *Recherchers Phénoménologiques*<sup>20</sup> – müsste doch eine Kunst, die ein ontologisches Simulacrum des Realen *qua Illusion* erzeugt, für Richirs Konzeption einer hyperbolischen Phänomenologie von großem Interesse sein. Zum anderen ist es (aus verwandtem Grunde) verwunderlich, wenn er an dieser Stelle ein ‚eigentliches‘, ‚wirkliches‘ oder ‚wahres‘ Leben gegen den Film zu verteidigen scheint. Es gibt in seiner eigenen ‚Logik‘ keinen Grund, irgendeinen Schematismus (etwa, wie in unserem Fall, den der bewegten Bilder) pejorativ gegenüber anderen darzustellen. Eine solche Abwertung bzw. Verteidigung würde ja ein weites Feld künstlerischen Ausdrucks *a priori* um die Lebendigkeit des Theaters herum polarisieren, gleichsam als dessen Urquell und Wesenskern. Ebenso, wenn Richir die ‚Unmittelbarkeit‘, ‚Präsenz‘ und ‚Leibhaftigkeit‘ des Theaters betont, gewinnt man, hinsichtlich der im hohen Grade artifiziellen und mimetischen *techné*, den Eindruck, es eher mit einer persönlichen Aversion als mit einer reflektierten Kunstkritik zu tun zu haben. Bleibt also noch Richirs Kritik am Kulturbetrieb. Doch auch hier scheinen die Abgrenzungen verkürzt und einseitig vorgenommen zu werden. Warum sollte von allen Formen der Kunst allein das Kino wesentlich von marktwirtschaftlichen Faktoren kompromittiert sein? Was wäre der Unterschied zu den Märkten der bildenden Kunst oder der Musik? Zeigen nicht Pop-Songs, Volkstheateraufführungen und Groschenromane, wie diese Künste ebenso gut der alltäglichen Zerstreung dienen können. Und auch die Technizität des Kinos (obwohl von vergleichsweise hoher Komplexität) macht keinen wesentlichen Unterschied. Man denke nur an die verschiedensten Hebe- und Senkbühnen des Theaters, die filigrane Mechanik mancher Musikinstrumente oder die Farb- und Materialvielfalt in der Malerei.

---

<sup>18</sup> Richir 2002, 66.

<sup>19</sup> Richir 1997, 80.

<sup>20</sup> Richir 1981. Besonders die II. Recherche: „Le statut phénoménologique-transcendental du simulacre ontologique“, 60ff.

Schlussendlich gewinnt man den Eindruck, dass Richirs Kritikpunkte wenig originell sind, mehr noch: sie alle – den Streit um Realismus bzw. Formalismus der neuen Kunstform inbegriffen – sind bereits in den ersten filmtheoretischen Debatten der 1920er Jahre präsent.<sup>21</sup> So sei etwa an den berühmten Kurzfilm „Un Chien Andalou“ von Luis Buñuel und Salvador Dalí erinnert, welcher schon 1929 den Versuch unternimmt, das Kino der kulturindustriellen Verwertbarkeit zu entreißen. Diese Debatten sind so alt wie der Film selbst.

## II. DIE ZONE DER AFFEKTIVITÄT

### a) Richir – Archaisches Register, Affektivität und Selbstheit

Zur Darstellung der Grundgedanken seiner Spätphilosophie beziehe ich mich im Folgenden nicht auf einen der zahlreichen transzendental-phänomenologischen Untersuchungen, sondern auf Richirs weniger bekannte Arbeiten zu dem, was man seine *Politische Phänomenologie* bezeichnen kann. Das zweite ‚Hauptwerk‘ dieser Textgattung, ist ein Jahr vor seinem Tod erschienen und trägt den Titel *La contingence du despote*<sup>22</sup>. Der letzte Teil dieser Abhandlung mit der Überschrift „Phénoménologie du lien social“ enthält einen überblicksartigen Grundriss der Richir’schen Phänomenologie, ihrer Architektonik und Grundbegriffe. Diese werden am Leitfaden einer Genese der sozialpolitischen Welt zur Darstellung gebracht, welche zugleich die Frage der Mensch-, ‚Werdung‘ im Horizont seiner Humanisierung reflektiert. Damit eignet sich dieser Text nicht nur aus didaktischen Gründen zur Einführung, sondern ist, wie gezeigt werden soll, durch diese andersartige Perspektive, für unsere phänomenologische Fragestellung besonders fruchtbar.

In diesem Schlussteil nimmt Richir eine anthropologische Grundthese zum Ausgangspunkt: Der Mensch sei durch eine *doppelte Abständigkeit* zu charakterisieren. In zweifacher Hinsicht sei er dasjenige Säugetier, welches zeitlebens unvermögend bleibt, sich an seine *eigene* Erfahrung anzupassen: *erstens*, durch die Vorzeitigkeit seiner biologischen Geburt; *zweitens* – und dies ist die eigentlich phänomenologische These – durch die Modalisierbarkeit bzw. „Fluktuation seiner Affektivität“<sup>23</sup>. Für die spezifische Horizonterweiterung des Tieres „Mensch“ wäre demnach weniger sein überbordendes Denk- oder Sprachvermögen als vielmehr jener „Intensitätsüberschuss“<sup>24</sup> verantwortlich. Wie lässt sich

---

<sup>21</sup> Vgl. etwa Arnheims Reflexionen aus den 1920-30er Jahren zu „Plastizität“, „Blickführung“, „Stimmung“, „Massenkunst“ u.ä., in Arnheim 1979.

<sup>22</sup> Richir 2014a.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., 199.

<sup>24</sup> Ebd.

diese anthropologische Annahme nun aber phänomenologisch ausweisen und fruchtbar machen?

Hier kommen bereits die für die Spätphase charakteristischen ‚organischen‘ Leitmetaphern „*Systole*“ und „*Diastole*“, die die Kontraktion bzw. Dilatation des Herzens oder der Lunge bezeichnen, zum Einsatz. Sie repräsentieren die letzten Ausläufer dessen, was Richir schon früh als Theorie einer ‚reinen‘ Phänomenalisierung zu fassen suchte. Reduziert man das Phänomen radikal auf seine Phänomenalität, bleibe zuletzt eine ‚reine Mobilität‘, ein „Blinken“ oder „Flimmern“ (franz. *clignotement*) zurück, in dem ‚sich‘ weder ein *Etwas*, eine transzendente Subjektivität noch ein zeitkonstituierendes Bewusstsein ‚zeige‘. Dieses Flimmern fungiert vielmehr als Hintergrund, vor dem alle Schematisierung (zu konkreten Phänomenen) überhaupt zur Abhebung kommen.

Die ‚reine‘ Affektivität ist nach diesem Modell noch nicht als strukturiertes Feld wohlunterschiedener ‚Befindlichkeiten‘ oder ‚Affekte‘ aufzufassen, sondern als dynamisches – gleichsam ‚waberndes‘ – Feld von potentiellen systolischen Intensitätskontraktionen und diastolischen Entspannungen. Das Bild der Systole repräsentiert für Richir dabei die affektive Grundform des Moments des Erhabenen. Wo Kant dem Erhabenen noch das *erkenntnismäßig* Maßlose zugrunde legt, wird bei Richir der Fokus auf die Möglichkeit einer äußersten *affektiven* Verdichtung oder „Hyperdichte“<sup>25</sup> gelegt. Auf einen systolischen Kontraktionsmoment also, in dem die Affektivität in ihrer hyperbolischen Intensität derart verdichtet ist, dass alle späteren Konkretionen und Gliederungen derselben in die klassischen Affektqualitäten (Freude, Leid, Lust, Angst, Zorn etc.) noch in Indifferenz und Ungeschiedenheit verharren.

Im Augenblick dieser Hyperbel gerät die Affektivität damit *auf Abstand* – der weder räumlich noch zeitlich, sondern gewissermaßen selbstreflexiv verstanden werden muss – *zu sich selbst*. Denn der hyperdichte systolische Moment gehört einerseits *zur* Affektivität, insofern er eben die Intensivierung *von* Affektivität ist; andererseits gehört er nicht *zu* ihr, da er (zunächst) qualitätslos und folglich ohne Beziehung zum vertrauten Feld der Affektivität erscheint. Er ist in einem streng phänomenologischen Sinne „absolute Transzendenz“<sup>26</sup>. Die ‚Abсолютheit‘ muss hier als *Nicht-Positionalität* der Verdichtung verstanden werden, gleichsam als Nicht-Ort im affektiven Feld. Damit ist auch der ‚Abstand‘ zu diesem Nicht-Ort ohne raumzeitliche Phänomenalisierung<sup>27</sup>, ohne Präsenz. Dies wiederum bedeutet, dass seinem Erscheinen kein Bewusstsein korreliert, das von

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd., 200.

<sup>27</sup> Das bedeutet übrigens auch, dass die Systole keinerlei Index der Dauer hat. Die Systole muss nicht mit der Unmittelbarkeit eines Schocks oder Traumas zusammenfallen, sie kann sich ebenso gut über Jahre oder Jahrzehnte verdichten.

dieser Dichte ‚ergriffen‘ wäre. Noch spielt sich also alles im sogenannten ‚phänomenologischen Unbewussten‘ ab, das dem hyperbolischen ‚Prinzip‘ der Überdichte und Überfülle entstammt und das vom ‚symbolischen‘ Unbewussten der Psychoanalyse und seinen ‚Prinzipien‘ wohl unterschieden werden muss.<sup>28</sup>

Es kommt gerade darauf an, in diesem asubjektiv-anonymen Register den Selbstbezug der Affektivität als solcher zu denken. Damit es *Selbst*bezug geben kann, braucht es eine Differenz, ein ‚Sich‘, das sich auf sich beziehen kann – und ‚beziehen‘ kann in dieser Hinsicht nichts anderes heißen als ‚fühlen‘. Dieses Sich-selbst-Fühlen wird konstituiert durch die absolute Alterität der absoluten Transzendenz der hyperdichten, nicht-positionalen Intensitätskonzentration.

Nun ist aber die Systole nur ein Moment einer pulsierenden Doppelbewegung. In der Verdichtung der Systole ist die Dilatation und Auffächerung derselben immer schon angelegt. In der Sprache der Affektivität können wir auch sagen: die Diastole wird bereits ‚erseht‘. Worin besteht nun die dilatierende Gegenbewegung der Diastole? Sofern wir uns immer noch in einem Register des Unbewussten befinden, kann diese wiederum nur aus Affektivität selbst entstehen. Als Gegenbewegung eröffnet sie die Möglichkeit eines Pulsierens, das seinerseits zunächst nichts anderes hervorbringt, als die Rhythmisierung der Affektivität und mit ihr die Differenzierung von unterschiedlichen Intensitätsüberschüssen. Die Diastole repräsentiert zunächst nur den „Eigenrhythmus dieses Dynamismus“, die „Ökonomie des Überschusses“<sup>29</sup>. Diese Struktur ist zwar vor-reflexiv, jedoch bildet sie bereits hier eine Art „embryonales“<sup>30</sup> Proto-Selbst aus: eine Affektivität die sich in ihrem Eigenrhythmus selbst nachfolgt, ein archaischer Kontakt eines rein affektiven Selbst mit sich selbst.

Diese Rhythmisierung ist mithin nichts anderes als die Schematisierung der reinen Affektivität in einzelne Affekte, die wiederum Ausgangspunkt weiterer entscheidender Stiftungen ist. In ihr findet zunächst die Binnendifferenzierung oder „Modulation“<sup>31</sup> der Hyperdichte in einzelne Pulsationen statt. Die so konstituierten Affekte, sind zwar immer noch positionslos und gleichsam ‚jenseits des Seins‘, jedoch ist ihnen bereits eine Gegenwärtigkeit (ohne positionale Gegenwart) zu eigen, die sich nun einer Korrelation mit dem embryonalen Selbst anbieten. Der Selbstbezug stellt sich dabei *überraschend* ein, plötzlich, ohne Vorankündigung, ohne Ursprung – ein Auf-greifen, eine Über-nahme („sur-prise“<sup>32</sup>) des Daseins vor seinem Grund. Gemeinhin nennt Richir solches Dasein vor dem

<sup>28</sup> Siehe dazu vom Verf.: Das Phänomenologische und das Symbolische, in Richir 2021.

<sup>29</sup> Richir 2014a, 200.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

Grund, solch eine Stiftung ohne Urstiftung, ein „Rätsel“, eine „Sinn-Frage“. Das Selbst taucht zuerst als ein solches Rätsel auf, was wiederum nichts anderes bedeutet, als dass auf dieser architektonischen Transpositionsebene *Sinn* und *Sprache* ins Spiel kommen:

„Die Diastole der Affektivität in Affektionen, das nicht-lineare rhythmische Pulsieren, dessen Schematismus, relativ zum Selbst, transzendent ist [...], ist zugleich [...] Zeitigung der Frage nach dem Sinn, Zeitigung des Sinns, d. h. Sprachphänomen.“<sup>33</sup>

Diese Zeilen artikulieren die Transformation des affektiven in ein sprachlich strukturiertes Selbst. Zugleich zeigen sie aber auch, dass die eigentliche Sinnfrage, die eigentlichen ‚Referenten‘ des Sprachlichen nicht auf ein Subjekt oder dessen Vorstellungen (einer bedeutsamen Welt) abzielen, da diese dem Sprachlichen gerade nicht vorhausliegen, sondern ihm bereits koextensiv sind. Der Referent ist vielmehr jene Transzendenz des Sprachlichen selbst, in der sich das Andere des Sinns anzeigt und durch die die Selbstbezüglichkeit des sprachlich konstituierten Selbst immer ein *Kontakt auf Abstand* bleibt.

Erst an diesem Punkt, bei der Frage nach dem Sinn von Transzendenz, kommt es zur *Transposition* der Nicht-Positionalität in Positionalität. In dem Moment nämlich, wo sich die Transzendenz als Referent des Sinns anbietet, wird sie zu dem, was Richir nun die ‚physiko-kosmische Transzendenz‘<sup>34</sup> nennt, d. h. zur ‚Welt‘ als absoluter Referenz des zunächst affektiv schematisierten Selbst. Von dieser Stiftung einer *Welt-transzendenz* im Sinne einer unerschöpflichen Pluralität (von schematisierten Affekten und Selbstbezüglichkeiten in ihrer bewussten Unbestimmtheit) scheidet sich nunmehr jene *absolute* Transzendenz, die, wie wir sahen, dieser Schematisierung vorhergeht. Letztere muss demgemäß einem Register des radikalen Nicht-Sinns angehören. Sie selbst kann folglich keinen Sinn verliehen werden – eine Art ‚Nabel‘ der Welt, aus dem das Rätsel der diastolischen Schematisierung entspringt.

Diese physiko-kosmische Transzendenz eröffnet allererst das Feld der *Wahrnehmung*. Zunächst ‚chaotisch‘ in dem Sinne, dass ihm noch jegliche eidetische Stabilität mangelt, ist dieses Feld jedoch schon derart ‚hinreichend stabil‘<sup>35</sup> schematisiert, dass in ihm die Formen und Farb-‚Signale‘<sup>36</sup> differenziert und distribuiert erscheinen. Der späte Richir identifiziert, wie wir sehen werden,

<sup>33</sup> Richir 2014a, 201.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ich danke Fabian Erhardt für die geistreichen Erläuterungen zu jener Grundcharakteristik der Richir’schen Proto-Eidetik, die ersterer als ‚hinreichend stabile Gegenständlichkeit‘ bezeichnet.

<sup>36</sup> Richir 2014a, 202.

dieses Feld ohne intentional-noematische Stabilität – das er bis dahin durch Merleau-Pontys Konzeption „wilder Wesen“ erläuterte – mit dem Reich „perzeptiver‘ Phantasieaffektionen“<sup>37</sup>.

Die Grundidee „perzeptiver Phantasien“ entstammt einem Manuskript Husserls, wo dieser das Schauspiel als paradigmatisches Beispiel für eine solche Phantasie anführt.<sup>38</sup> Auf der Bühne sehen wir genaugenommen kein ‚Abbild‘ eines wirklichen Menschen, sondern vielmehr einen wirklichen Menschen, der beim Zuschauer durch sein ‚Gebaren‘, sein Schau-Spiel, die *Wahrnehmung* einer fingierten Person erzeugt. Die ‚Rolle‘ oder ‚Figur‘ des Schauspielers sei, so betont Richir, dabei mehr als bloße „Darstellung“ (die von Husserl ins Zentrum gerückt wird, um sie vom Abbild zu unterscheiden). Sie erscheine als ein „animiertes“<sup>39</sup> anderes Selbst – der Schauspieler erwecke die Figur „zum Leben“, er „verleiblich[e]“<sup>40</sup> sie. Für Richir ist dies zurückzuführen auf die ‚animierende‘ Wirkung der Affektivitätsmodulationen (also der Affekte) auf die perzeptiven Phantasien. Erst auf dieser Grundlage erzeugen sie ein ‚Bild‘ der Person, also eine Imagination als positionale Komposition und Korrelation zu den physiko-kosmologischen Referenzen. In den perzeptiven Phantasieaffektionen arbeiten also immer zwei Grundbewegungen auf Abstand gegeneinander: zum einen die figurale Seite der *phantasia*, die für die Transpositionen in Imaginationen offen ist; zum anderen die nicht-figurale Seite, die, auf Abstand zur ersten, für die Kommunikation der Phantasieaffektionen untereinander sorgt, wo die perzeptiven *phantasiai* sich untereinander gegenseitig „perzipieren“<sup>41</sup>.

Damit kommen wir in diesem kurzen Abriss Richir’scher Grundfiguren zum zentralen Begriff, auf den es in unserem Kontext ankommt. Denn diese unterste Ebene produziert das, was Richir *das „archaischste Register“*<sup>42</sup> *des phänomenologischen Feldes* nennt. Diese Kommunikation und dieser ‚Verkehr‘ der Phantasieaffektionen untereinander sind nicht *a priori* in monadische Selbstheiten eingeschlossen, da das bisher beschriebene affektive (Proto-)Selbst noch nicht zwischen Jemeinigkeit und Jeweiligkeit der Phantasieappereptionen unterscheidet. Mit anderen Worten geschieht die Weckung der Phantasieaffektionen durch andere Phantasieaffektionen primär in einem Feld, das sich aus einer

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> E. Husserl: Husserliana 23, Text Nr. 18,b)

<sup>39</sup> Richir 2014a, 202.

<sup>40</sup> Richir 2014a, 56 (Fußnote 1).

<sup>41</sup> Ebd., 203. Zum Unterschied zwischen Imagination und Phantasie bei Husserl und Richir sei an dieser Stelle nochmals auf die Fußnote 1 auf Seite 56 verwiesen. In kürzester Form legt Richir dar, was ansonsten durchgängiges Grundthema seiner Spätphilosophie ist.

<sup>42</sup> Ebd.

„ursprünglichen Pluralität der Selbstheiten“<sup>43</sup> konstituiert. Der Grund, warum Richir dieses Feld nicht, wie Husserl, das „intersubjektive“ nennt, sondern es vorzieht von einer „Inter-Faktizität“ zu sprechen, liegt genau in der Differenz der verschiedenen Transzendenzen: noch bevor ich die Andersheit der mich ‚berührenden‘ Affektivität auf ein physiko-kosmisches schematisiertes anderes Ich, körperlich individuiert in Raum und Zeit, beziehe, gibt es einen Austausch nicht-positionaler Art. Dieser Austausch ist paradigmatisch zu erfassen im *Blick des Anderen*, bzw. in der „Kreuzung der Blicke“<sup>44</sup>. Dieser ist eine Kommunikation von Transzendenzen: das Ich-weiß-nicht-was in den Augen des Anderen ‚korrespondiert‘ mit oder ist empfänglich für das Ich-weiß-nicht-was der eigenen geweckten (systolischen) Affektivität. Interfaktizielle Begegnung heißt also: Begegnung der Selbstes „rätselhaft für die anderen wie für sich, irreduzibel auf irgendeine Essenz, nicht-positiv und nicht-positionell“<sup>45</sup>. So lässt sich der ursprüngliche Abstand von Affektivität und Affekt transponieren in die elementarste „Spaltung des Selbst“<sup>46</sup>.

Wenn Richir nun meint – und damit kommen wir zur Reflektion über die Kunst – dass die Poesie diese Spur von absolut transzendenter Affektivität, die in den Stiftungen des kulturellen Lebens stets den Hintergrund möglicher Neu- und Nachstiftungen bilden, spürbar zu machen versucht, dann zunächst in einem recht einfachen Sinne. Seiner Ansicht nach ist es z. B. die Literatur, die diejenigen Erzählungen liefert, die (Re-)Kompositionen von all jenen komplexen Beziehungen unter Menschen darstellen, die eine bestimmte ‚Zeit‘ oder ‚Epoche‘ auszeichnen und die von allen anderen – soziologischen, historischen, philosophischen, theologischen – Diskursen in der tiefen Komplexität nicht erreicht werden, da diese allesamt, aber auf je eigene Weise, ein Allgemeines herauszustellen suchen. Ein literarisches Meisterwerk mache uns dagegen eine Epoche ‚spürbar“<sup>47</sup>, so die These. Entscheidend dabei ist weniger die Einsicht in diese Funktion von Literatur, als Richirs Herleitung derselben, die ja *philosophisch* zu ergründen sucht, warum diese Sensibilität für affektive Grundgestalten kein epistemischer ‚Rest‘ ist – und schon gar nicht bloß der Unterhaltung dient –, sondern sich hierin sehr präzise, wenn auch nicht wissenschaftlich ‚exakt‘, das Gefühl eines ‚Zeitgeistes‘ studieren lässt.

Wie dem auch sei, wichtig ist, dass Richir in Hinblick auf diese Problematik, das „schöpferische“ Vermögen des Künstlers kritisch untersucht. Für ihn repräsentiert der Übergang von Systole und Diastole zugleich den Moment des

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd., 204.

<sup>47</sup> Vgl. Richir 2003, 24-33.

phänomenologisch Erhabenen im Sprachschematismus. Das Problem oder die ‚Gefahr‘, die in diesem Moment aufkommt, besteht darin, dass die in diesem Erhabenen gefühlte Intimität, also die Faktizität der Leidenschaft des Denkens vorzeitig mit der Jemeinigkeit dieses Denkens identifiziert. Das Ergebnis ist eine transzendente Illusion eines „schöpferischen Selbst“, als eines solchen, dass in jedem Sinne des griechischen Wortes *arché* die Genesis der Dichtung überschaubar und überwachen würde. In Wahrheit ist das produktive Selbst immer schon auf Abstand zu sich selbst, und zwar als ein solches, dass – wie sich Richir in Analogie zur Platonischen Mäeutik ausdrückt – „dem Schematismus assistiert, wie eine Hebamme der Entbindung assistiert“<sup>48</sup>. Vielmehr gilt es nach vollzogener hyperbolisch phänomenologischer Epoché – d. h. nach Epoché aller symbolischer Stiftung und Jemeinigkeit des Denkens – eine Reflexivität des Sprachphänomens selbst zu begreifen, die nicht von einer transzendentalen Subjektivität ausgeht. Was hier ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ des Sprachphänomens sein kann, muss eher als gegenstrebiges „Pulsieren im Pulsieren“ einer „Progression/Retrogradation“<sup>49</sup> verstanden werden, was die transzendente Matrix eben jener Hyperbel so komplex, aber auch so interessant macht.

Was ist also das ‚eigentliche‘ Verhältnis des Schöpfers zu seiner Schöpfung? Dem Dichter muss allzeit gewahr sein, dass der systolische Teil der Bewegung, der als Plastizitätspotential alle verfestigten Stiftungen wieder an sich und seine ursprüngliche Unbestimmtheit zurückbindet, selbst stets nicht-figurabel, d.h. nicht darstellbar, nicht ansprechbar bleibt. Verfällt er der Illusion der Fassbarkeit des Pulsierens, erliegt er einer Art poetischem „Phantasma der Tyrannei“<sup>50</sup>. Dennoch bleibt es seine unendliche Aufgabe, sich so präzise wie nur möglich diesem Unfassbaren anzunähern. Wie aber soll diese Annäherung aussehen?

Richir beantwortet diese Frage mittels der Konzeption einer *Architektonik der Transpositionen*. Mit dieser verknüpft sich die Hoffnung, Husserls Architektonik der Fundierungsverhältnisse von ihren apriorischen Voraussetzungen zu reinigen. In der Neufassung des Husserl’schen Begriffs des Fundaments als „Basis“ liegt somit mehr, als dem Leser auf den ersten Blick gewahr werden dürfte. Denn das Motiv einer nachträglichen Archaisierung (die pro- und retrograde Doppelbewegung) wird hier gleichsam auf den Begriff gebracht. Während sowohl „Fundament“ als auch „Basis“ den Sinn von Zugrundeliegendem (hypokeimenon) teilen, unterscheiden sich beide sozusagen in der architektonischen Funktion dieser Grundlegung. Während dem Fundament nämlich – gemeinhin, wie auch bei Husserl – eine Apriorizität, Erstrangigkeit oder Pro-Aktivität in Be-

<sup>48</sup> Richir 2014a, 205.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd.

zug auf das Fundierte zugesprochen wird, will Richir die Basis genau entgegengesetzt als Retro-Aktivität begreifen, bei der das Fundierte sein *fundamentum a posteriori* (oder wenn man an dieser Stelle Derrida stark machen will: die „Spur“) nachträglich hinter sich wirft.

Die Basis (einer Transposition) bestehe zuvor aus einem ‚Material‘, von dem Richir hervorhebt, das sich nicht automatisch mit ‚Materie‘ gleichsetzen lasse (ein Umstand, der für Tarkowskij, wie wir sehen werden, höchst bedeutsam sein wird). Dieses Material wird allererst *durch* das Fundierte zu *dessen* Fundament umstrukturiert oder eben *transponiert*. Es ist daher nur in diesem Verhältnis zum *fundatum* ein *fundamentum*. Das Rätsel besteht darin, dass dieselbe materiale Basis, so proteusartig und instabil sie auch sein mag, *für das Fundierte* eine Stabilisierung bedeuten kann. Mit diesem Modell architektonischer Transposition erklärt sich, nach Richir, wie etwa die „Vereinzelung (insularisation)“<sup>51</sup> der Leiblichkeiten in einzelne Leibkörper nachträglich auf das instabile Feld der Interfaktizität übertragen wird.

In klassischen ding-ontologischen Kategorien ist dies vielleicht schwerer zu fassen; auf unser ästhetisches Thema bezogen, macht es jedoch unmittelbar Sinn. Das letzte ‚Rätsel‘ einer Epoche<sup>52</sup> lässt sich weder mit Soziologie noch Geschichtswissenschaft ‚auf den Begriff‘ bringen. Einzig die Kunst und Literatur versteht es in diesem Sinne, eine Idee von diesem Hypokeimenon zu liefern, ohne bereits eine objektivierbare Gestalt dieses Grundes zutage fördern zu können. Somit kann also ein sehr proteusartiges, instabiles Feld affektiv-phantasiemäßiger Interfaktizität dennoch eine Basis ‚höherstufiger‘ Stiftungen sein. Entscheidend für eine phänomenologische Metaphysik ist es, nach Richir, vom Gedanken Abschied zu nehmen, die Basis einer Struktur müsse notwendig stabiler sein als die Stabilitäten, die sie fundiert.

In welcher Weise könnte es nun dem Kino gelingen, dieses archaischste Register des phänomenologischen Feldes ebenfalls ästhetisch zur Erscheinung zu bringen?

## b) Tarkowskij: Zeitlichkeit, Bildlichkeit und Intimität

Im zweiten Teil werde ich mich mit einem Werk Tarkowskij, dem Film *Stalker*<sup>53</sup> befassen, um an diesem die Grundideen seiner Auffassung der Kunst herauszu-

<sup>51</sup> Ebd., 207.

<sup>52</sup> Siehe dazu Richir 2014b, 313.

<sup>53</sup> Wichtige Quellen der Rezeption dieses Films sind: Turovskaya 1989; Green 1993; Tarkovsky 1994; Gillespie 2003; Martin 2005; John Gianvito (Hrsg.), 2006; Robinson 2006; Bird 2008; Mayer 2012; Skakov 2012; Boyadzhieva 2014; Franz (Hrsg.) 2016; Mayer 2018.

stellen. An den jeweiligen Stellen werden zudem die Berührungs- und Spannungspunkte mit Richir expliziert. Vorerst aber seien die wesentlichen Züge der filmischen Handlung in Erinnerung gerufen.

„Stalker“ ist gleichsam die ‚Berufsbezeichnung‘ der Hauptfigur. Man könnte es mit „Schleuser“ übersetzen: Der Stalker schleust Menschen in eine verbotene Zone. Welches Ereignis diese Zone ursprünglich hervorgebracht hat, bleibt im Ungewissen und ist Gegenstand von Mythen und Gerüchten, die unter den Menschen kursieren. Jedenfalls ist es der Regierung – um welches Land und welche Epoche es sich handelt, bleibt unerwähnt – Grund genug, die von diesem Ereignis betroffene Zone abzuriegeln. Sie errichtet daher eine militärische Sperrzone, deren Wege, Abläufe und Schlupflöcher zu kennen, dem Stalker ermöglicht, dieses Wissen zum Geschäftsmodell zu machen. Anfangs wird seine Berufswahl als Zwang dargestellt. Als verurteilter Krimineller und sozial Geächteter bleibe ihm nach eigener Aussage keine andere Wahl, als auf diese Art seine Familie zu ernähren.

In einer heruntergekommenen Wohnung lebt der Stalker mit Frau und Tochter, letztere ist – wohl in Folge des ‚Ereignisses‘ – in den Beinen gelähmt. Die Ehefrau fürchtet, ihren Mann auf einer dieser waghalsigen Missionen verlieren zu können (sei es durch Tod oder Inhaftierung), und gibt ihm die Schuld für das existentielle Risiko, dem er sich als auch sie und ihre gemeinsame Tochter aussetze.

Der Auftrag zur nächstfolgenden Expedition in die Zone wird ihm von zwei Männern erteilt, die namenlos bleiben (sollen) und stattdessen mit ihrem Beruf bzw. sozialen Stand angesprochen werden: dem *Schriftsteller* und dem *Professor*. In einer Nacht-und-Nebel-Aktion durchbrechen die drei den Militärgürtel und gelangen so in die Zone. Bis hierher war der Film in schwarzweiß gehalten, innerhalb der Zone erscheint alles in Farbe.

Warum verlangt es Menschen, in die Zone gebracht zu werden? Neben dem Mythos der Zone und ihrer Eigengesetze existiert, seit der militärischen Sperrung, noch ein weiterer Mythos über das, was sich im Zentrum derselben befände: An einem Ort, der nur „*das Zimmer*“ genannt wird, soll – so die Legende – einem jeden sein tiefstes Begehren erfüllt, gleichsam sein ‚Schicksal‘ offenbart werden. Dass eine derartige Offenbarung durchaus tragisch enden kann, davor warnt der Bericht über einen Mann, der nur „Stachelschwein“ genannt wird, und der den Gang ins Zimmer tatsächlich gewagt und dort seinen innigsten Wunsch ausgespro-

chen habe. Was die Expeditionsteilnehmer zutiefst irritiert, ist die Auskunft, dass, obwohl dieser Mann unmittelbar zu großem Reichtum gelangt sei, er sich das Leben genommen habe.

Der Gang ins Zentrum der Zone gestaltet sich alles andere als gradlinig. Im Gegenteil warnt der Stalker vor den seltsamen Gesetzen der Zone: Gefahren die nicht nur das Leben, sondern vor allem den Verstand bedrohen. In einer Szene erklärt er das Rätsel der Zone wie folgt (in leicht abgewandelter Übersetzung):

*Stalker: „Die Zone ist ein komplexes Labyrinth aus Fallen. Alles Todesfallen. Sie treten mit den Menschen auf, die in sie eintreten. Alte Fallen verschwinden, neue tauchen auf. Sichere Wege werden unpassierbar. Der Weg wird erst leicht, dann wieder schrecklich verwirrend. Das ist die Zone. Sie scheint unberechenbar zu sein, doch sind wir es selbst, die sie in jedem Moment erschaffen, je nach Geisteszustand. [...] Alles, was hier passiert, hängt von uns ab.“*

*Schriftsteller: „Also lässt die Zone das Gute durch und tötet das Böse?“*

*Stalker „Ich weiß nicht. Ich glaube nicht. Ich denke sie lässt diejenigen durch, die alle Hoffnung verloren haben. Weder die Guten noch die Bösen, sondern die Unglücklichen.“<sup>54</sup>*

Unglücklich scheinen die drei in der Tat zu sein, denn sie schaffen es bis zur Türschwelle zum „Zimmer“. Dort zückt der Professor plötzlich eine Bombe, um dieses Orakel, das er für eine Gefahr für die Menschheit hält, zu vernichten. Erst in der handgreiflichen Auseinandersetzung mit dem Professor und gegen die harsche Kritik des Schriftstellers, offenbart der Stalker seine eigenen Motive, die ihn immer wieder in die Zone führen. Keiner der drei betritt schlussendlich das ‚Zimmer‘. Wieder zurückgekehrt, hören wir die Klage des Stalkers über seine beiden Gefährten, die sich auswächst in eine gesellschaftliche, religiöse Klage. Der Nihilismus seiner Gefährten nehme schließlich auch ihm alle Hoffnung. Der Film endet mit einer Liebesbekundung der Ehefrau, die nun das Schicksal an der Seite ihres Mannes bejaht. Sie ist am Ende die einzige, die noch an etwas glaubt. In der letzten Szene werden wir Zeuge, wie die gelähmte

<sup>54</sup> Stalker. Spielfilm. Moskva: Mosfil'm, 1980. Regie: Andrej Tarkowskij. Drehbuch: Andrej Tarkowskij /Arkadij und Boris Strugackij nach deren Povešt' Picknick na obočine unter Verwendung eines Gedichts von F. Tjutčev. Kamera: Aleksandr Knjažinskij. Musik: Édouard Artem'ev unter der Verwendung von Motiven von J. S. Bach. Darsteller: Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Alisa Frejndlich (Stalkers Frau), Anatolij Solonicyn (Schriftsteller), E. Kostin (Wirt), N. Grin'ko (Professor), Nataša Abramova (Tochter des Stalker), u. a., Farbe, 163 Min. [IMDB ID 0079944]

Tochter ein Wunder vollbringt. Sie setzt die Gläser auf dem Tisch telepathisch in Bewegung.

– Soviel zum Handlungsaufbau in seinen Umrissen.



Um nun die verschiedenen Handlungsebenen bei Tarkowskij der Richir'schen Idee ‚architektonischer Register‘ anzunähern, nehme ich folgende Einteilung vor: (A) Die erste und elementarste Ebene betrifft die *Form* und thematisiert die Darstellung von *Zeitlichkeit* und *Rhythmus* im Film; (B) die zweite Ebene ist die der *Handlung*, sie betrifft den *Inhalt* und thematisiert die *Kompositionsgesetze*, die dem Film seine je eigene *Reflexivität* und *Affektivität* verleihen; (C) zuletzt ist eine *metaphysische Ebene* anzusetzen, diese betrifft die *Transzendenz* des Werks und thematisiert die *Weisen*, wie dieses sich *schematisch*, *allegorisch* oder *symbolisch* auf *geschichtliche Kontexte* wie *Politik*, *Wissenschaft*, *Kunst* oder *Religion* bezieht.

Ich beginne auf der mittleren Handlungsebene (B), um von dort aus zur Basis der elementaren Ebene (A) hinabzusteigen. Die dritte Ebene (C), jene der *politisch-sozialen Stiftungen*, sprengt den Rahmen dieser Untersuchung und wird lediglich *negativ*, d.h. anhand der *Kritik* an einer *unreflektierten Symbolisierung* des Films, thematisiert.

Zuvorderst gilt es, die *Grundidee* des Films im Sinne seines *Schöpfers* zu *explizieren*. Diese bezieht sich auf *bestimmte werkumfassende Grundthemen*, weshalb es nötig ist, Tarkowskij's *allgemeinen Kunstbegriff* näher zu beleuchten. Dieser lässt sich zunächst *negativ* in *Abgrenzung* zu einem *Einwand* entwickeln, der dem *russischen Regisseur* wiederholt gemacht wurde. Tarkowskij hat ab 1969 *vehement* jeden *Symbolismus* in seinen Filmen *abgestritten*.<sup>55</sup> Angesichts dieser *Tatsache* ist es *erstaunlich*, dass *Filmkritiker* bis auf den *heutigen Tag* die *symbolische Qualität* seiner Filme betonen. Laut *diverser Filmrezensionen* stehe „die

<sup>55</sup> Gianvito 2006.

Zone“ in *Stalker* wahlweise für den Verfall der Sowjetunion, für Konzentrationslager oder die prophetische Vorwegnahme von Chernobyl.<sup>56</sup> Natürlich darf den Intentionen und Interpretationen des Autors auch widersprochen werden. Doch scheinbar werden in solchen Filmkritiken die semiotische Unbestimmtheit und der dichterisch-philosophische Charakter der Sprache fälschlicherweise mit einer Form von Symbolisierung kurzgeschlossen. Tarkowskij aber betont die Idee, die äußerst wichtig für unsere Auseinandersetzung mit Richir ist: dass sich dasjenige, was er unter dem „filmischen Bild“ versteht, *keiner semiotischen Grundfunktion verdanke*.<sup>57</sup>

In dem Buch *Die versiegelte Zeit*, der kunsttheoretischen Hauptschrift und intellektuellen Autobiographie, formuliert Tarkowskij die Grundidee des *Stalker* als die Frage „worin eigentlich der Wert eines Menschen besteht und was das für ein Mensch sei, der unter dem Fehlen seiner Würde leidet“<sup>58</sup>. Demnach soll nicht die Menschenwürde als solche erörtert werden, sondern die Frage, was es noch heißen kann, ein Mensch zu sein, wenn der eigene Glaube an die Autonomie – gleichsam der eigene *Glaube* an den *eigenen* Glauben – als anthropologisches Konstituens nicht mehr verfügbar ist. Verlust des eigenen Glaubens ans eigene Selbst als Krise der Humanität: – diese Situation will Tarkowskij durch das filmische Bild auf nicht-symbolisierende Weise zur Erscheinung bringen.

Dieses Hauptthema, wird in der Geschichte bezeichnender Weise durch eine Neben- oder Binnenerzählung eingeführt, die vom Schicksal des sogenannten „Stachelschweins“ handelt. Dieser ehemalige Auftraggeber des Stalkers soll jenes Zimmer, in dem die innigsten Wünsche in Erfüllung gehen, tatsächlich betreten haben. Sein Wunsch war es, den Bruder wieder zum Leben zu erwecken, dessen Tod er nach eigener Aussage verschuldet habe. Wieder zurückgekehrt, kommt es jedoch zu keinem Wiedersehen mit dem Bruder, stattdessen wird „Stachelschwein“ in der Folgezeit nur unsäglich reich. Eines Tages nimmt er sich das Leben.

---

<sup>56</sup> In der Fachliteratur etwa sieht Dan Gorenstein noch jüngst in den verschiedenen Inszenierungen des Wassers immer noch Symbole für Krieg oder Vergänglichkeit. Siehe: Franz 2006, 127ff.

<sup>57</sup> „Der poetische Film bringt in der Regel Symbole, Allegorien und ähnliche rhetorische Figuren hervor. Und ebendiese haben nun nichts mit jener Bildlichkeit gemeinsam, die die Natur des Films ausmacht.“ (Tarkowskij 2016, S. 98).

<sup>58</sup> Tarkowskij 2016, S. 277.



Die ‚Moral‘ dieser Geschichte – und dies ist der Grund, warum die drei Protagonisten im entscheidenden Moment vor dem Zimmer innehalten – kann in Form einer Frage zusammengefasst werden und lautet: *Was, wenn nicht das Un-erfüllt-bleiben das Subjekt des Begehrens mit dem Tod bedroht, sondern dessen Erfüllung?* Was, wenn sich die Selbstzuschreibung der eigenen Moralität als fundamental unvollkommen offenbarte. Was, wenn es der eigenen Seele gar nicht nach höchster Gerechtigkeit, sondern wirklich bloß nach Reichtum verlangte? Für Tarkowskij bedeutet dieser Zweifel, der die Reisenden befällt, nichts anderes als einen Glaubensverlust: „Sie haben in sich nicht genügend geistige Kräfte gefunden, um an sich selbst zu glauben. Ihre Kraft reichte lediglich dazu, einen Blick in sich selbst zu werfen. Und er ließ sie zutiefst erschrecken!“<sup>59</sup>

Der Film ist keine Allegorie auf ein innerpsychisches Dilemma, sondern stellt für Tarkowskij die Grundfrage nach dem Wesen des Menschen und eines ‚Ewigen‘ in ihm. Wie realisiert der Film nun diese Grundfrage? Nicht, wie wir schon sahen, durch semiotischen Verweis, sondern dadurch, dass die Grundfrage das Werk in Form und Stoff als deren universalen Grundzug durchströmt. Im *Stalker* wird das Moment der Verwandlung, der Metamorphose – mit Richir können wir sagen: die Transposition – zu eben diesem Grundzug. Dergestalt will Tarkowskij die Zone auch als transpositionales Feld verstanden wissen:

„In keinem meiner Filme wird etwas symbolisiert. Die ‚Zone‘ ist einfach die ‚Zone‘. Sie ist das Leben, durch das der Mensch *hindurch* muß, wobei er entweder zugrunde geht oder durchhält.“<sup>60</sup>

Daher die Unbestimmtheit der Ursache, die raumzeitliche Nicht-Positionalität, die Suspendierung jedes sozialhistorischen Rahmens: Die Zone thematisiert nicht die Urstiftung der Kultur, sondern die Stiftung eines sich unendlich phänomenalisierenden Lebens, um jedoch genau in dieser Geste, die Urstiftung als Problem wiederzuerlangen, und das heißt für Tarkowskij, die Frage des Heiligen zu erneuern.

<sup>59</sup> Ebd., 278.

<sup>60</sup> Ebd., 281. (Herv. v. Verf.)

Daher auch die aufwendige und paradoxe Konstruktion von topologischen Verhältnissen. Das ‚alltägliche Leben‘, das in schwarz-weiß gehalten wird, findet seine Transzendenz nicht im Außen, sondern im Innern, in einer Zone, die von der ‚Ordnung‘ nach Außen abgeschirmt, d.h. von der Immanenz erst erzeugt wird. Was die Immanenz jedoch nicht beherrschen kann, ist die Beziehung, die die Menschen weiterhin zu dieser Transzendenz unterhalten: von ihr geht eine Anziehungskraft aus. *Für die ‚Ordnung‘ ist dieses Innen nur das Außen des Außen.* Zugleich gibt es im Innenraum der Zone ein weiteres Innen: das Zimmer. Als Ort der Offenbarung des Begehrens korrespondiert es mit der Anziehungskraft in der Außenwelt, *und doch steht dieses Innen des Innen für das Außen,* denn nicht Erfüllung, sondern Entfremdung ist sein tiefstes Rätsel. Man könnte also diese Topologie mit Richir als Inszenierung eines sich ‚ausrollenden Nichts‘ von Immanenz- und Transzendenzverhältnissen deuten.<sup>61</sup> Dies wäre eine mögliche Erklärung für Tarkowskij's Abwehr gegen die Symbolisierung. Konstruktionen wie die ‚Zone‘, stellen nicht ‚etwas‘ dar, sondern sind elementarer zu verstehen: gleichsam als die Bedingungen des Erscheinens, der Rede und Handlung, und in diesem Sinne: des Lebens.

Damit kommen wir zur elementaren Ebene des Films (A). Unsere These ist, dass Tarkowskij mit künstlerischen Mitteln dasjenige zu bearbeiten versucht, was Richir als „Archaisches“, als „Materialität“ oder als das „Basale“ anspricht. Zur Annäherung ist es hilfreich, einige kunstphilosophische Reflexionen anzustellen.

Was Tarkowskij's Arbeit meiner Ansicht nach auszeichnet, ist die eigentümliche Verschränkung von Idealismus und Realismus. In Bezug auf die Kunst im Allgemeinen ist er – und darin Richir nicht unähnlich – konservativ eingestellt. So vertritt er eine Kunst-Idee im besten platonischen Sinne und gebraucht Begriffe wie „Genius“ oder „Meisterwerk“ weitestgehend affirmativ und ohne Brechung. Tarkowskij will der – zu seinerzeit immer noch vergleichbar jungen – Kunstform „Film“ einen Platz im Olymp der Künste verschaffen. Daher seine Konzentration auf Wesensfragen. Die Wesensbestimmung dieser Form fällt dann auch entsprechend metaphysisch aus, ist aber für unsere phänomenologischen Betrachtungen äußerst interessant. Nach Tarkowskij besteht das Ziel des Kunstwerks in der *„Schaffung eines Bildes [...] [des] Absoluten“*, *das keine Erkenntnis, sondern eine „Empfindung des Unendlichen“* festhält. Im Sinne der Romantik ist der Zweck der Kunst also das Erhabene. Und das Bild desselben bringt sie

---

<sup>61</sup> Erstmals festgehalten in Richir's erstem theoretischen Entwurf einer Theorie der Phänomenalisierung: Richir 1970, 3–24.

durch Transpositionen zum Ausdruck: „*das Geistige durch das Materielle und das Unendliche durch das Endliche*“<sup>62</sup>.

Durch diese Mitteilungen wird auch der Begriff von „Realismus“ klarer, den wir am Werk sehen. Denn trotz seiner ‚*Artisten-Metaphysik*‘ wendet sich Tarkowskij in seinem Handwerk, ebenso entschieden gegen symbolisierende wie rein materialistische Ausdrucksmittel, um diesem Auftrag zu entsprechen. Welcher Realismus soll aber seiner Ansicht nach im ‚*filmischen Bild*‘ genau zum Ausdruck gebracht werden? Einem Zitat von Nikolai Gogol, das sich Tarkowskij zum Motto macht, lautet: „*Meine Sache ist es in lebendigen Bildern zu sprechen, nicht etwa in Urteilen. Ich muss das Leben als solches gestalten und darf das Leben nicht etwa abhandeln*“<sup>63</sup>. Die hier angeführte Lebendigkeit ist von entscheidender Bedeutung, insofern sie nämlich „*phänomenologisch*“ genannt werden muss. Denn wohlgemerkt geht es nicht um Abbilder *des* Lebendigen, sondern um *lebendige* Bilder des Absoluten. Ihr Potential schöpfen sie aus der *Unmittelbarkeit der Faktizität*, und diese nennt Tarkowskij die „*faktische Form*“, sofern sie gegenüber dem Inhalt des Faktums (Ereignis, Bewegung, Gegenstand) indifferent ist. Diese Form bezeichnet aber nichts anderes als die Zeitlichkeit: „*Die Grundidee von Film als Kunst ist die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit*.“<sup>64</sup> Damit die lebendigen Bilder aber das Rätsel des Ewigen ausdrücken können, muss in ihnen gerade die Transposition der Basis ‚*durchscheinen*‘, d.h. die Zeitobjekte müssen ihrer hyletischen Basis treu bleiben: „*Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, dass er die Zeit in ihrer realen und unauflöschlichen Verknüpfung mit der Materie [...] belässt*.“<sup>65</sup> Dieses ‚*Belassen*‘ hat eine Art Tarkowskiji’scher Version der *phänomenologischen Reduktion* zur Voraussetzung: „*Denn ein Filmbild wird unter anderem nur dann auch tatsächlich kinematographisch, wenn die unabdingbare Voraussetzung gewahrt bleibt, dass es nicht nur in der Zeit lebt, sondern die Zeit auch in ihm, und zwar von Anfang an, in jeder seiner Einstellungen*.“<sup>66</sup> Tarkowskij versteht somit den Film, mit den Worten Husserls, als die *Sache selbst*: „*Er [der Film] ist unmittelbar, er führt uns sich selbst vor Augen*.“<sup>67</sup> Bemerkenswerterweise hat dieser Realismus nichts mit der Darstellbarkeit einer objektiven Außenwelt zu schaffen,

<sup>62</sup> Ebd. 62. Dem Künstler entgeht die extreme Nähe zur metaphysischen Tradition an diesen Stellen natürlich nicht. Er betont sie in gewisser Hinsicht sogar, stellt aber immer wieder den entscheidenden Unterschied heraus: Der Kunst gehe es nicht um die Erkenntnis des Absoluten, sondern um die Sehnsucht nach Geistigkeit, in dieser affektiven Bindung an die Transzendenz und in deren Darstellung sieht Tarkowskij das Wesen des künstlerischen Schaffens begründet.

<sup>63</sup> Ebd., 75.

<sup>64</sup> Ebd., 93.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd., 101. (Herv. v. Verf.)

<sup>67</sup> Ebd., 91. (Herv. v. Verf.)

sondern bezieht sich in seiner lebendigen Faktizität nur auf sich selbst und auf seine (mit dem frühen Richir gesprochen) *logologische* Eigengesetzlichkeit. Der Film verweist nicht auf eine Wirklichkeit außerhalb seiner selbst, sondern auf die ‚Welt‘ eines schaffenden Geistes, der eine „Bildstruktur“ und ein „Gedankensystem zur realen Welt“ dem Zuschauer anbietet. Anders gesagt erzeugt er eine *Intimität*. „[I]ch möchte schließlich Filme machen, die [...] zutiefst intim erlebt werden können. In dieser Richtung liegt für mich die Verantwortung gegenüber dem Zuschauer...“<sup>68</sup>

Das filmische Bild erzeugt also eine intime Beziehung zwischen Regisseur und Zuschauer. Der phänomenologische Raum für diese Empfindsamkeit des Unendlichen eröffnet sich, wie wir oben sahen, nur durch die Verschränkung der beidseitigen Phantasieaffektionen. In diesem Raum sind all jene filmischen Begriffe wie „Bild“, „Beobachtung“, „Realität“ oder „Naturalismus“ zu verstehen, die von der Kritik so oft – und hinsichtlich des Kinos auch von Richir – voreilig und einseitig ausgelegt wurden. Wenn Tarkowskij davon spricht, dass „das filmische Bild nicht im Widerspruch zu seiner natürlichen Zeit zergliedert“<sup>69</sup> werden soll, dann meint er nicht die naturalistische Zeit der Dingwelt, sondern die zeitlich strukturierte Intimität des filmischen Bildes, das sich gerade in den „natürlichen Formen visuell und akustisch wahrgenommenen Lebens verkörpern“<sup>70</sup> soll. Verkörperung meint bei Tarkowskij grundsätzlich Verleiblichung: „Mir geht es dabei [beim ‚Naturalismus‘] um den Charakter der emotional wahrnehmbaren Form des Filmbildes.“<sup>71</sup> Für den Richir-Leser dürfte die Betonung des hyperbolen Charakters dieser Emotionalität in folgenden Zeilen höchst bemerkenswert erscheinen: „Das Verstehen eines künstlerischen Bildes bedeutet dagegen die Rezeption (die englische Übersetzung schreibt „acceptance“ also gewissermaßen „Empfang“) des Kunstschönen auf emotionaler, zuweilen sogar auf einer ‚hyper‘-emotionalen Basis.“<sup>72</sup>

Diese Intimität auf hyper-emotionaler Basis stiftet das Selbst des Künstlers zuerst als ethische Verantwortung. Der Filmschaffende muss radikal ehrlich und aufrichtig sein hinsichtlich seiner Affektionen, die ihm seine Sehnsucht nach dem Unendlichen fühlen lassen. Die Intimität stiftet eine Einheit zwischen Künstler und Publikum, erstens auf „hyper-emotionaler Basis“ und zweitens als Stiftung eines Selbst, die religiös-ethischer Natur ist. Die Frage der Figuren im Film, die Frage nach dem Menschen und dessen Glaubensverlust, *wird zur Frage zwischen Künstler und Publikum*. Was auf dem Spiel steht, ist die Schaffung eines Raumes

<sup>68</sup> Ebd., 265.

<sup>69</sup> Ebd., 101.

<sup>70</sup> Ebd., 105.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Ebd., 65.

der Intimität, in der der Zuschauer die Unmittelbarkeit der Zeit und des Lebens vernimmt, dann und nur dann, wenn sie an den Film ‚glauben‘. Dies können sie aber wiederum nur dann, wenn der Künstler es versteht, die nötige Atmosphäre zu schaffen, d. h. indem er an *sich* glaubt. *Der Andere, das bringt die Kunst Tarkowskij zum Ausdruck, ist also bereits im archaischsten Register der Interfaktizität konstitutiv für die Stiftung des Selbst.*

Der Film muss in diesem Sinne ‚persönlich‘ sein, seinen authentischen affektiven Rhythmen und Kompositionen nach. Das ‚Einschmuggeln‘ fremder Motive, etwa des Zeitgeistes oder der Ideologie, erzeugen nur Phantome von Affektivität und führen für Tarkowskij unausweichlich zur Entleiblichung und Zerstörung jeder Intimität.



Dieser ‚Kontakt auf Abstand‘ auf mehreren Ebenen – zwischen Affektivität und Selbstheit, zwischen Künstler und Kunstwerk, zwischen Regisseur und Zuschauer – wird nach Tarkowskij eigentlich durch das hergestellt und aufrechterhalten, was er „Atmosphäre“ nennt. Gerade in Hinsicht auf die Filmarbeiten zum *Stalker* erläutert er den spezifischen ‚Realismus‘ dieses Films. Denn dieser Film zeichne sich gerade durch eine besondere architektonische ‚Schlichtheit‘ aus. Diese mag auf den ersten Blick, hinsichtlich des Labyrinthhaften der Zone verwundern, doch sie bezieht sich auf die architektonisch niederste Stufe der filmischen Erzählung – der zeitlichen Rhythmisierung und Schematisierung der „hyper-emotionalen Basis“. Tarkowskij verzichtet dazu auf jegliche Zeit- und Erzählsprünge, die die Erlebnisintimität unterbrechen könnten. Genau dies erzeugt jene Atmosphäre, für die der Film berühmt wurde. Dieses Erzeugen ist dabei notwendig präreflexiv und vorbegrifflich, was bedeutet, dass Atmosphäre immer nur indirekt, niemals intentional erzeugt werden kann. Damit erweist sich Tarkowskij's Essentialismus als notwendige Bedingung eines präreflexiven affektiven Transzendenzgeschehens: die Grundidee ist ein Telos und dient einzig der Erzeugung einer „Grundnote“. Tarkowskij über dieses architektonische Problem im *Stalker*:

„Eine gewisse Gefahr sah ich darin, dass diese extreme Vereinfachung der Form geziert und maniert wirken könnte. Dem versuchte ich

dadurch aus dem Weg zu gehen, dass ich der Einstellung all das Nebulöse nahm, das man gemeinhin die ‚poetische Atmosphäre‘ eines Films nennt. Normalerweise wird eine solche Atmosphäre mit viel Sorgfalt erzeugt. Doch für mich stand fest, dass ich mich um sie überhaupt nicht zu kümmern hatte. Denn sie kommt bei der Realisierung der Hauptaufgabe eines Filmregisseurs gleichsam von selbst auf. Je deutlicher nun diese Hauptaufgabe, also der Sinn dessen, was gezeigt werden soll, formuliert ist, um so bedeutsamer tritt hierbei auch die Atmosphäre hervor. Und auf diese Grundnote beginnen auch die Dinge, die Landschaft und die Intonation der Schauspieler zu antworten. Alles gerät dann in Zusammenhänge, nichts bleibt mehr zufällig.“<sup>73</sup>

Diese Grundnote wird so zum ästhetischen Maß für Regie, Schauspiel, Kamera und Schnitt. Sie ist aber keine bestimmende Vorstellung von einer ‚Stimmung‘, die es gilt nachzuahmen, sondern bildet gleichsam die platonische  $\chi\acute{o}\rho\alpha$ , der diese Formgebungen entspringen. Sie sind, mit Richir gesprochen, archaische oder früheste Rhythmisierungen und diastole Selbstbezüge zwischen unvordenklichen Systolen der Affektivität. Sofern diese affektiven Phantasien, die sich im Film manifestiert haben, auch zur Darstellung für das Publikum kommen, entsteht eine einzigartige, nämlich lebendige Einheit aufgrund eines intimen Kontakts. Diesen Kontakt als intersubjektiv zu bezeichnen, geht in dem Maße fehl, wie der Künstler selbst nicht im Werk erscheint. In einem Monolog des Stalkers zieht der Film diese Analogie mittels der Musik:

„Sie haben vom Sinn unseres Lebens gesprochen und von der Uneigennützigkeit der Kunst. Nehmen wir die Musik. Sie ist am wenigsten mit der Wirklichkeit verbunden. Vielmehr, zwar verbunden, aber ohne Idee, mechanisch, durch den bloßen Klang ohne Assoziation. Trotzdem dringt die Musik durch irgendein Wunder bis in die Seele. Was gerät ins Schwingen in uns. Was antwortet auf die zur Harmonie gebrachten Geräusche? Und verwandelt sie für uns in eine Quelle erhabenen Genusses. Verbindet und erschüttert uns. Und wozu ist das alles? Und vor allem für wen? Sie werden antworten: für niemanden. Für nichts, nur so, uneigennützig. Nein, kaum, kaum. Alles hat doch letzten Endes seinen Sinn – Sinn und Ursache.“<sup>74</sup>

Damit kommen wir zum Ende der Filmanalyse. Welche Konsequenzen können abschließend gezogen werden? Zunächst sollte dieses Beispiel die Möglichkeit einer phänomenologischen Filmkritik nach Richir’schen Begriffen erproben. Ihre Besonderheit, so sollte herausgestellt werden, besteht darin, die filmische Phänomenalisierung als solche zu thematisieren. Auf welche Weise und

<sup>73</sup> Ebd., 276.

<sup>74</sup> Tarkowskji, *Stalker* 1980 (siehe Fußnote 54).

mit welchen Mitteln bildet der Film einen Sinn aus? Welche Zeit und welchen Raum ‚nimmt sich‘ der Sinn, um sich in filmischer Sprache auszudrücken? Wie bildet der Film sein ‚Selbst‘ aus, wie bringt er seine ursprünglichen Intentionen zur Erfüllung, wie reflektiert er sich – thematisch oder a-thematisch – in sich selbst? Wie resoniert dieser ‚Geist‘ des Films mit dem Selbst des Zuschauers? Und wie schafft er es, nicht bloß die Agilität eines Spektakels, sondern intime Bilder des lebendigen Absoluten zu erzeugen? Diese und ähnliche Fragen – auch wenn sie hier zunächst im Lichte der Filmtheorie Tarkowskij formuliert wurden – könnten die Perspektiven auf das Kino bereichern.

Schwieriger ist dagegen die Frage, welchen Wert solche Kunstbetrachtungen für die Phänomenologie im Allgemeinen und die Richir’sche im Besonderen haben. Mit dem einleitenden Zitat wurde bereits klar, dass die Frage der Kunst in der Richir’schen Phänomenologie mehr ist als eine bloße Aufgabe der Anwendung eigener Kategorien auf ein Sachgebiet. Vielmehr fungiert sie als integrales Grenzproblem einer phänomenologisch-philosophischen Sprache, die aus *eigener* Vernunft über sich hinaustreibt. Sie macht das archaischste phänomenologische Feld der Interfaktizität ‚spürbar‘, und zwar auf eine Weise, die nicht bloß die reflexiv gewonnenen Differenzierungen nachträglich in Form genussvoller ‚Sentimentalitäten‘ affektiv ‚unterfüttert‘, sondern die eine notwendige Übung darstellt: das Einüben des In-der-Schwebe-Haltens des Sinns. Sie ist das Korrektiv, das daran gemahnt, der elementarsten Ebene der Phänomenalisierung – dem Feld der fundierenden sozialen, a-subjektiven Inter-Faktizität, welches in seinen ursprünglich pluralen, pulsierenden und proteusartigen Schematisierungsansätzen stets ein Feld der Instabilitäten bleibt – mit dem eigentlich adäquaten ‚Organ‘ zu begegnen, einer Affektivität, die es versteht, sich durch Vorahnungen und Reminiszenzen im Feld der mannigfachen Unbestimmtheiten zu ‚orientieren‘. Die Kunst wäre damit keine ‚Schule‘ des Einfühlens, die das Kunsterleben einer philosophischen Ideologie gemäß disziplinierte, sondern eine Einübung in die Über-Empfänglichkeit (die Transpassibilität) des Sinns, in die eigentlich lebendige, d. h. verleblichte, Unabschließbarkeit des Sinns. Die Kunst wäre ein von der Philosophie unterschiedenes Sprachphänomen, zu dem die Unterscheidungen des philosophierenden Logos über diesen selbst hinaustrieben, um dort ein ‚Gespür‘ für die Ununterschiedenheit der ursprünglichen Bildungen oder Phänomenalisierungen des Absoluten zu entwickeln, welche zuletzt, mahnend, in den philosophischen Logos zurückschlägt und ihn zur Bescheidenheit aufruft.

## BIBLIOGRAFIE

- Arnheim, Rudolf. 1979. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Bird, Robert. 2008. *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. London: Reaktion Books.
- Boyadzhieva, Lyudmila. 2014. *Andrei Tarkovsky. A life on the cross*. London: Glasgoslav Publications.
- Flock, Philip 2021. *Das Phänomenologische und das Symbolische. Marc Richirs Phänomenologie der Sinnbildung*. Phaenomenologica 234. Cham: Springer International.
- Franz, Norbert P. (Hrsg.). 2016. *Andrej Tarkovskij. Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam*. Band 1. Potsdam: Universitätsverlag.
- Gianvito, John (Hrsg.). 2006. *Andrei Tarkovsky: interviews*. Mississippi: University Press.
- Gillespie, David. 2003. *Russian Cinema*. Harlow: Pearson Education Limited Harlow.
- Green, Peter. 1993. *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest*. London: MacMillan Press.
- Husserl, Edmund. 1976. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch*. Husserliana, Bd. III/1. Den Haag: M. Nijhoff.
- Husserl, Edmund. 1980. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Husserliana, Bd. XXIII. Den Haag : M. Nijhoff.
- Martin, Sean. 2005. *Andrei Tarkovsky*. Vermont: Trafalgar Square Publishing.
- Mayer, Michael. 2012. *Tarkowskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*. Bielefeld: Transcript.
- Mayer, Michael. 2018. *Zone*. Zürich: Diaphanes.
- Richir, Marc. 1970. "Le rien enroulé – Esquisse d’une pensée de la phénoménalisation“. *Textures* 70, 7-8: 3–24.
- Richir, Marc. 1981. *Recherches phénoménologiques I, II, III. Fondation pour la phénoménologie transcendantale*. Bruxelles: Ousia.
- Richir, Marc. 1987. "Métaphysique et Phénoménologie. Sur le sens du renversement critique kantien.“ *La liberté de l’Esprit* 14 : 99-155.
- Richir, Marc. 1991. "Passion du penser et pluralité phénoménologique des mondes.“ *Epokhè* 2: 113-173.
- Richir, Marc. 1997. "Le Cinéma – Artefact et simulacre.“ *Protée* 25-1: 79-89.
- Richir, Marc. 2002. "Art et Artefact.“ *Utopia* 3: 62-75.
- Richir, Marc. 2003. "Du rôle de la phantasia au théâtre et dans le roman.“ *Littérature* 132: 24-33.

- Richir, Marc. 2008. "La refonte de la phénoménologie." *Annales de phénoménologie* 7: 199-212.
- Richir, Marc. 2010. *Variations sur le sublime et le soi*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Richir, Marc. 2011. "Le sens de la phénoménologie." In *La phénoménologie comme philosophie première*, K. Novotny, A. Schnell, L. Tengelyi (Hrsg.), 115-125. A.P.P. Mémoires des Annales de Phénoménologie X.
- Richir, Marc, 2014a. *La contingence du despote*. Paris: Payot.
- Richir, Marc, 2014b. *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Robinson, Jeremy Mark. 2006. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon Publishing.
- Skakov, Nariman. 2012. *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. London: I.B. Tauris.
- Tarkowskij, Andrej. 1980. *Stalker*. Spielfilm. Moskva: Mosfil'm, 1980. Regie: Andrej Tarkowskij. Drehbuch: Andrej Tarkowskij /Arkadij und Boris Strugackij nach deren Povest' Picknick na obočine unter Verwendung eines Gedichts von F. Tjutčev. Kamera: Aleksandr Knjažinskij. Musik: Eduard Artem'ev unter der Verwendung von Motiven von J. S. Bach. Darsteller: Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Alisa Frejndlich (Stalkers Frau), Anatolij Solonicyn (Schriftsteller), E. Kostin (Wirt), N. Grin'ko (Professor), Nataša Abramova (Tochter des Stalker), u. a., Farbe, 163 Min. [IMDB ID 0079944]
- Turovskaya, Maya. 1989. *Tarkovsky. Cinema as Poetry*. London: Faber and Faber.
- Tarkovsky, Andrey. 1994. *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*. Transl. from the Russian by Kitty Hunter-Blair. London: Faber and Faber.
- Tarkowskij, Andrej. 2016. *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin: Alexander Verlag.