

Raoul Eshelman

**ZUR PHÄNOMENOLOGIE DES TODES IN ZVJAGINCEVS FILM
VOZVRAŠČENIE (DIE RÜCKKEHR)**

Aage Hansen-Löve zum 60.

Andrej Zvjaginzevs viel beachteter Film *Vozvrščenie (Die Rückkehr, 2003)* handelt von der unerwarteten Ankunft eines strengen, geheimnisvollen Vaters und von seinem ungewollten Opfertod beim Versuch, seinen widerspenstigen Sohn vor einem tödlichen Turmsprung zu bewahren. Obwohl die Rückkehr des Vaters mit biblischer Symbolik gesättigt ist, erweist sich diese Symbolik im Laufe der Handlung als widersprüchlich oder unstimmig. Der alttestamentarisch anmutende Vater kehrt zurück und opfert sich (und nicht der Sohn); der Vater fällt zur Erde (wie einst Satan); und das Wasser, und nicht der Himmel, nimmt den verstorbenen Vater nach seinem Tod unerwartet auf. Gleichzeitig sperrt sich der Film gegen eine rein psychologische Interpretation, die den Tod des Vaters als bloße Folge eines ungelösten Vater-Sohn-Konfliktes erklären ließe. *Die Rückkehr* ist von einem streng symmetrischen Aufbau gekennzeichnet, der die freien Willensentscheidungen der handelnden Personen beschneidet und diese immer wieder in mythisch-zyklische Erklärungsmuster zu überführen droht. So erweist sich nahezu alles, was sich in der ersten Hälfte des Filmes zuträgt, als Vorzeichen dessen, was in der zweiten Hälfte geschieht. Und: Es ist unzweifelhaft der Tod des Vaters, der den Film in ein „vorher“ und „nachher“ einteilt und diese Symmetrie herstellt. Es fragt sich daher, in welchem Kontingenzzusammenhang sich die handelnden Personen überhaupt bewegen – in einem religiösen, in einem psychologischen oder in einem mythischen – und welchen Stellenwert der Tod des Vaters innerhalb dieses Zusammenhangs einnimmt.

Beim Versuch, diese Fragen zu beantworten, habe ich mich für eine phänomenologische Vorgehensweise entschieden. Dieser Schritt wird zum Teil durch die Eigenart des Films selbst legitimiert. Sowohl dessen strenge, minimalistisch gehaltene Bildhaftigkeit als auch die fast vollkommene Ausblendung eines gesellschaftlichen Kontextes bewirken eine radikale visuelle und handlungslogische Reduktion, die zu einer phänomenologischen Analyse geradezu einlädt. Zudem soll die phänomenologische Annäherung an *Die Rückkehr* nicht mittels

einer klassischen Epoché eines Husserls oder an Hand der Daseinsanalyse eines Heideggers geschehen, sondern in einer spezifisch postmetaphysischen Phänomenologie, welche die dekonstruktive Kritik Derridas ausdrücklich berücksichtigt. Dieser vom französischen Philosophen und Theologen Jean-Luc Marion entwickelte Ansatz stellt eine radikale Neuinterpretation phänomenologischer Grundsätze dar und verspricht überaus fruchtbare Antworten auf die Frage nach dem symbolischen Status des rätselhaften Vaters und seines Todes in *Die Rückkehr*. Gleichzeitig führt die phänomenologische Fragestellung in eine literaturhistorische hinüber. Denn angesichts des abgeschlossenen Erscheinungsbildes des Films stellt sich die Frage nach einer möglichen ästhetischen Überwindung der Postmoderne, die jedes scheinbar kontextfreie Phänomen wieder in einen endlos offenen Kontext zurückführen müsste. Die Frage ist, ob der Film in seiner Phänomenalität diesem Zwang unterliegt, oder ob er ihn erfolgreich unterläuft.

In der folgenden Analyse wird Marions Phänomenologie überhaupt zum ersten Mal auf eine narrative Gattung angewandt. Ausgangspunkt sind Marions neuere Werke wie *Etant donné* (Marion 1998) und „The Reason of the Gift“ (Marion 2005), in denen eine weit reichende Neubestimmung der phänomenologischen Reduktion unternommen wird. Zu betonen wäre allerdings, dass mein Anliegen ein analytisches und nicht ein philosophisches oder theologisches ist. Der Beweis für die Tauglichkeit von Marions Philosophie wird hauptsächlich über deren Praxisrelevanz und nicht über eine formale Kritik deren philosophischer Prämissen erbracht. Dies bedeutet allerdings nicht, dass nicht eine kritische Absicht vorliegt. Diese vollzieht sich aber bei der analytischen Anwendung der Theorie und nicht im Modus des apriori. Dabei wird stillschweigend von einer Kongruenz zwischen Marions phänomenologischem Einheitsdenken und dem neuen ästhetischen Monismus oder Performatismus¹ in der Zeit nach der Postmoderne ausgegangen. Marions postmetaphysische Phänomenologie ist nicht ein geistesgeschichtlicher Sonderfall, sondern Teil jener monistischen Gesamtwende in der Kultur, die Postmoderne und Poststrukturalismus langsam aber sicher ablöst.²

Wie schon erwähnt, ist eine kritische Darstellung von Marions umfangreicher phänomenologischer Lehre an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Dennoch ist es angebracht, einige Grundbegriffe von Marion im voraus zu erläutern, um sie für die Zwecke der Erzähl- und Handlungsanalyse im Film nutzbar zu machen. Dabei sind vor allem die *kantianischen* und *performativen* Elemente hervorzuheben, denen eine Schlüsselrolle bei Marions Erneuerung der Phänomenologie zukommen.

¹ Zur näheren Begründung siehe Eshelman 2000.

² Zur Positionierung Marions innerhalb dieser theoretischen Wende siehe Eshelman 2007.

Marions erster bemerkenswerter Argumentationszug gilt der Ausschaltung der traditionellen phänomenologischen Beschäftigung mit der wissenschaftlich-genauen Bestimmung der Objektivität (Husserl) und mit der existentiellen Wahrheitssuche im Dasein (Heidegger). Dieser Zug ist – nicht überraschenderweise – umstritten und hat zu heftiger Kritik seitens eher traditionell denkender Phänomenologen geführt.³ Kern der Abwendung von Husserl und Heidegger ist Marions Setzung der Gegebenheit (donation, givenness) als erstes phänomenologisches Prinzip; diese Gegebenheit wird jeglichem Nutzdenken – einschließlich dem der Wahrheitssuche – vorgeschoben. Dabei kommt es stillschweigend zu einer *Ästhetisierung der Gesamtwirklichkeit*, die sich stark an Kant anlehnt, denn die radikale Ausklammerung des Nutzdenkens in der phänomenologischen Schau rückt die Interesselosigkeit, Notwendigkeit, Zwecklosigkeit und Unbegrifflichkeit des ästhetischen Objekts im kantischen Sinne nolens volens in den Vordergrund.⁴ Marions Analyse der Gegebenheit zielt also auf die Art und Weise ab, wie die Dinge in der Anschauung bzw. unterhalb der Grenze der Begriffe und vor jeglichem Nutzdenken auf uns einwirken.

Bei Marion erfährt diese Ästhetisierung zwei weitere Differenzierungen. In der phänomenologischen Reduktion kann es zunächst zu einer schwachen Ästhetisierung kommen, die Marion in fünf „Bestimmungen“ (déterminations) einteilt (vgl. Marion 1998, 159-250). Für meine Zwecke wird es reichen, auf die erste Bestimmung, die Anamorphose, kurz einzugehen. Die Anamorphose in Marions speziellem Sinne bezieht sich auf das Aufeinandertreffen von Phänomenalität und empfangendem Bewusstsein in der phänomenologischen Reduktion oder Anschauung: Sie betrifft die Art und Weise, wie sich das Phänomen dem Beobachter ohne Begriff und Ursache gibt bzw. wie es ihn so positioniert, dass er das Phänomen als individuell, abgeschlossen und ereignishaft in einem neuen, speziell auf das Phänomen gemünzten Kontingenzzusammenhang wahrnimmt. Dies geschieht in der Einheit einer dynamischen Performanz, in der erscheinendes Objekt und empfangendes Bewusstsein einander auf einer bestimmten Achse unterhalb der Schwelle der Begrifflichkeit, des ökonomischen Kalküls, der Kausalität usw. begegnen.

Die zweite von Marion vorgenommene Differenzierung betrifft solche Erscheinungen, die eine starke, überwältigende Ästhetisierung hervorrufen, die Marion Sättigung oder gesättigte Phänomene (saturation, phénomènes saturés)

³ Zur Kritik aus einer Heideggerianischen Perspektive siehe Elliot 2005. Indiskutabel für Elliot ist u.a. Marions Abkoppelung der phänomenologischen Reduktion von der Sprache: „[...] Heidegger alone recognizes that revelation can make sense only through the effort to attend and respond to what is given in and by language. [...] Marion's saturated phenomenon, by contrast, comes like a thief in the silence of the night and is gone by the time light shines upon the earth“ (Elliot 2005, 96). Eine Verteidigung Husserls gegen Marions Kritik liefert Mooney 2005.

⁴ Vgl. die betreffenden Stellen in der *Kritik der Urteilskraft*, §1-22.

nennt und die klassische Züge des Schönen und Erhabenen in sich vereinen (siehe Marion 1998, 251-342 sowie Marion 2001).⁵ In dieser Hinsicht lässt sich in Bezug auf Marion von einer *ästhetisierten* oder *kantianischen Phänomenologie* sprechen, da die Kernpunkte der kantischen Ästhetik stillschweigend zum Ausgangspunkt der ganzen phänomenologischen Sache erhoben werden. *Gegen* Kant argumentiert Marion dagegen, wenn er die Anschauung streng vor begrifflich geleiteter Reflexion – dem Verstand und der Vernunft – setzt. Dieses spezifisch phänomenologische Beharren auf der vorbegrifflichen Anschauung hat den zusätzlichen Vorzug, dass es die ganze dekonstruktivistische Sprachkritik – die es bekanntlich auf die endlose Freilegung von aporetischen Wahrheitsbegriffen abgesehen hat – unterläuft. Denn nicht die Feststellung der Wahrheit über Sprache wird von Marion anvisiert, sondern die Beschreibung der vorpragmatischen, vorbegrifflichen Einwirkung des Dinges auf den Beobachter in der Einheit der phänomenologischen Reduktion.

Es stellt sich dennoch die Frage, ob dieser ästhetisierte Reduktionsbereich nicht gleich in sich einbricht, wenn er einer strengen Dekonstruktion, wie Derrida diese etwa in *Die Wahrheit in der Malerei* (Derrida 1992) betreibt, wieder ausgesetzt wird. Marion kommt diesem Schritt zuvor, indem er es direkt mit Derrida aufnimmt. Speziell greift er Derridas metaphysikkritische Kriterien auf und zeigt, wie durchaus alltägliche, unmittelbar evidente Phänomene sie erfüllen und zugleich unterlaufen. Ausgangspunkt für Marion ist die metaphysische Ökonomie, wie sie Derrida in seiner Kritik von Marcel Mauss' *Die Gabe* bloßgelegt hat. Wie Derrida zeigt, setzt die Mauss'sche Begriffsbestimmung eine „wahnsinnige“ Ordnung voraus, in der es die Gabe nur dann geben kann, wenn sie als solche nicht wahrgenommen wird (Derrida 1992, 28). Der Versuch von Mauss, die Gabe (die per definitionem die Verneinung der Ökonomie ist), in ein verbindliches ökonomisches Tauschsystem einzubetten, führt zu einem metaphysischen Diskurs, der zwischen Vernunft und Wunschdenken nicht mehr unterscheiden kann oder will. Mauss' Dilemma ist dabei kein persönliches oder zufälliges, sondern ist das Dilemma einer jeden Vernunft, die die eigene Verstrickung in der Unvernunft nicht wahrhaben will.

Marion nimmt die Derrida'sche Kritik an, führt sie aber einen entscheidenden Schritt weiter. Während sich Derrida – wie immer – mit der Feststellung einer Aporie zufrieden gibt, erblickt Marion neue produktive Möglichkeiten des Gebens ausgerechnet im *Scheitern* der Ökonomie – also in solchen Fällen, in denen eine Vergegenwärtigung der Gabe *nicht* zu Stande kommt und ein ökonomisches oder metaphysisches Kalkül *nicht* aufgeht. Wie er in einer Reihe von überaus einleuchtenden Fallstudien in *Etant donné* und in „The Reason of the

⁵ Auf diesen wichtigen Aspekt von Marions Denken kann hier nur am Rande eingegangen werden. Eine ausführlichere Darstellung der *déterminations* und der *phénomènes saturés* enthält Eshelman 2007.

Gift“ zeigt, ist die Einklammerung des Gebers, des Empfängers und der Gabe nicht nur möglich, sondern auch bestechend einfach zu verwirklichen. So wird der Geber eingeklammert, wenn er anonym bleibt oder, wie bei einer Erbschaft, gestorben ist; in einem solchen Fall kann die Gabe dem Geber unmöglich wieder präsent gemacht werden. Ebenfalls wird der Empfänger eingeklammert bzw. bringt das ökonomisch-metaphysische Kalkül zum Erliegen, wenn er ein Feind ist oder sich undankbar gibt; er wird sich gegen gerade jene Reziprozität wehren, welche die Metaphysik der Präsenz verlangt. Schließlich lässt sich auch die Gabe in solchen Fällen einklammern, in denen die performative Qualität der Gabe deren materielle Präsenz bei weitem übersteigt: so z.B. wenn jemandem Macht verliehen wird (durch Krone, Kreuz, Bischofsstab usw.); wenn ich mich dem Anderen (etwa in der Ehe) gebe; wenn ich jemandem mein Wort gebe. Hier geht es nicht um den materiellen Wert der verliehenen Gegenstände, sondern um eine weiter reichende Versprechung oder performative Verpflichtung. Insgesamt äußert sich die Überwindung der Metaphysik in einer *performativen Inkommensurabilität*: einerseits durch die Unterschreitung des metaphysischen Erwartungshorizonts (Einklammerung des Gebers und des Empfängers), andererseits durch dessen Überschreitung (Einklammerung der Gabe). Marions performatives Verständnis der phänomenologischen Reduktion als Gabe bahnt einen Ausweg aus der epistemologisch korrekten, aber letzten Endes rein defensiv agierenden Erkenntniskritik Derridas, die nur nachträglich in den metaphysischen Diskurs eingreift und lediglich die Aussicht auf eine fortwährende Freilegung von Aporien bietet.⁶

Mit seiner Überwindung der aporetischen Erkenntniskritik Derridas in Bezug auf die Gabe eröffnet Marion ein für die Film- und Literaturanalyse sehr aussichtsreiches Betätigungsfeld. Dies betrifft vor allem die Analyse spezifischer Handlungsfolgen, in denen sich die Einklammerung von Geber, Empfänger und Gabe als möglich zeigt. Besonders relevant in unserem Zusammenhang ist das Thema der Vaterschaft, wie es Marion in seinem Aufsatz „The Reason of the Gift“ (Marion 2005) ausführt.

Als Phänomen betrachtet, lässt sich die Vaterschaft als eine spezifische Erscheinungsform der Gabe auffassen und entsprechend einklammern und reduzieren. So ist der Vater als Geber eingeklammert, weil „er immer fehlt“ (Marion 2005, 119). Im Gegensatz zur Mutter, die dem Kind gegenüber immanent ist, ist der Vater von einer „unglücklichen Transzendenz“ gekennzeichnet (2005, 119): „he procreates in only a moment and, having become useless, withdraws immediately—in contrast to the mother, who remains, and in whom the child re-

⁶ Derrida ist selbstverständlich nicht bereit, diese erkenntniskritische Linie preiszugeben. Diese und andere Streitpunkte werden von Marion und Derrida in einer in Kearney 1999 aufgezeichneten Debatte direkt thematisiert.

mains“ (2005, 119). Der Vater kann auch nachher paradoxerweise nur mit dem Kind vereint bleiben, indem er es als „Jäger, Kämpfer oder Reisender“ verlässt: er muss sich immer wieder von seinem Zuhause entfernen, um das Kind zu versorgen (2005, 199). Zudem ist der Vater eingeklammert, weil sich seine Vaterschaft nicht unmittelbar bestätigen lässt (selbst ein genetischer Test ist vermittelt und nicht fehlbar). Schließlich kann sich der Vater dem Kind eigentlich nur geben, indem er diesem immer wieder eine symbolische Identität zukommen lässt: „This symbolic identity must be constantly given again, endlessly, in every moment, and can be made secure only by repeating it until the end“ (2005, 120). Die Einklammerungsbedingungen der Vaterschaft lassen sich als Rückzug, Weggang und Redundanz (withdrawal, departure, redundancy [2005, 120]) zusammenfassen.

Die Einklammerung des Empfängers, des Kindes, erfolgt ihrerseits dadurch, dass das Kind das Geschenk des Lebens in keiner angemessenen Weise je zurückzahlen kann. Wie Marion betont, handelt es sich nicht um „subjektive Undankbarkeit“ oder um „empirischen Hass“, sondern um eine „prinzipielle Unmöglichkeit“ (2005, 120):

Whether he wants to or not [...] the child can never „render,“ and it will remain ungrateful, inadequate, and inconsiderate, because it will never be given to him to render to his father what he has received from him—life. [...] At best, the child will render a peaceful death to this father, but he will never give back (or render) him life. (2005, 120)

Schließlich lässt sich auch die Gabe (des Lebens) einklammern, weil das Leben nicht besessen werden kann: „Life is not, since nothing is without it; it is not seen, or defined, or grasped as something real—as one thing among others“; es ist „the nothing that tears everything away from nothingness“ (2005, 121).

Diese ökonomisch und metaphysisch defizitären Zustände, die den phänomenologischen Horizont der Vaterschaft bilden, schaffen ein quasi-theologisches Feld der Gegebenheit,⁷ das in *Die Rückkehr* noch ein Stück stärker reduziert und verschärft wird. Denn der Vater in *Die Rückkehr* hat sich nicht bloß

⁷ Marion bestreitet vehement eine theologische Absicht in seiner Phänomenologie (vgl. Marion 1998, 10-11), und in der Tat ist es nicht zwingend notwendig, sich einen Gott als den „Urheber“ aller Phänomene vorzustellen. Nichtsdestotrotz entsteht bei Marion in Ermangelung metaphysischer und ökonomischer Positivitäten ein Horizont, der unübersehbare Parallelen zum Selbstverständnis des christlichen Monotheismus hat (Marion ist sich dieser Parallelen durchaus bewusst). Marion – der kein Anhänger eines Fideismus oder einer Naturreligion ist – löst das Bezugsproblem zwischen Phänomenologie und Theologie dadurch, dass er die Offenbarung als eine hoch paradoxe Möglichkeit begreift, die man phänomenologisch beschreiben kann, ohne sie zur Immanenz zu reduzieren (1998, 10). Der Glaube an die „doppelt paradoxe“ Offenbarung wäre die Krönung seiner Phänomenologie, leitet sich aber nicht zwingend aus dieser ab.

eine kurze Zeit lang oder immer wieder zurückgezogen, sondern ganze 12 Jahre. Dazu bleiben die Gründe für seinen Rückzug bzw. für seine Wiederkehr ohne jegliche Erklärung: Er agiert völlig unterhalb der Schwelle des kausalen, zweckmäßigen Denkens. Darüber hinaus wird seine Vaterschaft bis zum Ende des Filmes von dem jüngeren Sohn Ivan immer wieder angezweifelt; erst am Ende – als die Kinder ein Familienphoto hinter dem Klappspiegel im Auto entdecken – wird seine symbolische Identität gewiss: Trotz seiner langen Abwesenheit war der Vater den Kindern gedanklich stets nahe. Schließlich übt sich der Vater geduldig in der redundanten – und nur zum Teil geglückten – Aufgabe, den Söhnen in die nützlichen und wertvollen Dinge des männlichen Lebens einzuweisen.

Auch die Einklammerung des Empfängers lässt sich bei den beiden Kindern beobachten. Dies ist unübersehbar bei dem stets widerspenstigen Ivan, macht sich aber auch in einer Schlüsselszene bei dem eher angepassten Andrej bemerkbar, der sich undankbar für die vom Vater geschenkte Zeit beim Angelausflug zeigt und die ihm gegebene Frist missachtet. Ob Ivan dem Vater wirklich einen friedlichen Tod schenkt, sei vorläufig dahingestellt, aber der Vater im Tode sieht verblüffend aus wie der Vater im Schlafe: Er ist nicht im Zorn aus dem Leben geschieden. Und schließlich werden die Kinder durch das erneute Verschwinden des toten Vaters – er versinkt versehentlich im Meer, weil sie das Boot nicht angebunden hatten – in eine radikale Freiheit entlassen, die ohne Kausalität und ohne Zweckdenken daher kommt. Nicht einmal im Tode lässt sich der Vater verdinglichen: Sein einziges Erbe ist das völlig offene Leben, in dem sich die Kinder nun entfalten werden.

Diese Radikalisierung und gesteigerte Reduktion der Gabe der Vaterschaft gibt sich allerdings auf eine Art und Weise, die nicht mit der christologischen Ausrichtung von Marions Phänomenologie vereinbar ist. Vor allem aus Marions Ausführungen in *Etant donné* und *De surcroît* (Marion 2001) geht deutlich hervor, dass er die Vollendung der Phänomenologie der Gegebenheit in der Ausrichtung eines „Begabten“ (l'adonné) auf eine „Ikone“ (l'icône) sieht, also auf einen Anderen, an den der Begabte glaubt oder dem er vertraut (vgl. Marion 1998, 343-438). Diese phänomenologische Einstellung auf einen vertrauten Anderen ist die vorbereitende Vorstufe der (nicht zwingenden) Annahme der doppel paradoxen, nicht mehr hinterfragbaren christlichen Offenbarung, die Marion „phénoménalité au second degré“ oder „saturation de saturation“ nennt (Marion 1998, 327). In *Die Rückkehr* wird jedoch deutlich, dass diese christliche Verheißung im Sinne Marions nicht erfüllt wird. Denn aus dem mal mit christologischen, mal mit alttestamentarischen Zügen ausgestatteten Vater⁸ ergibt sich kein

⁸ Vgl. z.B. die Szene, in der der Vater an die Familie eine Art Sakrament mit Wein und Fleisch erteilt, oder die erste Begegnung der Kinder mit dem schlafenden Vater, welche das Renaissance-Gemälde *Die Beweinung Christi* von Andrea Mantegna direkt zitiert. Die paradoxe

stimmiges Gesamtbild. Zum einen verschwindet er für immer nach unten, ins Wasser; zum anderen ist sein versehentlicher Sturztod kein Opfergang im christlichen Sinne und lässt sich nur schwerlich mit dem langen, bewusst ertragenen Leiden Christi vergleichen. Sollte der Vater ein Abbild Christi sein, dann ist seine Opferleistung allzu beiläufig ausgefallen, seine Nachahmungsleistung allzu blass.

Wegen der symbolischen Unstimmigkeiten, die vor allem beim Tod des Vaters auftreten, bietet sich bei der Bestimmung des Kontingenzzusammenhangs des Films eine andere, nicht-christliche Quelle an. Diese Quelle ist C.G. Jungs Archetypenlehre, nach der apriori gegebene psychische Strukturen oder Archetypen „in einen metaphysischen Raum hinausgesetzt und hypostasiert [werden]“ (Jung 2001, 62). Im Gegensatz zum Christentum sind die so hypostasierten Archetypen für ihr Seelenheil nicht auf eine bestimmte Opferleistung angewiesen, und im Gegensatz zu Freud sind sie nicht von vornherein in ein agonistisches Vater-Sohn-Mutter-Dreieck eingebunden. Vielmehr ist das höchste Gut der Jung'schen Lehre die gegenseitige Durchdringung des männlichen und des weiblichen Prinzips⁹ – eine Ureinheit, die in *Die Rückkehr* archetypisch angelegt ist, aber betont nicht realisiert wird. Die Trennung der Geschlechtseinheit im Film führt zur Herausbildung eines fürsorglichen, aber passiven weiblichen Prinzips, das alles überdauert und alles wieder in sich aufnimmt, und zur Herausbildung eines patriarchalischen, aktiven Prinzips, das es nicht vermag, die eigene Autorität und Selbständigkeit konfliktlos auf den männlichen Nachwuchs zu übertragen. Zudem erweist sich die patriarchalische Ordnung in der filmischen Reduktion als inhaltslos: Sie besteht aus einem phallischen Turm, der den Blick auf einen komplett leeren Horizont freigibt. Die einzige Wertquelle – die mysteriöse, in der Erde begrabene Hohlform der Kiste – ist dagegen weiblich konnotiert und stellt wohl den eigentlichen Antrieb für die undurchsichtigen Handlungen des Vaters dar. Bezeichnenderweise können die Kinder mit dem Vater um die Kiste nicht konkurrieren, weil sie von deren Existenz nichts ahnen. Diese Befindlichkeit ist betont archetypisch und nicht ödipal: Die Jung'schen Archetypen trägt man apriori in sich, während der Ödipuskomplex aus einem Beziehungskonflikt heraus entsteht, der auf die Psyche von außen einwirkt.

Gewisse Parallelen zum Jung'schen Archetyp des Kindes lassen sich auch in Ivan feststellen: „Es [das Kind] ist das Verlassene und Ausgelieferte und zugleich das Göttlich-Mächtige, der unansehnliche, zweifelhafte Anfang und das triumphierende Ende“ (Jung 2001, 134). Ivan als „ewiges Kind“ ist sicherlich,

Sättigung des Vaters mit christlicher Symbolik wird auch dadurch erhöht, dass sein Familienfoto in einer illustrierten Bibel aufbewahrt wird, und zwar in einer Seite, welche die Opferung Isaaks durch Abraham darstellt. Diese Details sind bereits von mehreren Kritikern erkannt worden, siehe z.B. Plachov 2004 und Wöll 2007.

⁹ Jung (2001, 62) nennt als Beispiel traditionelle Vorstellungen der Syzygie (mannweibliche Götterpaare) bzw. kosmogonische Begriffspaare wie yin/yang.

wie Jung hinzufügt, „eine Unangepaßtheit, ein Nachteil und eine göttliche Prärogative“ (2001, 134). Der betonte „kindische“ Ivan ist zudem die Schlüsselfigur beim Sturz des Vaters. Es wäre jedoch voreilig, in *Die Rückkehr* eine genaue Übertragung Jung'scher Prinzipien auf die Filmhandlung erblicken zu wollen. Wie schon angedeutet, sind die Kinder durch ein spezifisches Schema der Angepasstheit bzw. Nicht-Angepasstheit bestimmt, das seinen Ursprung im freiwilligen Sprung von einem phallischen Turm hat. Der an Höhenangst leidende Ivan weigert sich, diesen *rite de passage* zu vollziehen und sich der männlichen Gruppe anzupassen; er wird aus seiner auswegslosen Lage erst durch die tröstende Intervention der Mutter erlöst. Die Stigmatisierung als teuflischer „kozen“ (Ziegenbock, „Arsch“) durch die anderen Kinder lässt seine Verweigerungshaltung sowie seine Angewiesenheit auf das weibliche, tröstende Prinzip zunächst als etwas Böses, Teuflisches erscheinen.¹⁰ Psychologisch und mythologisch betrachtet ist Ivan der ewig Unangepasste, der ewige Verweigerer, eine Kainsgestalt, welche die Autorität des Vaters aus Eigensinn und Schwäche untergräbt und diesen buchstäblich zum Fall bringt.

Das Kuriose an dieser Stigmatisierung ist, dass sie sich im Kontingenzzusammenhang des restlichen Films als Schein erweist und auflöst. Denn in diesem Film gibt es kein ursprünglich Böses, keinen unentscheidbaren Widerstreit zwischen getrennten Prinzipien oder Ursprüngen. Dies sieht man am deutlichsten in der psychischen Erscheinungsform des Vaters. Denn der Vater stirbt nicht deshalb, weil es ihm an einem organischen weiblichen Anteil mangelt, sondern weil er unfähig ist, diesen verborgenen Anteil zu entwickeln und vermitteln. Dies wird im allerletzten Foto offenbar, das im Film gezeigt wird: Der Vater wird *in der Haltung einer Madonna* gezeigt, er wird genauso wie die Mutter als Träger der Liebe und Fürsorge bildhaft inkarniert.¹¹ Der Konflikt zwischen Vater und Sohn erweist sich als Strukturproblem der väterlichen Individuation und nicht als eine unabänderliche mythologische Gegebenheit: Es handelt sich um die spezifische Unfähigkeit des Vaters, sich seinen Kindern nicht nur männlich, sondern auch weiblich zu geben. Umgekehrt aber ist der Vater keine frei schwebende psychologische Persönlichkeit, sondern die etwas zu streng geratene Hypostasierung eines männlichen Archetyps, eines apriori gegebenen Strukturprinzips. Diese quasi-psychologische, quasi-mythologische Befindlichkeit (vermengt mit jeder Menge christlicher Symbolik) macht es dem Zuschauer schwer, dem Vater habhaft zu werden.

Der Status des Vaters als individuierte Hypostase wird offenbar bei seiner Ankunft und bei seinem Tod. Diese Anfangs- und Endstationen seiner irdischen Erscheinungsweise verhalten sich streng anamorphotisch zueinander. Die erste,

¹⁰ Die Teufelssymbolik wird dadurch komplettiert, dass Ivan später „etwas mit dem Fuß“ hat und hinkt.

¹¹ Siehe auch Wöll 2007, 158-160.

perspektivisch verkürzte Einstellung nach seiner Ankunft zeigt ihn liegend im Schlaf; die erste Einstellung nach seinem Tod zeigt ihn von oben, perspektivisch entzerrt. Tod und Schlaf erscheinen als positionell verschiedene Varianten eines einzigen Zustandes;¹² die völlige Entzerrung des Anderen ist jedoch nur möglich im nachhinein, nach dem Tod. Doch auch hier verdrängt das Archetypische das Christliche (und das Erkenntniskritische sowieso). Das erste Bild des Films zeigt die letzte Bahre des Vaters: das unter Wasser treibende Boot, das weibliche und männliche Symbolik in sich vereint (Hohlraum plus spitzem, nach obenweisendem Bug). Zunächst erfassen wir diese Szene nur in der Anschauung, wir wissen nicht, was sie zu bedeuten hat. Erst nach dem Tod und Verschwinden des Vaters stellt sich die spezifische Bewandnis des Bootes heraus. Dessen mannweibliche Erscheinungsform markiert nämlich einen archetypischen Ursprung, der sich immer wiederholen wird – aber eben unter jeweils anderen, für uns unvorhersehbaren Bedingungen. Die geschlossene Erscheinungsform des Films scheint mythisch und zirkulär zu sein, in Wirklichkeit aber lässt sie eine lineare, offene Entwicklung oder Performanz innerhalb des Horizonts des Archetypischen zu.¹³

In dem Film gibt sich eine Transzendenz, die jedoch nicht die des Todes ist. Das ist ein wichtiger Unterschied zu der von Heidegger und Derrida ausgehenden Tradition. Der Tod dient weder als Fixpunkt für eine existentiell authentische Haltung im Dasein (wie bei Heidegger) noch für die endlose epistemologische Kritik des logozentrischen Diskurses (wie bei Derrida¹⁴). Der Tod des Vaters ist vielmehr eine eingeklammerte Gabe, die sich im Sinne Marions exzessiv, ohne Bedingungen, ohne Intention und ohne Gegenseitigkeit gibt, um die Söhne in die eigene Identitäts- und Individuationsuche zu entlassen. Die eigentliche Gabe ist mehr als bloß die nachträgliche Erkenntnis, dass man den Anderen verkannt hat. Sie ist vielmehr der Glaube an die selbstlos vermittelte Liebe des Vaters, die von den zwei Kindern nun auf eine eigene Weise, ohne Möglichkeit einer Rückgabe, umgesetzt werden muss.

¹² Dies stimmt auch mit dem klassischen Verständnis der Anamorphose in der Kunst überein, wie dies von Baltrušaitis (1996, 7) formuliert wird: „[c'est] une destruction pour un rétablissement, une évacion mais qui implique un retour.“

¹³ Zu einem ähnlichen Schluss kommt Alexander Wöll (2007, 160), der in der Darstellung des Vaters als Madonna einen Bruch mit mythischer Vorbestimmung sieht: „The icon [of the father as madonna, R.E.] indicates a linear path leading beyond mythical circles“. Ich habe erst nach der Erstellung des vorliegenden Aufsatzes Einsicht in die Druckfahnen von Wölls Aufsatz erhalten, der in vielen Punkten mit meiner Analyse übereinstimmt.

¹⁴ Für Derrida ist der Tod das einzige wahrhaft transzendente Phänomen, das das Leben von außen steuert, ohne an diesem beteiligt zu sein. Vgl. Derrida (1995, 44) in Bemerkungen zu Jan Patočkas Phänomenologie: „Death would be this possibility of *giving and taking* [*donner-prendre*] that actually exempts itself from the same realm of possibility that it institutes, namely, from *giving and taking*“ [Betonung im Original].

Der Film relativiert den Tod durch die ästhetische Setzung einer paradoxen, apriori gegebenen Einheit von männlichen und weiblichen Qualitäten, symbolisiert durch den Hohlraum des Bootes mit dem nach oben weisenden, spitzen Bug. Den Kindern bleibt diese Einheit im Wasser verborgen, für den Zuschauer aber ist sie transparent und in der ästhetischen Anschauung zugänglich. Der Film gibt sich also insgesamt selbst anamorphotisch, er zwingt uns gewissermaßen, uns entlang einer bestimmten, vom Film vorgegebenen Achse zu positionieren, die außerhalb der zeitlichen und räumlichen Perspektive der handelnden Personen liegt. Wer sich dieser Anamorphose fügt, wird den Glauben der Kinder in der Anschauung teilen; wer sich gegen diese Anamorphose sperrt, wird nur Leere und Tod vorfinden. Epistemologisch haben wir also die Wahl, uns frei zu positionieren, ästhetisch aber nicht. Dies wird noch bestätigt in der betonten Auktorialisierung der Personenperspektive, die ein wichtiges Merkmal der neuen performatistischen Ästhetik darstellt (vgl. dazu Eshelman 2000, 157-160). Etliche Kritiker haben sich daran gestört, dass der Film übermäßig „schön“ und psychologisch unstimmig sei (vgl. Surkova 2004, 44). Diese Ästhetisierung anstelle von Psychologisierung – was immer man davon erzähltechnisch halten mag – lässt sich aber ohne weiteres als Teil einer künstlerischen Gesamtstrategie verstehen, die den schönen Glauben und die fürsorgliche Liebe gegen den Tod setzt, der sich phänomenologisch ohnehin als eine andere Erscheinungsform des Schlafes präsentiert. Der Tod des Vaters spielt sich in einem Kontingenzzusammenhang ab, der individuelle Wahlfreiheit zulässt. Diese Wahlfreiheit wird aber gleichzeitig als die Manifestation apriori gegebener Grundkategorien oder Archetypen bestimmt, die immer wieder neu durchgespielt werden müssen. Der Tod des übermäßig strengen Vaters hat auch deshalb keinen erlösenden Opfercharakter, sondern ist eher ein „Einschlafen“, das eine neue, ausgewogenere Manifestation des Vaterarchetyps ermöglicht. In diesem Sinne erscheint der Film als metaphysisch optimistisch, auch wenn der unmittelbare Ausgang pessimistisch wirkt.

Insgesamt bestätigt der Film einen Paradigmenwechsel in der Literatur und Kulturgeschichte, den ich seit einiger Zeit systematisch unter der Bezeichnung Performatismus zu erfassen versuche. Zu den Grundzügen dieser neuen Epoche gehören die Gestaltung des Kunstwerks als gerahmte, geschlossene Ganzheit; das ästhetisch vermittelte Erleben von Glauben und Transzendenz; metaphysischer Optimismus; die Ausrichtung auf Monismus; und die Auktorialisierung der Personenperspektive. Zvjagincevs Film, der sämtliche der genannten Merkmale aufweist, ist in diesem Sinne kein Einzelphänomen, sondern Teil einer größeren Tendenz, die dabei ist, langsam aber sicher den Tod der Postmoderne herbeizuführen.

Literatur

- Baltrušaitis, J. 1996. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Paris.
- Caputo, J. 1999. M. Scanlon (eds.), *God, the Gift, and Postmodernism*, Indiana.
- Derrida, J. 1991. *Falschgeld. Zeit Geben I*, München.
- 1992. *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien.
- 1995. *The Gift of Death*, Chicago.
- Elliot, B. 2005. „Reduced Phenomena and Unreserved Debts in Marion’s Reading of Heidegger“, *Leask and Cassidy*, 87-100.
- Eshelman, R. 2000. „Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 46, 149-173.
- 2007. „Performatism in Theory: The New Monism“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 59, 23-45.
- Jung, C.G. 2001. *Archetypen*, München.
- Kearney, R. 1999. „On the Gift: A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion, Moderated by Richard Kearney“, *Caputo and Scanlon*, 54-78.
- Leask, I. 2005. E. Cassidy (eds.), *Givenness and God. Questions of Jean-Luc Marion*, New York.
- Marion, J.-L. 1998. *Etant donné. Essai d’une phénoménologie de la donation*, Paris.
- 2001. *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris.
- 2005. „The Reason of the Gift“, *Leask and Cassidy*, 101-134.
- Mooney, Timothy. 2005. „Hubris and Humility: Husserl’s Reduction and Givenness“, *Leask and Cassidy*, 47-68.
- Plachov, Andrej. 2004. „Čistaja mistika“, *Iskusstvo kino*, 1, 47-50.
- Surkova, O. 2004. „Ostrov neizvestnych sokrovišč“, *Iskusstvo kino*, 1, 43-46.
- Wöll, A. 2007. „Polish and Russian Democracy and Myths: An Intermedial Comparison“, A. Wöll, H. Wydra (eds.), *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, London, 141-166.