

Natascha Drubek-Meyer

**DER FILM ALS LEBEN NACH DEM TODE:
TURGENEVS ERZÄHLUNG „KLARA MILIČ“ (1883)
IN BAUÈRS FILM *POSLE SMERTI* (1915)**

Im ersten Jahrzehnt des russischen Films hat sich ein Regisseur hervorgetan, dessen Filme mit Motiven der morbiden Dekadenz und der Thematik des Todes operieren: Evgenij Francevič Bauèr (1867-1917).¹ Mord, Selbstmord, Totschlag und Nekrophilie sind die narrativen Kernmotive, um die sich die Handlungen seiner Filme gruppieren.

Das junge Medium Film war für Bauèr eine zweite Karriere. Er hatte nach seiner Ausbildung als Maler in Theater und Operette als Dekorateur und Beleuchter gearbeitet. 1913 erhielt er die Gelegenheit, seinen ersten eigenen Film zu drehen. Innerhalb der folgenden drei Jahre schuf er – bis zu seinem Tod auf der Krim im Sommer 1917 – etwa 80 Filme, von denen jedoch nur etwa ein Drittel erhalten ist. Die Filme, die im Russischen Staatsfilmarchiv (GFF) und anderen Archiven überliefert sind, sind zwar bisher noch nicht in ihrer Gänze öffentlich zugänglich, jedoch haben die bisherigen Bauèr-Retrospektiven v.a. die westlichen Filmwissenschaftler über alle Maßen erstaunt. Inzwischen gilt Bauèr als der bedeutendste filmische Stilist, wenn nicht überhaupt der wichtigste Filmregisseur der Zarenzeit. Seine Melodramen sind psychologisch komplex und schöpfen die Möglichkeiten dieser Gattung im Rahmen der dekadenten Ästhetik ihrer Zeit aus. Bauèr gruppiert zudem seine Filmsujets vornehmlich um weibliche Protagonistinnen, was ihn ganz natürlich zu einer Verbindung von „Projekt(en) der Alterität“ (Lachmann 1998, 480) führt: Die Frau als das Andere des Manns und das aufstrebende Medium Film als das Andere der etablierten Kunstsprachen.

Bei Bauèr erliegen mitunter die männlichen den weiblichen Figuren. Männer werden von Frauen getötet, so etwa in seinem Filmdebüt, *Sumerki ženskoj duši* (*Dämmerung der weiblichen Seele*, 1913) oder in den Selbstmord getrieben wie in *Ditja bol'sogo goroda* (*Ein Kind der Großstadt*; 1914). Rachel Morley, die sich v.a. mit den Geschlechterrollen in diesen Filmen auseinandergesetzt hat, drückt es so aus:

¹ Bauèr wird erst seit der Wiederaufführung seiner Filme auf einem Archivfestival 1989 wiederentdeckt.

Thus, for all their fantasizing about ideal feminine personae, when tested, these male protagonists prove unable to cope with those women who embrace the very myths they construct around them, and instead seek refuge in the familiar 'civilized' values of the modern age. Bauer thus suggests that the male and female protagonists are 'out of joint' with each other. Here, as in other films, the lack of understanding and concurrence has tragic consequences. (Morely 2003, 48)

Jene „tragische Konsequenz“ von missglückten Liebesbeziehungen fordert geradezu einen tödlichen Ausgang der Geschichte heraus.² Nicht von ungefähr beginnt Bauer seine Filme zu einer Zeit zu machen, als die „zweite Selbstmord-epidemie“ (laut Paperno 1997, 94 fand sie 1906-1914 statt), gerade ihrer Kulmination entgegenging. Im Film *Posle smerti* (1915) ist der Selbstmord der Heldin lediglich der Auftakt des ansteckend wirkenden Sterbens: narrativ gesehen ist er Anlass für die darauf folgende Schilderung des langwierigen Untergangs der männlichen Figur. Einige Quellen dieser Zeit vermitteln den Eindruck, dass ein Selbstmord in bestimmten Kreisen als nicht besonders merkmalshaft eingestuft wurde; so bemerkte Kornej Čukovskij 1912 (ibid.), dass man sich neuerdings zuweilen ganz ohne ersichtlichen Grund ums Leben bringt.

Den Filmemacher Bauer als Inszenator von Phantasmen interessierte jedoch v.a. das, was danach kam – die Selbstmörderin als Wiedergängerin und auch die Folgen, die ihre Handlung auslöst. Daher lenkt die narrative Entwicklung in medialer Selbstsucht die Aufmerksamkeit auf das, was nur der Film selbst in bestechender Evidenz zeigen kann, nämlich das, was nach dem Tode kommt, das *Posle smerti*.



Werbedoppelseite in einer Filmzeitschrift für den Film *Posle smerti*

² Zu den „tödlichen Szenarios“ des vorrevolutionären Films in Russland vgl. M. Hansen 1992.

Turgenevs Erzählung „Klara Milič“ und Bauers Film *Posle smerti*

Bauers Film *Posle smerti* basiert auf Ivan Turgenevs Erzählung „Klara Milič“ (1883). Allerdings sind die Namen der Figuren verändert: Jaša heißt im Film Andrej, Klara Milič wird zu Zoja Kadmina (Kadmina war der Name der realen Schauspielerin, die sich 1881 in Char'kov vergiftet und Turgenevs Text inspiriert hatte); auch die alte Tante des Helden hat einen anderen Namen: Statt Platonida heißt sie Kapitolina.

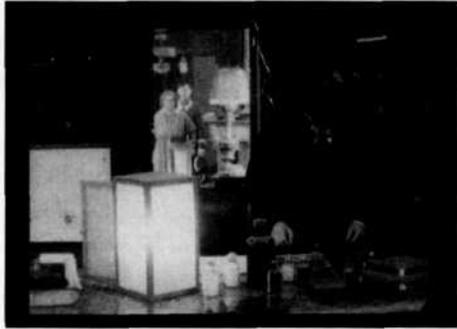
Der Junggeselle Andrej lebt das zurückgezogene Leben eines Wissenschaftlers. Seine Tante führt ihm den Haushalt.



Der Gelehrte Andrej lebt als Junggeselle (*devstvennik*) mit seiner Tante (*sepia*)

Andrejs einzige Leidenschaft ist die Photographie – in seiner Wohnung hat er zum Leidwesen seiner Tante eine Dunkelkammer:³

³ Vgl. bei Turgenev: „В последнее время он пристрастился к фотографии. Запах употребляемых снадобий очень беспокоил старуху тетку – опять-таки не для себя, а для Яши, для его груди; но, при всей мягкости нрава, в нем было немало упорства – и он настойчиво продолжал полюбившееся ему занятие.“ (Turgenev XIII, 78)



Andrej liest Zojas Schreiben in der Dunkelkammer (rot eingefärbt)

Das obige Bild ist nicht nur ein bemerkenswert frühes Beispiel für eine ausgeklügelte Schärfentiefe, sondern zeigt uns auch sogleich zwei Welten in einer Einstellung, die nicht gegensätzlicher sein können: Die Tagwelt der Tante (einer gläubigen Christin) in der Tiefe und die Nachtwelt des neurotischen Fotografen und materialistischen Wissenschaftlers im Vordergrund. Parallel dazu kann man die beiden Lager, die jeweils den Selbstmord als „kulturelle Institution“ (*kul'turnyj institut*) in Russland sehr verschieden bewerteten, als visuell-bedeutungshaft gestaffelt sehen: der christliche Glaube an den mit einer Seele begabten Menschen (hinten im Bild, verschwindend klein) und der Positivismus mit seiner Vorstellung vom nur-physikalischen Menschen (die vordergründige Leuchte). In der Narration des Films wird der unbedingte Glaube an die Existenz der Seele in Andrejs materialistischem Wahn zu einem Aberglauben, der die Seele (mit Hilfe der orthodox intendierten, jedoch durch Andrejs Auslegung mystisch verfremdeten Informationen der Tante) verstofflicht. Andrej wird an der Vermengung dieser beiden Welt-Bilder zugrundegehen; angelegt und vorgeführt ist dieses im wahrsten Sinne des Wortes heillose Ineinander einer sich rasch modernisierenden Kultur Russlands eben in der Simultaneität der Welten in einer filmischen Einstellung. Da sie eine der anfänglichen in diesem Film ist, hat sie expositorischen Charakter. Diese Bauersche Einstellungskomposition erhält – und dies auch als Verfahren – eine kulturphilosophische Semantik, die von den Zeitgenossen möglicherweise wahrgenommen, jedoch m. W. nirgends verbalisiert wurde. Dies hängt auch damit zusammen, dass man dem Film damals noch keine solchen bedeutungsschaffenden Potenzen zumutete und die Aufmerksamkeit auf andere Punkte richtete (so etwa medienvergleichend auf die Ähnlichkeit dieser Tiefenkomposition mit der eines zentralperspektivischen Tafelbilds).

Die *Mise-en-scène* verpflichtet den Zuschauer auf das technisch-funktionale und zugleich mystisch-magische Rotlicht des Helden, das dem Kinobesucher in

seiner visuellen Verfassung näher ist als die schemenhafte gutbürgerliche Stehlampe im Tiefenbereich der Tante. Denn nur mit der Hilfe moderner optischer Geräte kann diese Geschichte auf der motivischen Ebene stattfinden (dies betont schon der Turgenevsche Text) und dann in einem weiteren Schritt – als Film – präsentiert werden! Es ist zum einen das Stereoskop – wie schon bei Turgenev, und zum anderen das Rotlicht, das uns hier hypnotisch entgegenleuchtet – es ermöglicht das Sehen in der Dunkelkammer, ist also eine besondere Leuchte, die die zu entwickelnden Filmstreifen nicht belichtet, sondern dem Photographen sein Licht-Handwerk erst ermöglicht. Ein untypisches Licht – ebenso wie der dekadente Andrej ein untypischer Positivist ist. Die zu Beginn des Films als „Seele der Dekoration“⁴ in den Vordergrund gerückte Lampe erinnert daran, dass wir ein auf chemischen Prozessen basierendes Lichtspiel sehen und eine Lichtschrift entziffern müssen, die anderen Gesetzen gehorcht als die Schrift der Buchstaben (des realistischen Prosaikers Turgenev). Nejja Zorkaja (1997) weist darauf hin, dass der Schauspieler Vitol'd Polonskij, der Andrej verkörpert, eine „Variante Aleksandr Bloks“ darstelle, also der Erscheinung eines dekadenten symbolistischen Dichters nachempfunden ist. Otto Boele (2006) wiederum ist der Auffassung, dass Bauer insgesamt der russischen Literatur verpflichtet war, aber nicht einer bestimmten Epoche (er nennt Autoren von Puškin bis zum Symbolismus und betont besonders seine Abhängigkeit vom Motiv des unmännlichen Mannes, der mit einer willensstarken Frau konfrontiert wird). Tatsächlich verbinden sich in der Figur Andrejs sowohl der *lišnij čelovek* der Romantik wie auch der schwache Held des russischen realistischen Romans, aber auch der symbolistische Dekadent und gottlose Mystiker. Soweit zu Andrej, nun aber zur weiblichen Heldin, die Morley (2003, 42) als „filmische Version“ der berühmtesten Blokschen weiblichen Figur charakterisiert: „Zoja [...] images a [...] female persona, however: appearing before Andrei only to recede and fade away again and again, she is a filmic version of Aleksandr Blok's illusive Prekrasnaia Dama.“

Auf einer Soiree, auf die ihn sein Freund nötigt zu gehen, macht Andrej die Bekanntschaft der Schauspielerin Zoja. Es kommt zu einem zweiten Treffen bei einer Dichterlesung, auf der Zoja „Tat'janas Brief“ aus *Evgenij Oegin* rezitiert. Zoja verliebt sich endgültig in Andrej und bittet ihn in einem Brief um ein Treffen im Park, wo Andrej Zoja abweist (die Wiederholung der Szene aus Puškins *Versroman*).

⁴ Der bekannteste Schüler von E. Bauër, Lev Kulešov, schreibt in seinem Artikel aus dem Jahr 1917: „Das Konzept der *mis-en-scène* ist im Vordergrund enthalten, wo sich auch das Symbol konzentriert, die Seele der Dekoration;“ („O zadačach chudožnika“, 1917 / „Über die Aufgaben des Künstlers im Kino“). (Kulešov 1988, 42)



Zoja gesteht Andrej ihre Liebe im Petrovskij park (sepia)

Sie reist in ihre Heimatstadt Kazan' und vergiftet sich dort während einer Theatervorstellung. Die Wahl Kazan's (und nicht des authentischen Char'kov) als Schauplatz ist deshalb interessant, weil diese Stadt auf vielfache Weise mit dem Thema des Selbstmords zusammenhängt. Zum ersten durch den Selbstmordforscher Ivan Gvozdev, Prof. für Gerichtsmedizin in Kazan', der nach der Sektion von über 100 Selbstmördern, in denen er nach zerebralen Anomalien suchte, das Werk *O samoubijstve s medicinskoj i social'noj točki zrenija* (*Über den Selbstmord aus medizinischer und sozialer Sicht*, 1889) geschrieben hatte. Zum zweiten durch den Familiennamen Demert – insb. den Bekanntheit erlangten Fall des Schülers Platon Demert in Kazan', der sich im Zusammenhang mit seiner Aufnahmeprüfung für das Gymnasium erschossen hatte (eine der Erklärungen für Selbstmorde im Russland der 1870er Jahre war der Einfluss der – wörtlich genommenen – „toten“ Sprachen, Latein und Griechisch auf die Jugend!).⁵ Demerts Onkel war ein Feuilletonist in St. Petersburg, der sich immer wieder dem Thema des Selbstmords gewidmet hatte und sich 1876 selbst das Leben nahm (am Rande kann man vermerken, dass ein weiterer Demert – Maksim D. – das Drehbuch und eine tragende Rolle zu Bauers erstem Film beigetragen hatte: M. Demert spielt hier den Handwerker, der von der weiblichen Heldin mit seinem eigenen Werkzeug erschlagen wird).

Nach dem Tod von Zoja beginnt die zweite, eigentliche Handlung. Andrej reist nach Kazan', erhält das Tagebuch und ein Photo der Frau, die sich seinetwegen vergiftet hat.

⁵ Vgl. Paperno 1997, 91.



Andrej betrachtet in Kazan' Zojas Fotografie (sepia)

Zurück in Moskau präpariert er das Photo so, dass es im Stereoskop dreidimensional zu betrachten ist.



Zurück in Moskau manipuliert Andrej Zojas Fotografie (rot eingefärbt)

Eine Sehnsucht nach der Toten bzw. ihrem Stereo-Bild erfasst ihn. Morley (2003) sieht generell in der Photomanie der Filme Bauers den Wunsch des schwachen Mannes, sich das Unkontrollierbare verfügbar zu machen. Sie verweist – in ihrer Analyse eines anderen Films Bauers – auch auf die in medien-theoretischen Arbeiten häufigen Bezüge der still stellenden Photographie zum Tod.⁶ Im Film *Posle smerti* geht es aber gerade um die Belebung des Regungs-

⁶ „Photographs provide many male protagonists, too weak to cope with real women, with a ‘safe’ and manageable version of their threatening female counterparts. The deep-rooted kinship of photography and death has been noted by many writers and, as Christian Metz explains, a photograph is well-suited for use as a fetish: ‘Photography [...] by virtue of the objective suggestions of its signifier (stillness, again) maintains the memory of the dead as being dead.’“ (Morely 2003, 56)

losen, also gerade die Überwindung der Medien des 19. Jh. (Literatur und Photographie).

Andrejs Rapport mit Zojas Bild ist so stark, dass sie ihn sogar nächstens besucht – im Film werden diese Besuche als real dargestellt – betont wird das durch die eingefärbte DVD-Fassung des Films, die 2002 vom British Film Institute (BFI) hergestellt wurde.⁷ Hier sind die realen Nachtszenen blau...



Andrejs Schlafzimmer (blau eingefärbt)

...und die Träume Andrejs schwarz-weiss.

Nur im Traum ist die unheimliche Gleichzeitigkeit der untoten *femme fatale* und der christlichen Tante an seinem Bett möglich:



Andrej kämpft im Traum (schwarz-weiss) mit Leben und Tod; an seinem Bett: die alte Tante (das tote Leben) und Zoja (der lebendige Tod/das tote Leben)

⁷ Bedauerlicherweise findet man auf der DVD-Ausgabe keinen Vermerk darüber, wer für die Färbung, die eine bemerkenswerte Interpretation der gesamten Filmstruktur darstellt, verantwortlich ist.

Bei Turgenev wird die unheilvolle Verbindung von Religion, Parawissenschaft und Mediumismus durch die Auskunft der Tante verstärkt, dass die Seele unsterblich sei, eine Auskunft, die der aufgeklärte Held in seiner Unkenntnis religiöser Diskurse wörtlich nimmt und durch Spekulationen über Magnetismus ergänzt.

«Да ведь она – мертвая? Да; тело ее мертвое... а душа? разве она не бессмертная, разве ей нужны земные органы, чтобы проявить власть? Вот магнетизм нам доказал влияние живой человеческой души на другую живую человеческую душу... Отчего же это влияние не продолжится и после смерти – коли душа остается живою? Да с какой целью? Что из этого может выйти? Норазве мы – вообще – постигаем, какая цель всего, что совершается вокруг нас?» Эти мысли до того занимали Аратова, что он внезапно, за чаем, спросил Платошу: «Верит ли она в бессмертие души?» Та сначала не поняла, что он такое спрашивает, а потом перекрестилась и ответила, что еще бы – душе – дане быть бессмертной! «А коли так, может она действовать после смерти?» – опять спросил Аратов. Старушка отвечала, что может за нас молиться то есть; и то, когда пройдет все мытарства – в ожиданье Страшного суда. А первые сорок дней она только витает около того места, где ей смерть приключилась. (Turgenev XIII, 118-119)

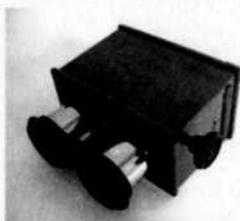
Ebenso ernst genommen wird die Auskunft, dass die Seele vierzig Tage über der Erde schwebt (diese in der russischen Orthodoxie übliche Vorstellung wird zum Fundament für Zojas Besuche, die sie Andrej nach ihrem Tode abstattet). In der Phantasie des Helden hat die unsterbliche Seele Gewalt über die Lebenden (so insb. im ostslavischen Aberglauben an die *založnye pokojniki*, d.h. die unreinen Toten), die die Lebenden heimsuche⁸ – der Realist Turgenev schildert dies als visuelle Halluzination, der der Held als von der Toten Geliebter unterworfen ist; er steht unter einem Zwang zu sehen („nur konnte er nicht nicht daran denken und nicht sehen“):

Аратов подивился познаниям тетки – и ушел к себе. И опять почувствовал то же, ту же власть над собой. Власть эта сказывалась и в том, что ему беспрестанно представлялся образ Клары, до малейших подробностей, до таких подробностей, которые он при жизни ее как будто и не замечал: он видел, видел ее пальцы, ногти, рядки волос на щеках под висками, небольшую родинку под левым глазом, видел движения ее губ, ноздрей, бровей... и какая у ней походка – и как она держит голову немного на правый бок все видел он! Он вовсе не

⁸ Vgl. Paperno (1997, 53) über damals gültige Begräbnisregeln, die besagen, dass Selbstmörder nicht auf dem Kirchhof begraben werden dürfen und daher unsterblich seien. Dies war international ein Thema, das Ende des 19. Jh. in der Abwandlung der „Untoten“ auch im Dracula-Stoff Popularität erlangte.

любовался всем этим; он только не мог об этом не думать и не видеть. В первую ночь после своего возвращения она, однако, ему не снилась... он очень устал и спал как убитый. Зато, как только он проснулся – она снова вошла в его комнату – и так осталась в ней – точно хозяйка; точно она своей добровольной смертью купила себе это право, не спрося его и не нуждаясь в его позволение. Он взял ее фотографическую карточку; начал ее воспроизводить, увеличивать. Потом он вздумал ее приладить к стереоскопу. Хлопот ему было много... наконец это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная... и к тому же глаза... глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались. Он стал долго, долго глядеть на них, как бы ожидая, что вот они направятся в его сторону, он даже нарочно прищурился... но глаза оставались неподвижными, и вся фигура принимала вид какой-то куклы. (ibid., 119)

Der Photograph gibt der zweidimensionalen Photographie die dritte Dimension, so dass sie eine Körperlichkeit (*telesnost*) erhält. Was ihn bei dem Stereobild stört, ist die graue Farbe, und dass die Figur unbeweglich ist und ihn die Augen nicht ansehen. Er betrachtet sie lange durch das Stereoskop, versucht sogar durch optische Tricks (das Zukneifen der Augen), den Blick der Toten zu animieren.



Stereoskop aus der Zeit der Jh.-Wende (zum Betrachten von Raumbild-Photographien)

In Turgenevs Text wird Andrejs überdrehte Phantasie also durch das entwendete Photo der Toten und durch das Stereoskop eingeführt, in das der Held immer wieder hineinsieht und dort nur eine „graue Puppe“ findet; dieses Moment der ‚Enttäuschung‘ durch einen optischen Apparat fehlt – wie auch der stereoskopische Blick – logischerweise in Bauers Film völlig. Schließlich sehen wir Filmzuschauer die lebendig scheinende Zoja vor unseren Augen. Noch leichter als der durch die Unzulänglichkeiten des Stereoskops gehemmte Andrej verfällt der Film-Zuschauer dem Zauber des toten Mädchens.

Renate Lachmann (1998) hat in ihrem Artikel zu „Klara Milič“, der das erste Mal diesen Text eben in seiner medialen Dimension liest, bereits auf die Me-

dienkonkurrenz zwischen Photographie und Schrift in Turgenevs Erzählung hingewiesen.

Diese Medienkonkurrenz wird bei Bauer erweitert, ja transzendiert und daraufhin realisiert in einem Medium, das die kühnsten Erwartungen Andrejs und wohl auch Turgenevs übertrifft, dem Film.

Filmische Darstellung von Traum, Halluzination und Präsenz nach dem Tode

Civ'jan weist in seinem DVD-Video-Essay zu Bauers Filmen (in der BFI-Edition von 2002) zu Recht darauf hin, dass die Spezialität dieses Regisseurs das Zeigen von Träumen sei. Dies ist besonders in diesem Film der Fall, der in seiner zweiten Hälfte aus einer komplexen Abfolge von Visionen, Tag- und Nachträumen, phantasierten und realen Begegnungen mit der Toten besteht.⁹ Das Filmmedium ermöglicht verschiedene visuelle Formen von Visionen bzw. ergeht sich in ihren verschiedenen Varianten, u.a. auch in den verschiedenen Trickmöglichkeiten wie Mehrfachbelichtung, dem plötzlichen Verschwinden oder Auftauchen eines Geistes, der Einfärbung durch die Virage etc. Vgl. hier etwa die Mehrfachbelichtung:



Der Heldin in *Sumerki ženskoj duši* erscheinen im Traum die Armen als Geister (blau)

In *Posle smerti* wird die Mehrfachbelichtung, die in Bauers früherem Film *Sumerki ženskoj duši* (1913) für die diaphanen Geister und Visionen eingesetzt

⁹ Ein Kritiker der Zeitung *Obozrenie teatrov* (1916, Nr. 3011, 11; zitiert nach *Velikij kinemo* 2002, 270) beklagte sich, dieser Film würden den „Visionen“ („videnija“) des Wissenschaftlers zuviel Raum geben, was die zweite Hälfte des Films monoton machen würde (dies hängt mit den komplexen Wiederholungsstrukturen zusammen, die der Zuschauer des Jahres 1916 nicht immer in vollem Maße erfasse).

wurde, gerade nicht verwendet – der Geist Zojas sieht gar nicht durchsichtig, sondern sehr real aus. Ist diese Figur also kein Geist und keine Halluzination, sondern Realität?

In Bauers Film wird Turgenevs Motiv der Photographie und des Stereokops als Mediation des zwanghaften Verlangens nach einer Toten übernommen, jedoch nicht weiter ausgeführt. Die „erotische Psychose“ (Lachmann 1998, 482) gibt sich zuerst mit der zweidimensionalen Photographie, dann mit der dreidimensionalen Stereoskopie nicht zufrieden („die Augen blickten stets zur Seite, als ob sie sich abwandten. Er begann sie inständig zu betrachten, in der Erwartung, dass sie in seine Richtung blicken würden, er kniff sogar die Augen zusammen... aber die Augen blieben regungslos“; so bei Turgenev) und fordert quasi die filmische Großaufnahme, wie sie dann freilich erst in Bauers Film realisiert wird:



Eine der (zu Bauers Zeiten eher seltenen) Großaufnahmen in *Posle smerti* (violett)

In der Verfilmung beginnt das Filmmedium selbst die Rolle des Produzenten von Virtualität zu spielen und braucht dafür das Moment des Stereokops nicht mehr. Bauers Film übersteigt Turgenevs Text dadurch, dass er eben jenes tut, was der fiktiven Figur nicht möglich ist, doch zugleich ihren innigsten Wunsch darstellt: Das Bild der Toten zu beleben. Dies bedeutet gleichzeitig aber eine Aufhebung zwischen realer und virtueller Welt innerhalb der Filmhandlung, d.h. die Gleichsetzung von Leben (dies ist die Bedeutung des griechischen Namens der lebendigen Toten, Zoja) und Tod. Ganz so wie das Bal'montsche lyrische Ich „den Tod im Leben erhalten“ will („Мне сладко смерть при жизни обрести ...“).¹⁰

Die Tote lebt und der Lebende ist am Sterben. Was der Zuschauer auf der Filmleinwand als zweidimensionale Realität in der filmischen Diegese präsent

¹⁰ Zit. nach Hansen-Löve 1989, 400.

tiert bekommt, ist für ihn ebenso real wie Andrejs zweidimensionale Träume und Wahnvorstellungen. Für den Filmzuschauer gibt es keinen Unterschied zwischen dem Leben ‚vor‘ und ‚nach dem Tode‘ – die Schauspielerin Vera Karalli (Zoja) sieht vor und nach dem Tod gleich aus (in diesem Sinne dient auch dieser Film als eine Veranschaulichung der Relativitätstheorie – uns wird vorgeführt, dass absolute Enden der realen Zeit im Film nicht gelten – dass Zeit im Film anhaltbar oder reversibel ist, nicht nur die Seele unsterblich, sondern auch Materie unverwesbar usw.¹¹).

Bemerkenswert ist folgende Einstellung, in der Zoja als Rezitatorin plötzlich hinter Andrej auftaucht, der auf einer Chaiselongue liegt. Andrej blickt direkt in die Kamera (oder auf eine unsichtbare Leinwand) und gleichzeitig sehen wir hinter ihm Zoja – als seine Erinnerung (sie trägt dasselbe Kleid wie damals bei der schicksalhaften „Tat’janas-Brief“-Lesung):



Zoja als Halluzination von Andrej (ein Bild aus der Erinnerung; sepia)

Bauër gestaltet in diesem Film halluzinatorische Erinnerungen (oder Träume) als eine räumlich-physische Gleichzeitigkeit des Halluzinierenden und des Halluzinierten in der *mise-en-scène* (nicht, wie später überwiegend üblich, durch die Montage verschiedener Einstellungen, die meist durch das Gesicht des Schlafenden eingeleitet werden). Dass die Figur, die Andrej in seiner Vision oder Erinnerung sieht, nicht in einer neuen Einstellung seiner schauenden Pose nachfolgt, ist typisch für den Stil dieser Zeit (der „Epoche der Einstellung“).

Auffallend ist hier, dass es sich um eine wenig realistische Blickgestaltung handelt. In dem erwähnten Filmdebüt von Bauër, *Sumerki ženskoj duši*, wurden Träume durch den Trick der Mehrfachbelichtung (die Armen erscheinen als Lichtgestalten und überlagern die Schlafszene) dargestellt; Bauër verzichtet in

¹¹ Zum „tempus reversus“ als meist komischem, aber auch zu Lehrzwecken in der Physik verwendetem Verfahren des frühen Films vgl. Civ’jan 1991, 78ff.

Posle smerti sowohl bei Traum als auch Tagtraum/Erinnerung auf alle Tricks und Schnitte – offensichtlich um zu betonen, dass Zoja wirklich in dem gleichen Raum ist wie Andrej.

Der Film zeigt die Tote als in der Diegese ebenso anwesend wie Andrej. Dass er sie nicht ‚ansieht‘, sondern dass sie aus seiner Erinnerung kommend neben ihm in voller Größe entsteht, ist eine das Medium als Verbindung zum Reich der Toten suggerierende Entscheidung (die die Frage nach der Erinnerung an einen toten Menschen und seine visuelle Präsenz bzw. Verbundenheit mit den Lebenden in einem Medium wie dem Film stellt). Schließlich kombiniert Bauër die Tote mit dem Lebenden in einem realen Raum, als gehörten sie einer Welt an. Gleichzeitig scheint Bauër hier eine Darstellungskonvention der Halluzination im Medium etablieren zu wollen, die zeigt, wie sehr ihm an der Einheit der Einstellung nicht nur ästhetisch gelegen ist, sondern auch psychologisch, philosophisch, ja vielleicht sogar religiös (das orthodoxe Konzept der 40 Tage). Der Traum oder die Vision ist im Film genauso wirklich wie alles andere!

Nun aber zu den expliziten Träumen, die als solche gekennzeichnet sind durch das vom Schlafzimmerinterieur stark unterschiedene Setting (ein stilisiertes Kornfeld) und in der BFI-DVD-Edition zusätzlich durch das Schwarz-Weiss. Es gibt zwei Feldträume. Zojas erste Erscheinung im Kornfeld gestaltet sich als Inszenierung des jenseitigen Lichts.¹² Andrej wird durch das Leuchten der Toten in den Bann gezogen. Er folgt ihr – wie man annehmen muss – in ihr Reich. Wir sehen sie beide von hinten:



Andrej folgt Zoja (schwarz-weiss)

¹² Civ'ian sieht in seinem DVD-Kommentar in *Zoja* zwei klassische Figuren verkörpert: die bei den Prä-Raphaeliten verbreitete Persephone (als Tochter Demeters ist sie sowohl mit dem fruchtbaren Kornfeld als auch dem Tod verbunden) and Dantes „luminous Beatrice“.

In der zweiten Traumsequenz geht es nicht mehr um das hypnotisierende Licht, sondern darum, dass die beiden Gestalten in die gleiche Richtung schauen – ähnlich wie in Andrejs Erinnerung an die ihre Lesung abhaltende Zoja (die Szene auf der Chaiselongue), nur dass hier Andrej im Vordergrund steht und nicht Zoja; ich habe darauf hingewiesen, dass Bauër die Aufgabe der Darstellung von Erinnerung durch die volle Präsenz der erinnerten Person in der gleichen Einstellung löst. Die folgende Einstellungsserie aus Andrejs Träumen ist durchgehend schwarz-weiß:



Andrej erwacht



Zoja hinter Andrej – beide sind dem Zuschauer zugewendet



Zoja weist Andrej den Weg in ihr Reich (Traum)

Von der Entwicklung des Sujets her könnte man davon ausgehen, dass Zoja Andrej nun schon nicht mehr ins Jenseits locken muss, sondern ihn schon in ihrer silbrig leuchtenden Macht hat (auf der medienvergleichenden Ebene ist es die Welt des Films). Gemäß den Worten der russisch-orthodoxen Tante ist eine tote Seele für 40 Tage noch an irdischen Orten, dann jedoch entfernt sie sich – und nimmt in diesem Fall ihren Geliebten mit sich.

In der Chaiselongue-Szene – wie auch durch die Manipulationen in der Dunkelkammer – hatte Andrej Zoja aktiv in seine Welt der Lebenden geholt, nun wendet sich das Blatt: Andrej wird immer stärker ins graue Totenreich gezogen; im Bild „Zoja weist Andrej den Weg in ihr Reich“, haben wir ein Pendant der Chaiselongue-Szene – nur eben in der Traumwelt (dem Weg ins Jenseits, das hier durch ein filmisches Set eines Kornfelds führt). Andrej nimmt hier Zojas Perspektive an, sie sind beide – wie im Theater – dem Zuschauer zugewendet. Wie wir sehen, handelt es sich um eine komplexe semantische Struktur von sich wandelnden Blickrichtungen der jeweiligen *mise-en-scènes*, keinesfalls einfache Wiederholungen des Traums.

Noch ein Wort zur Mediendifferenz von literarischem Text und Film im Umgang mit Paraphänomenen: Während wir bei Turgenev darüber *lesen*, wie die Tote (in Andrejs Vorstellung oder im Traum) zum Leben erwacht, ‚wirklich‘ *da ist, sehen wir es im Film*. Dies wirkt im Text als phantastische Stelle, im Film ist es ebenso real zu sehen wie alles andere – wie auch die realen Haare der Toten, die als Spur ihres (realen) Besuchs in Andrejs Hand zurückbleiben:



Das Beweisstück realer Anwesenheit in der Wirklichkeit (blau)

Wenn man beim Lesen der Erzählung des Realisten Turgenev diese Erscheinungen als die Halluzinationen des Helden Arvatov abtun kann, können wir uns der visuell-diegetischen Evidenz im Film nur schwer entziehen: Im Film scheinen Paraphänomene als real. Es gibt hier zwei mögliche Reaktionen des aufgeklärten Zuschauers: die Zuhilfenahme des symbolistischen Kontexts, der den optischen ‚Beweis‘ als Negation eines materialistischen Weltbilds werten würde. Die Bewältigung der Situation ist aber auch möglich durch den in der phantastischen Literatur erlernten Umgang mit den Konventionen des Belassens in einer Unentscheidbarkeit.¹³ Nicht übernommen wird jedoch der realistische Skeptizismus der literarischen Vorlage, der an Arvatovs Zurechnungsfähigkeit zweifelt.

Symbolistische Thanatologie im Kino

In *Posle smerti* wird das Thema Tod als krude Ungleichzeitigkeit verstanden und als ungleichzeitiges Begehren variiert, das zu einer dekadenten Nekrophilie führt (hier abgeschwächt durch die kompensierende Arbeit mit Stereoskopien und Träumen des Helden): Der Photograph kann nur das Tote lieben, er liebt das sekundäre Bild, nicht das Reale, das wäre die lebende Frau, die er aber zurückweist¹⁴ – daher muss die Schauspielerin sich töten, um seine Liebe zu erringen

¹³ Zur Haarlocke bei Turgenev vgl. Lachmann 1998, 510.

¹⁴ Zum Thema der „schönen Leiche“ vgl. Dijkstra 1986 und Bronfen 1987. Eine weitere Variation der Liebe zu einer Toten findet sich in Bauers Film *Grezy (Tagträume, 1915)*, in dem der wiedervermählte Witwer seine zweite Frau mit den Zöpfen der ersten, verlorenen Liebe erdrosselt. Bevor dies geschieht, modelliert er jedoch die neue Frau nach seiner Erinnerung der ersten (das Motiv taucht später in Hitchcocks *Vertigo, 1958*, wieder auf).

und ihn dann in ihr Schattenreich zu holen, das genauer gesagt ein Licht-und-Schatten-Reich ist: der Film; diese medienreflexive Geschichte ist zweifellos eine symbolistische und medienexpansive Lesart des späten Turgenev-Texts. Andersons habe ich darauf hingewiesen, dass Bauërs Filme Realisierungen symbolistischer Dichtung zu sein scheinen.¹⁵ Dies gilt gerade auch für die verzweigte Thanatos-Motivik im frühen Symbolismus, die in seinen Melodramen zu einer medialen Thanatologie ausgearbeitet wird. Diesem Aspekt des Bauërschen Schaffens wurde bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁶

Das Kino hat in Russland in der Epoche des Symbolismus Einzug gehalten. Nur bleibt die Frage offen, wie etwa die umfassend-religiösen Weltanschauungen der Symbolisten mit dem frühen russischen Spielfilm zusammengehen. Wenn man die symbolistischen Motive, die vorher in der Dichtung ausgearbeitet wurden, im Film veranschaulicht findet, heißt dies jedoch noch nicht, dass das religiöse Momentum, das im literarisch-philosophischen Symbolismus so wichtig ist, vorhanden ist. Das Übernatürliche, ebenso wie der Traum der Unsterblichkeit sind generell auftretende Ansprüche an das Kino, die eng mit dem Bereich des Jenseitigen zusammenhängen und diesen zugleich säkularisieren. In diesem Sinne sind Bauërs Filme dem „Ästhetismus“ des „S I“ nahe, der eine „Religiosität ohne Glauben, also die Reduktion des Religiösen auf eine Verhaltensform (eine parareligiöse Gestik der Selbststilisierung) ohne das Ziel der Erlösung oder Metamorphose (wie im S II)“ kultiviert (Hansen-Löve 1989, 425).

Und wenn die religiösen Ideen des literarischen Symbolismus etwa in den areligiösen Filmen Bauërs doch mitimpliziert waren, geschieht dies nicht vornehmlich auf der Ebene der Handlung, sondern in visuellen Bereichen (Lichtgestaltung) bzw. der erhöhten Akzeptanz des Magischen im Kino insgesamt. Das Symbolistische der Filme Bauërs liegt nicht so sehr in der Handlung und auch nicht in der Motivik, sondern es ist das Streben nach dem Metaphysischen im Physischen, der Gestus des Transzendierens.

Da die uns interessierende Epoche (Bauërs erster Film ist aus dem Jahr 1913) zeitlich nach der Blütephase des literarischen Symbolismus in Russland liegt, hat man den Eindruck, dass Bauërs Filmwerk den Beitrag der Symbolisten zur russischen Kultur auf synthetische Weise zusammenfasst. Von den drei Typen des Symbolismus nach Hansen-Löve (1989, 1998) ist es am ehesten dem dekadent-ästhetischen und in abgewandelter Form dem religiös-mythopoetischen, jedoch weniger dem ironisch-karnevalisierenden Typus verwandt.

¹⁵ Drubek-Meyer 2007. Von Bedeutung ist die Lyrik Sologub's, Brjusov und des frühen Bal'mont's.

¹⁶ So grenzt etwa Zorkaja (1997, 85) den Bezug der Filme Bauërs zur Literatur auf ihre Narrativik und Dramaturgie ein, die sich an einer „paraliterarischen“, „post-čechovschen“ Prosa orientiert hätten; die symbolistische Lyrik wird nicht einbezogen.

„Kunst-(Selbst)Mord-Kunst“, die *femme fatale* und das männliche Opfer

In ihrem Exposé zur Thanatos-Konferenz schrieben Renate Döring und Aage Hansen-Löve über die enge Verbindung von Liebe, Tod und Kunst im Symbolismus:

Ambivalent wird die Todessehnsucht im russischen *Fin de siècle*, also im frühen Symbolismus, wo Thanatos und Eros eine untrennbare Verstrickung eingehen (Brjusov, Sologub, Gippius): das russische „dekadentstvo“ ist durch und durch Thanatopoetik – in der aktiven Variante als Kunst-Mord-Kunst, personifiziert etwa in der *Femme fatale*...

Zoja, die tote Schauspielerin, erscheint Andrej in clip-artigen Traumgesichten (nennen wir sie seine aus einer Photographie geschaffenen ‚Filme‘), die der Zuschauer aufgrund der Möglichkeiten, filmisch eine Tote wie eine Lebende aussehen zu lassen, in bequemer Kontinuität zum realen Leben wahrnimmt. Die reale Geschichte der unglücklichen Liebe ist nur die Overtüre zu jener medial erweiterten Kunst-(Selbst)Mord-Kunst, die Bauër das Paar in diesem Film veranstalten lässt: Zoja schreitet von der Literatur (Puškin) zur Photographie und dann zum Film. Das jenseitige Reich des Films wird hier zwar mit dem Tod gleichgesetzt¹⁷ (es bleibt hier nur die marginale Tante als Überlebende und Trauernde übrig), erscheint im Film selbst jedoch als erfüllende Vollendung aller Wünsche der Protagonisten.

Ähnlich wie Bauër in *Posle smerti* das Thema von Tod/Mord und Kunst sowie die Suizidepoche auf einer Metaebene resümiert, verfährt er auch mit der *femme fatale*, die bei ihm in den meisten Fällen eine Schicksalsbringerin wider Willen ist – wenn sie etwa einen Tod stirbt, der einen weiteren nach sich zieht. Und Zoja ist hier tatsächlich in erster Linie eine – wenn auch untypische, da bescheiden-unbeholfene – *femme fatale*, kein Opfer: Sie geht selbst auf Andrej zu. Den feministischen, am klassischen Hollywood-Film orientierten Lesarten des Films, die den symbolistischen Hintergrund mit der dominanten Position des Weiblichen kaum beachtet haben, ist daher zu widersprechen. An Hand visueller Signale kann man feststellen, dass vielmehr der feinfühlig-nervöse Andrej in seiner Körpersprache ausdrücklich als Opfer stilisiert wird. Wenn man den Film näher betrachtet, wird man auch feststellen, dass hier nicht so sehr die Frau, sondern der Mann das Schauobjekt ist – soweit zu Morleys Annahme, der „male gaze, with man as spectator and woman as spectacle“, herrsche bei Bauër vor:

It presents a virtual compendium of clichéd patriarchal assumptions about woman: she is beautiful, chaste, passive, pure. Moreover, although so-

¹⁷ Diese Verknüpfung vom Schattenreich der Film-Bilder existiert in der russischen Kultur seit den Film-Feuilletons von Maksim Gor'kij (1896).

mewhat distant, she is on display, there to be looked at. As Laura Mulvey explains, Freud associated scopophilia with 'taking other people as objects' and saw it as an active source of pleasure during which 'the determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly'. (Morley 2003, 38-39)

Morely revidiert die klassisch-feministische Lesart jedoch am Ende ihres Artikels selbst, wenn sie resümiert (ibid., 68): „Bauer, therefore, identifies with his female protagonists' struggles and offers in his films a ‚critique of patriarchy‘, unmasking the hypocrisy of the values on which it is based and condemning its pervasive misogyny.“ Inwieweit die russische Kultur des Silbernen Zeitalters, der Bauer angehörte, als misogyn angesehen werden kann, ist jedoch nicht selbstverständlich – ich würde fast das Gegenteil behaupten. Hinzu kommt eine klare Verschiebung der Bewertung der Selbstmörderin durch den symbolistischen Film, der sie weit positiver einschätzt als der literarische Text des Realisten. Der Hauptunterschied zu Turgenevs Text manifestiert sich tatsächlich darin, dass die im literarischen Text ambivalente, ja, abwertende Haltung (des Helden) gegenüber dem Mädchen im Film fehlt (Boele 2006) – evident ist nur Andrejs für den Zuschauer quälend sichtbares Verlangen nach ihrem Blick, und als Ende der *story* sein Tod, der auf der Sujetebene seinen Wunsch, ihrem Blick zu folgen, in die Tat umsetzt. Oben habe ich gezeigt, dass die Blicke der beiden sich nur am Anfang treffen, nicht jedoch nach dem Tode Zojas. Nur im ersten Traum gibt es eine Szene, in der die Tote im Kornfeld Andrej Licht aussendend fixiert und er ihr wie unter Hypnose nachfolgt. Der durchdringende, fesselnde Blick der Frau ist hier ein wiederkehrendes Motiv. Dies wird auch durch den durchdringenden, melancholisch fordernden Blick der Verliebten signalisiert (die Grossaufnahme ist in diesem Film dem Vorführen des durchdringend schauenden weiblichen Subjekts vorbehalten!).

Andrej ist willenlos, in den Augen der besorgten Tante wird er von seinen Traumgesichten zu einer imaginären Schlachtbank geführt.



Andrej fällt (liegt in einer Opferpose); die Tante läuft auf ihn zu (blau)

Andrej ist in Bauers Film ein dekadent-symbolistischer Held im wahrsten Sinne des Wortes: Er strebt nach Niedergang. Bei Bauër finden sich nicht nur Übernahmen von symbolistischer Todesmotivik, sondern eine ganze Philosophie des Todes als eines anderen, jenseitigen Lebens. Dies ist auch ablesbar an dem filmischen Namen der Heldin, der weder völlig mit der historischen Selbstmörderin Evlalija Kadmina noch der fiktiven Klara Milič übereinstimmt. Dem dokumentarisch-wirklichen Nachnamen (Kadmina) setzt Bauër den neuen Vornamen (Zoja) voran: das ‚Leben‘. Im Film ist sie aber oxymoronisch der Tod, auf den Andrej nach den Traumgesichten sehnsüchtig wartet. Vgl. Bal'monts Gedicht, wo der weibliche Tod als Herrscherin auftritt, „sich für einen Moment zeigte / Das Leben offenbarte / Und in die Zeit verschwand“ (Bal'mont): „То смерть-владычица была, / Она явилась на мгновенье, / Дала жизни откровенье / И прочь – до времени – ушла.“¹⁸



Die tote Vera legt Hand auf (schwarz-weiß)

¹⁸ Zit. nach Hansen-Löve 1989, 401.

Para-Religiöses, Para-Erotisches und Toten-Bilder

Nejja Zorkaja (1997) zitiert Bauers von Memoiristen angeführte „Maxime“ (von ihm selbst ist angeblich keine Zeile überliefert): „Vor allem die Schönheit, und dann erst die Wahrheit.“ („Prežde vsego krasota, a potom – pravda.“)

Der Schönheitskult des Ästhetismus vereinigt – wenn auch noch auf eine sehr oberflächliche und unernste Weise – religiös-mystische und erotisch-magische Attribute zu einem synthetischen Ideal (im Falle des magischen Diabolismus sollte man hier eher von einem ‚Idol‘ und ‚Idolatrie‘ sprechen): „...Довольно! надежды и чувства / Отныне былым назови, / Приветствуй лишь грезы искусства, / Ищи только вечной любви.“ (Brjusov, I, 133). Das Objekt der leidenschaftlichen Sehnsucht (die ‚Liebe‘) ist schon aufgrund seiner Unerreichbarkeit (dadurch, daß es ein jenseitiges, „ewiges“ Ziel darstellt) dem Religiösen gleichgestellt, es ist mit den „Wörtern und (Tag-)Träumen“, d.h. mit der Phantasie nicht ausdrückbar und verfügt deshalb über die Merkmale des Außerirdischen: „Сон красоты – Умрите, умрите, слова и мечты, – / Что может вся мудрость пред сном красоты!..“ (Brjusov, I,105) (Hansen-Löve 1989, 410-411)

Sowohl die kraftvollen als auch die fragilen Frauengestalten der Bauerschen Filme erinnern an „mythopoetische Personifizierungen der *krasota* in der Sophiologie Bloks und Belyjs“ (Hansen-Löve 1989, 410). Bauër feiert gewissermaßen V. Brjusovs Kult der Kunst als Schönheit im Medium Film:

Die Kunst ist jener Bezirk, in dem die ‚Schönheit‘ geschaffen und verehrt wird (auch im Russischen kann *krasota* sowohl die Eigenschaft als auch ihren Träger, vornehmlich also die ‚Frau‘ meinen); die Schönheit ist ein Wert, dessen Absolutheit dadurch gewährleistet ist, daß er alle anderen Werte (Vernunft, Ethik, konfessionelle Religion etc.) neutralisiert oder dominiert. In diesem Sinne ist Brjusovs programmatische Forderung *Jupiteru poetu* zu verstehen: „...Третий [завет] храни: поклоняйся искусству, и / Только ему, безраздумно, бесцельно.“ (Brjusov, I, 99-100). Der Ausschließlichkeitsanspruch („nur ihm.“), die Art der Verehrung („pukлоняťся“), die völlige Ausschließung von Rationalität und Utilitarität – all das sind Merkmale, die traditionell der religiösen Hingabe zugeordnet werden – oder aber der Frauenverehrung, einer dem Religiösen gleichgesetzten Mythisierung der Liebe (etwa im Sinne der Minne, wie sie im „Argonautismus“ des SII auftritt – oder im Rahmen eines parareligiösen Erotizismus bei Brjusov und Bal'mont). (Hansen-Löve 1989, 410)

Symbolistische Liebe und die Religion sind sich darin ähnlich, dass sie nur in einem nicht-realen Bereich wirklich werden können. Auch auf Bauers Filme ist der Begriff des Parareligiösen anwendbar, gerade auch in seiner Bindung an das Erotische. Bauers Einstellungen vibrieren in erotischer Erwartung: jede mise-en-

scène (sei es der Salon, die Bühne, das Boudoir) ist ein potentieller Schauplatz eines Treffens mit dem Ersehnten, dem Unbekannten. Die Schleier, Voiles und Gardinen und Lichtströme scheinen erotische Revelationen vorzubereiten, jedes narrative Motiv verspricht die Schürzung des Knotens der erotischen Tragödie, jeder Bestandteil der Bauërschen Melodramen scheint erotisch oder – man will sagen: para-erotisch – motiviert; in den Bereich der realen Erotik, die es im Kino dieser Zeit durchaus auch gab, reichen diese Kunstfilme freilich nicht (alles bleibt Andeutung). Entsprechend der symbolistischen Vorstellung ist diese Erotik immer eine unmögliche, eine erträumte, eine unerfüllte, eine betrogene, neigierte, eine todbringende, also immer tragische – soweit sind wir noch im Bereich der Erotik selbst (wenn auch überwiegend der Thanato-Erotik¹⁹). Para-erotisch werden Bauërs Filme dann, wenn der ansonsten leidenschaftslose²⁰ Held eine seltsame Anziehung durch das jenseitig wirkende Licht des Kamins (über dem das Bild der toten Mutter hängt) verspürt oder das medial-nekrophile Bedürfnis hat, die Photographie der toten Anbeterin zu präparieren und dreidimensional werden zu lassen, in Traum-Filmen in Bewegung zu setzen – d.h. im enger gefasst optischen Bereich. Realer als die ihn umgebende Welt ist für ihn platonisch gedacht das unwirkliche (jenseitige) Licht, das ein unverrückbares Primat hat. Hier überträgt sich dann die Erotik der wahnwitzigen Bauërschen Subjekte weg von Personen hin zu virtuellen Anordnungen, die medial und über Lichteffekte (vom Bild der geliebten Mutter selig über dem Kamin bis hin zur Stereoskopie der Selbstmörderin) zugänglich gemacht werden. Die Medialisierung der Welt ist eines der Symptome dieser Para-Erotik.

Wenn man zu Anfang des Films im Goldrahmen die tote Mutter Andrejs sieht, die im Licht des Kamins zum Leben zu erwachen scheint, ahnt man, dass es in diesem Film um den Realitätsstatus von zweidimensionalen Bildern geht. Wir stellen zum einen fest: Im Medium Film ist die Grenze zwischen Leben und Tod fließend. Immer wieder wird verhandelt und gefragt, wo das Medium Film sich befindet: Vor oder nach dem Tode? Zum zweiten die Frage, ob hinter jedem zweidimensionalen Bild eine ‚echte‘ lebende Realität zu finden ist. Dies ist eine medial-ontologische, ja, religiöse Frage an Bilder an sich. Das Kino Bauërs kann sie in all ihrer Komplexität auffächern und doch so anschaulich stellen – gewappnet mit der Religionsphilosophie der Symbolisten und einer prä-avantgardistischen Sensibilität für mediale Fähigkeiten und Spezifiken.

¹⁹ Vgl. hierzu das Kap. „Thanatos und Eros: ‚Liebestod‘ und ‚Todesliebe‘“ in Hansen-Löve 1989, 395.

²⁰ Zur „Leidenschaftslosigkeit“ (*besstrastie*) des Selbstmörders in Brjusovs *Zapiska samoubijcy* vgl. *ibid.*, 396.

Der Film – ein Leben nach dem Tode

Noch einige Gedanken zum „Darstellungs- und Erfahrungsparadoxon des Todes als Nullpunkt, der ebenso wenig linear überschreitbar erscheint wie vergleichbare Evidenzen: Anfänge und Enden, Apokalypsen, Ekstasen, totale Handlungen etc.“²¹

Das Totsein wird im Kino erstmals als beliebige Erweiterung des Lebens nicht nur imaginierbar, sondern auch sichtbar. Es erhält seine eigene Narrativik. Der Tod ist kein Punkt mehr, der etwas beendet, er kann einleiten, in andere Welten überleiten. Es gibt ein materielles Leben nach dem Tode: ein Leben der bewegten Bilder – wobei es keine Rolle spielt, ob die fiktiven und realen Figuren auf der Leinwand tot oder lebendig sind. Und dies zeigt das Kino ununterbrochen.

Bauër und seine Figuren kosten diesen *Posle smerti*-Zustand auf mehreren Ebenen aus – auf der narrativen ebenso wie auf der Ebene der Selbstreferenz des als okkultistisches Medium wirkenden Mediums, das sich hier selbst feiert. Die Durchdrungenheit des Lebens nach dem Tode wird als Lichteinfall aus dem Jenseits, das Licht, das den Film ausmacht, verstanden.

Leben und das Leben nach dem Tode als zwei Welten – im Film werden sie durch die nach dem Tode fortgesetzte Narration (nicht Trick und Doppelbelichtung) mühelos sichtbar gemacht. Dies war in Bauërs Zeit auch eine Gelegenheit für ein innovatives Ineinandergreifen von Erzählen und autosemantischen Effekten des Mediums.

Der Held wird nicht nur von der *femme fatale*, der tödlichen Frau, sondern einer echten Toten langsam in den Tod gelockt. In Bauërs ingenieuser Film wird dieser trockene Photograph vom filmischen Hades heimgesucht²² und heimgeholt in das neue Medium, den Film. Ein Medium, in dem Tod und Leben gleich sind, absolut nivelliert. Der Mensch im Film bleibt immer gleich jung oder alt, er ist immer und für immer lebendig, im Gegensatz zum durch die Photographie ‚getöteten‘ Menschen auf der Photographie; der Photographierte scheint immer tot (selbst wenn er noch lebt), denn das Photo ist Zeugnis des vergangenen Augenblicks (Barthes 1985). Wenn laut Roland Barthes das Photo immer mit dem Tod paktiert, dann tut der Film das Nämliche mit all dem, was mit einem Nachdem-Tode assoziiert wird.

Die Transzendenz dieses Todes findet im Film statt, im Faktum des Films, nicht in der Erinnerung durch Abbildung. Hier weicht Bauërs Film stark von der stillstellenden und ihre Objekte noch zu Lebzeiten sezierenden Narration Turge-

²¹ J.R. Döring und A.A. Hansen-Löve in ihrem Konferenz-Exposé.

²² Der tödliche Einfluss des filmischen Sterbens auf das reale Leben ist eines der großen Themen des Films, das auch heute immer wieder aufgegriffen wird, wie kürzlich in D. Lynchs *Inland Empire* (2007).

nevs²³ ab – und läßt den Film Überwindung der Photographie und Leben nach dem Tode sein. Keine geringe Aufgabe für das neue Medium. Leicht zu bewältigen aber für den symbolistisch informierten Russen Evgenij Bauër.

Der Film selbst wird in dieser Auffassung zur Auferstehung toter Künste und Techniken: der toten Unbeweglichkeit des Lichtbilds und der Bildlosigkeit des literarischen Texts in einer sich rapide visualisierenden Epoche. Sie erhebt als transmediale Thanatopoetik des Symbolismus, die den Tod durch den Tod zu besiegen gedenkt.

Primärquellen

- Turgenev, I. 1959-59. „Klara Milič“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tomach*, hrg. Von M.P. Alekseev, Band XIII, M.-L., 76-134.
Mad Love – Bauër-DVD des British Film Institute, London 2002: mit den Filmen *Sumerki ženskoj duši* (1913), *Posle smerti* (1915) und *Umirajuščij lebed'* (1916); Video-Essay von Jurij Civ'jan.

Literatur

- Barthes, R. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.
 Boele, O.F. 2006. *After Death, the Movie* (1915) – Ivan Turgenev, Yevgenii Bauer and the Aesthetics of Morbidity (Vortrag auf „Turgenev and His Contemporaries“, Oxford, 11.-13.9.2006).
 Bridgett, R. o.J. „The Thematic and Stylistic Unity Inherent in the Films of Evgenii Bauer“, <http://www.3telus.net/kbridget/bauer.htm>
 Bronfen, E. 1987. „Die schöne Leiche: Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“, Inge Stephan / Renate Berger (Hrg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, 87-115.
 Cavendish, Ph. 2004. „The Hand that Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 82, No. 2, April 2004, 201-245.
 Christie, I. 2000. *Villiers, Verne, Lumière. Film and the Business of Immortality*, P. McGuinness (Hrg.), *Symbolism, Decadence and the Fin De Siècle. French and European Perspectives*, Exeter, 105-121.
 Civ'jan, Ju. 1991. *Istoričeskaja recepcija kino: kinematograf v Rossii 1896-1930*, Riga.

²³ Dies gilt besonders für den vom Erzähler beschriebenen Damenbart der Klara, der in geradezu unheimlicher Form in Vera Karallis Verkörperung der Figur reproduziert wird – jedoch ohne ironischen Beigeschmack. Karallis dunkler Schatten auf der Oberlippe scheint Turgenevs Beschreibung aller Ironie zu entheben.

- (Tsivian, Yu.) 1992. „Cutting and Framing in Bauer's and Kulechov's Films,“ *Kintop*, No. 1, Basel, 1992.
- 2005. „The Invisible Novelty. Film Adaptation in the 1910s“, Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, 92-111.
- Drubek-Meyer, N. 2007. „Himmlische Zeichen“: Kino-Symbolismus und symbolistisches Kino (Andrej Belyj und Evgenij Bauër), Festschrift für A. Hansen-Löve (in Druck).
- Fedorov, A. o.J.. *Evgenij Bauër, ego zvezdy i ucheniki*. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/a2/202/> (21.03.2007).
- Fomin, V. / Derjabin, S. (Hrg.), 2004. *Letopis' rossijskogo kino 1863-1929*. Moskva.
- Ginzburg, S. 1963: *Kinematografija dorevolucionnoj Rossii*, Moskva.
- Gvozdev, I. 1889. *O samoubijstve s medicinskoj i socialnoj točki zrenija*, Kazan'.
- Graščenkova, I.N. 2005. *Kino Serebrjanogo veka, Russkij kinematograf 10-x godov*, Moskva.
- Hansen, M. 1992. „Deadly Scenarios: Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-Revolutionary Russian Film“, *Cinefocus*, 2, 1992, 2, 10-19.
- Hansen-Löve, A. 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd.1: *Diabolischer Symbolismus*, Wien.
- 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd.II: *Mythopoetischer Symbolismus: 1. Kosmische Symbolik*, Wien.
- Ivanova, V., V. Myl'nikova, S. Skvorodnikova, Ju. Civ'jan, R. Jangirov (Hrg.), 2002. *Velikij kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil'movych Rossii 1908-1919*, Moskau.
- Korotkij, V.M. 1991. „Evgenij Bauër: Predistorija kinorežissera“, *Kinovedčeskie zapiski*, 10, 43-59.
- 2002. „A.E. Bljumental-Tamarin i E.F. Bauër“, *Kinovedčeskie zapiski*, 56.
- Kulešov, L. 1988. „O zadačach chudožnika“ (1917), Taylor R., / I. Christie (Hrg.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*, Cambridge, Mass., 41-43.
- Lachmann, R. 1998. „Phantomlust und Stereoskopie. Zu einer Erzählung aus dem Spätwerk Ivan Turgenevs“, A. Kablitz, G. Neumann (Hrg.), *Simulation und Mimesis*, Freiburg, 479-516.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Geschichte und Semantik des Phantastischen in der Literatur*, Frankfurt /M.
- Morley, R. 2003. „Gender Relations in the Films of Evgenij Bauer“, *Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 1, 2003, 58 (32-69).
- 2005. „Crime without punishment: Reworkings of nineteenth-century Russian literary sources in Evgeni Bauer's ‚Child of the Big City‘“, Stephen Hutchings and Anat Vernitski (ed.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001, Screening the word*, London – New York, 27-43.
- Paperno, I. 1997. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*, Ithaca and London.
- Robinson, D. 1989-90. „Evgeni Bauer and the Cinema of Nikolai II.“, *Sight & Sound* (Winter 1989/1990), 51-55.

- Zorkaja, N. 1997. „Svetopis“: Evenija Bauera,“ *Iskusstvo kino*, 10, 77-93.
— o.J. *Kinorežisser Evgenij Bauer. Serebrjanye devjat'sot desjatye*. URL:
[http://www.portal-slovo.ru/rus/art/964/5888/\\$print_text/?part=1](http://www.portal-slovo.ru/rus/art/964/5888/$print_text/?part=1)
(21.03.2007)