

Nadežda Grigor'eva

(Re)Translokation von St. Petersburg: Dostoevskijs Filmtrip auf Hokkaido, in Livorno, in Paris

Abstract: In Dostoevsky's body of work, the city on the Neva is a place that breaks the text's link to time and space and transforms every real existing topos into a kind of dystopia. Petersburg itself is translocated, not to some other part of the planet, but quasi beyond the world's boundaries. The film adaptations of Dostoevsky's works repeat the translocation of Petersburg and retranslocate the city yet again: most filmmakers shift the location of the action to a completely different cultural and geographical space. In the film adaptations by Akira Kurosawa, Luchino Visconti and Robert Bresson, local, 'native' features of the locations collide with the attempt to project transcendent content onto the screen.

Keywords: adaptation, Dostoevsky, ritual, epopteia, intertext

In den letzten 70 Jahren wurde der *Petersburger Text* von Dostoevskij nicht nur mehrmals filmisch umgesetzt,¹ sondern auch in andere Räume transloziert. Während die Verfilmungen von *Besy (Die Dämonen)* und *Brat'ja Karamazovy (Die Brüder Karamazov)* größtenteils versuchten, den provinziellen Chronotop der Quellen nachzubilden, wurden die Petersburger Texte häufig „indigenisiert“,² so dass diese lokale, ‚einheimische‘ kulturelle Merkmale übernahmen. Bernardo Bertolucci verlegt die Handlung von *Dvojniki (Der Doppelgänger)* nach Rom (*Partner*, 1968) und lässt den Kunsthistoriker Jacopo unter

1 So ist es, wenn wir *Hakuchi* von Akira Kurosawa aus dem Jahr 1951 als Ausgangspunkt nehmen.

2 In ihrem Buch *A Theory of Adaptation* vergleicht Linda Hutcheon die Verlagerung einer Primärquelle in einen sekundären Text (z. B. in einer Shakespeare-Inszenierung aus China) mit der Indigenisierung, bei der „etwas Fremdes“ von der Kultur adaptiert und in „etwas Eigenes“ verwandelt wird (Hutcheon 2006: 150–152).

Anspielung auf Friedrich Murnau und Antonin Artaud zur Revolution aufrufen. Richard Ayoade (*The Double*, 2013) verwandelt den Schauplatz der gleichen Geschichte in eine anglierte orwelleske Dystopie, die sich auf die Fantasy-Filme *Eraserhead* von David Lynch und *The Matrix* von den Wachowski-Brüdern bezieht. Der Drehort von *Prestuplenie i nakazanie* (*Schuld und Sühne* bzw. *Verbrechen und Strafe*) migrierte von St. Petersburg nach Paris (Georges Lampen: *Crime et Châtiment*, 1956; Robert Bresson: *Pickpocket*, 1959), dann nach Helsinki (Aki Kaurismäki: *Rikos ja rangaistus* bzw. *Crime and Punishment*, 1983) und letztlich nach Almaty (Darejan Omirbaev: *Student* (*Der Student*), 2012).

Es ist nicht zufällig, dass Dostoevskijs Petersburg so leicht zu verlagern ist. Die Stadt an der Neva ist bei Dostoevskij ein Ort, der die Kopplung des Textes an Zeit und Raum aufhebt und jeden real existierenden Topos in eine Art Dystopie verwandelt. Petersburg selbst wird transloziert, aber nicht in irgendeinen anderen Teil des Planeten, sondern quasi jenseits der Weltkoordinaten. Wie Michail Bachtin in seinem Buch *Problemy poetiki Dostoevskogo* (*Probleme der Poetik Dostoevskijs*) schreibt, erwecken Dostoevskijs Texte „jenes besondere Gefühl, das Petersburg [...] als „phantastisches zauberhaftes Trugbild“, als „Traum“ und als etwas erscheinen lässt, das auf der Grenze zwischen Realität und phantastischem Hirngespinnst steht“³ (Bachtin 1985: 181).

Igor' Smirnov zeigt, dass Dostoevskij St. Petersburg immer wieder mit dem himmlischen Jerusalem aus *De civitate Dei* verglichen hat, zunächst in der frühen Erzählung *Slaboe serdce* (*Ein schwaches Herz*, 1848): „Zum Schluss der Erzählung vergeht vor den Augen Vasjas Freund Arkadij eine Vision vom himmlischen Petersburg, der zum Analogon des Gottesstaats bei Augustinus wird“ (s. den Beitrag von Smirnov in diesem Band).

Laut Renate Lachmann fungieren manche Alltagsorte in Dostoevskijs Petersburg als Plätze der Übergangsriten. So erscheint die Schwelle bei Dostoevskij „als Gegen-Chronotop, der keinem konkreten Raum und keiner konkreten Zeit zurechenbar ist, als das Andere des Alltagsorts. Die Schwelle wird zum Ort der Differenz, oder der differenten Indifferenz, die die Dichotomie von Innen und Außen aufzuheben scheint, aber zugleich auch hervorreibt und damit ‚Übergang‘ wird, wie in Benjamins Bestimmung angedeutet.

3 «[...] особое ощущение Петербурга [...] как „фантастической волшебной грезы“, как „сна“, как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла» (Bachtin 2002: 181).

Und das heißt Passage, wo die *rites de passage* das Ende eines alten und den Beginn eines neuen Zustands zelebrieren“ (Lachmann 1990: 263).

Die translozierte literarische Stadt ist für das Medium Film besonders geeignet, weil sie spektakulär und dynamisch ist. Die Verfilmungen der Dostoevskij-schen Werke wiederholen die ursprüngliche Translokation von Petersburg und retranslozieren somit die Stadt: Die meisten Filmemacher verlagern den Ort der Handlung in einen völlig anderen kulturellen und geografischen Raum.

Die Versetzung von Petersburg verbindet sich in Dostoevskij-Verfilmungen mit einer Umgestaltung der Story. Regisseure ‚übersetzen‘ den literarischen Stoff und konstruieren damit eine Art Palimpsest – einen vielschichtigen Intertext, der Bezüge zu medial heterogenen Kunstformen in die Filmerzählung einbaut, wobei die Kinematographie in diesem Intertextualitätsspiel eine privilegierte Position bekommt. Es ist außerdem zu betonen, dass die besten filmischen Adaptionen von Dostoevskij versuchen, das Transzendente auf der Leinwand zu erfassen.

In meinem Aufsatz werde ich mich auf die Verfilmungen von zwei Werken Dostoevskijs konzentrieren: zwei Adaptionen der Erzählung *Belye noči* (*Weißer Nächte*) (Luchino Visconti, Robert Bresson) und eine Filmversion des Romans *Idiot* (*Der Idiot*) (Akira Kurosawa). In den ausgewählten Verfilmungen werden Ereignisse visualisiert, die bei Dostoevskij in einem (impliziten) transzendenten Kontext dargestellt wurden. Diese mystischen Hintergründe werden im Medium des bewegten Bildes quasi zu neuem Leben erweckt. Gleichzeitig aktualisieren die Filmemacher universelle mythologische Inhalte, die bereits von Dostoevskij ‚adaptiert‘ wurden und sich daher leicht in die Kontexte anderer Länder, Epochen und Medien übertragen lassen.

1. Epopteia in *Der Idiot*: Dostoevskij-Trip auf Hokkaido

Der Petersburger Chronotop des Romans *Idiot* wurde mehrmals (re)transloziert. In *L'amour braque* (1985) verlegt Andrzej Żuławski den Handlungsort des Romans nach Paris: Eine Bande ungarischer Krimineller trifft zusammen mit einem geistig verwirrten jungen Mann, der glaubt, ein Abkömmling des ungarischen Prinzen zu sein, in der französischen Hauptstadt ein. In *Down House* (2001) veranlassen Roman Kačanov und Ivan Ochlobystin das verrückte Computergenie (Fürst Myškin) dazu, von Zürich nach Moskau zu kommen: Die moderne russische Hauptstadt fungiert als Handlungsort bis

zum Finale: Der Fürst bleibt ein nüchterner Begleiter, ein *Tripsitter* der Protagonisten, die auf einem quasi-sorokinschen Drogentrip in einer Galerie für zeitgenössische Kunst kollabieren.⁴

Der japanische Regisseur Akira Kurosawa, der seinen Film *Hakuchi* (1951) auf der Insel Hokkaido drehte, war der erste, der den Chronotop des Romans radikal (re)translozierte. Das japanische Analogon von Fürst Myškin, der Epileptiker Kameda, kommt im Winter 1949 in Sapporo an. Kurosawas Film transformiert den Roman, indem der Regisseur die Anzahl der Figuren reduziert, ihre Namen ins Japanische abändert und viele Nebenhandlungen weglässt, um den Fokus auf die symbolische Bedeutung einzelner Details sowie quasi-kosmischer Naturkräfte (z.B. Schneestürme und mysteriös brennende Kerzen) zu legen.

Der Regisseur erstellt ein intertextuelles Amalgam, indem er seine Dostoevskij-Adaption mit Reminiszenzen aus Film Noir, Kriminalfilmen, expressionistischem Kino und Vampirfilmen überlagert. Das Petersburger Elternhaus Rogožins, wo die Altgläubigen gewohnt haben, ähnelt bei Kurosawa dem Schloss des Grafen Dracula aus Tod Brownings Film *Dracula* (1931). Toshiro Mifunes plastische Interpretation von Akama-Rogožin verweist ebenfalls auf Graf Dracula und, darüber hinaus, auf Nosferatu. Myškins Marsch durch die glühend heiße Stadt im Vorfeld des epileptischen Anfalls verwandelt sich in Kamedas Gang durch das schneebedeckte Sapporo. Kameda halluziniert und sieht Akamas Messer scheinbar überall – unter anderem in vermehrter Ausführung in einem Schaufenster. Die Mordwaffe bekommt in der kranken Fantasie des Epileptikers übernatürliche Bedeutung, genauso wie in Alfred Hitchcocks *Blackmail* (1929) und *Sabotage* (1936), in denen die Mörderinnen überall Messer sehen.

Der Überfluss an filmischen Quellen, die Kurosawa für seine Dostoevskij-Adaption benutzt, betont das Hauptthema des Filmes: *Hakuchi* ist ein Film über das Sehen jenseits des Sichtbaren und Wahrnehmbaren, über Visionen und Visionäre. Analog zur Retranslozierung von Petersburg geschieht im Film eine Verlagerung des Fokus von der Psychologie der Protagonisten auf ihre visuelle Begegnung mit dem Jenseitigen im Alltäglichen.

4 Siehe dazu Vladimir Sorokins Theaterstück *Dostoevsky-trip* (1997): Auf einer Party nehmen sieben Literaturjunkies Dostoevskij-Pillen ein und landen im folgenden Rausch mitten in der Handlung des Romans *Idiot*.

Im Zentrum des Films steht kein technisch hochentwickeltes Kamera-Auge, wie es bei Avantgardisten wie Dziga Vertov der Fall war, sondern ein anthropologisches Phänomen – das pathologisch halluzinatorische Sehen des Menschen. Der Protagonist Kameda wurde irrtümlich zum Kriegsverbrecher erklärt, zum Tode verurteilt und wiederbegnadigt, wobei er allerdings psychisch erkrankte. Außer in extremen Fällen handelt Kameda kaum, sondern beobachtet nur. In vielen (Skandal)Szenen steht oder sitzt der Protagonist regungslos und kontemplativ da, als ob er lediglich ein Tripsitter sei. Diese Hypertrophie der visuellen Wahrnehmung, die bis zum Halluzinieren führt, begründet sich in der Epilepsie des Helden. Daher erreicht diese Fähigkeit ihren Höhepunkt vor seinen Anfällen, wenn er die Epopteia erlebt und sich der platonischen Schau der Ideen hingibt. Der Film interpretiert durch diese Rückkopplung Dostoevskijs Epilepsie als Prämisse der künstlerischen Offenbarung.

Während die Avantgarde der 1920er Jahre sich darauf konzentrierte, die *Kino-Pravda* (*Kino-Wahrheit*) dem mechanischen Kamera-Auge zu offenbaren, wirft Kurosawas Film den Betrachter in die mystische Archaik zurück und erzählt von den Möglichkeiten des ekstatischen Sehens. Sowohl Skandal-szenen als auch die Karnevalsepisode, die im Roman fehlt, funktionieren im Film als ein übernatürliches Schauspiel. Anstelle des Sommerorchesters in Pavlovsk beobachten die Protagonisten von *Hakuchi* einen Eiskarneval im Sapporo-Park, der sich formal auf das reale gesellschaftliche Fest „Yuki Matsuri“⁵ bezieht, das seit 1950 in Sapporo gefeiert wird. Der Regisseur transloziert jedoch die moderne Eis-Maskerade und setzt weitaus ältere Masken aus dem mexikanischen Karneval oder dem buddhistischen Tsam-Mysterium ein.⁶

Renate Lachmann untersucht den Zusammenhang von Fest und Text bei Dostoevskij und analysiert dabei die Geburtstagsfeier der Nastas'ja Filippovna, die Rogožins Geldpäckchen ins Kaminfeuer wirft. Lachmann betrachtet „die versuchte Geldverbrennung“ als „Opferritual“, das „der eigentliche Festakt“ der Szene ist (Lachmann 1990: 272). Diese Ritualszene ist auch Bestandteil von Kurosawas Verfilmung. Die Geldverbrennung und die spätere Rettung des Geldes in der japanischen Version erinnern einerseits an Horrorfilme, andererseits an antike Mysterien. Bei Dostoevskij verweist diese Episode auf

5 Siehe dazu: Brötz 2008: 198–205.

6 Vgl. Vsevolod Pudovkins *Potomok Čingiz-Chana* (*Sturm über Asien*) (1928) und Sergej Eisensteins Filmmaterialien, die er in Mexiko gedreht hatte.

das „Peščnoe dejstvo“ („Liturgie der Rettung aus dem Feuerofen“), das seinerseits auf den eleusinischen Demeter-Mythos zurückgeht, in dem die Göttin einen Säugling in den brennenden Ofen wirft, um ihn für die Unsterblichkeit zu härten. Das vom Feuer unbeschädigt gebliebene Geldpäckchen entspricht den antiken und christlichen Jünglingen, die unversehrt aus den Flammen entkommen sind. Die Verfilmung zeigt dazu aber detailliert die Grimasse der Protagonisten, die das brennende Geld beobachten: Die Gesichter offenbaren Schauer, Furcht, Wahnsinn. Die verzerrte Mimik der Geburtstagsgäste ist mit der Ekstase von Eingeweihten vergleichbar, die an heiligen Zeremonien teilnehmen. Doch der im Kamin flammende Schatz ist nur Geld, kein Leben, und dadurch anti-sakral: die Besessenheit der Schaulustigen in dieser Episode lässt sich als Gegen-Epopteia definieren.

Wie bereits einige Literaturwissenschaftler:innen betont haben, ist *Idiot* der am stärksten mit visueller Problematik beladene Text Dostoevskijs.⁷ Unter anderem wird das Motiv des Sehens in diesem Roman bioanthropologisch durchgedacht; das Seherlebnis wird mit dem Ursehen in Verbindung gebracht, das in taktilen Empfindungen seinen Ursprung hat:

Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странным: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самоё.

– Что вы на меня так смотрите, князь? – сказала она вдруг, прерывая веселый разговор и смех с окружающими. – Я вас боюсь; мне всё кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотрогнуться до моего лица пальцем, чтоб его пощупать.

(Dostoevskij 1973b: 287)

Manchmal begann er plötzlich Aglaja zu betrachten und konnte fünf Minuten lang seinen Blick nicht von ihrem Gesicht losreißen; aber sein Blick war sehr sonderbar: er schien sie so anzusehen, als wäre sie ein etwa zwei Werst von ihm entfernter Gegenstand oder als wäre sie ihr Porträt und nicht sie selbst.

⁷ Siehe z. B.: Krinicyн 2001; Kasatkina 2001.

– Warum sehen Sie mich denn so an, Fürst? – fragte sie auf einmal, indem sie das heitere Geplauder und Gelache mit ihrer Umgebung unterbrach. – Ich fürchte mich vor Ihnen; ich habe immer die Vorstellung, Sie wollten die Hand ausstrecken und mein Gesicht mit den Fingern berühren, um es zu befühlen. (Dostoevskij 1971: 474–475)

Kurosawa verbildlicht Aglajas Fantasie vom Sehen als Berührung, indem er zeigt, wie Kameda mit seinen Händen über Nasu Taekos Gesicht streicht und die Kombination aus Leid und Schönheit in ihren Zügen buchstäblich befühlt. Kurosawa folgt dem Schriftsteller auf dessen ‚Trip‘ ins Archaische und integriert in die moderne Geschichte menschlicher Beziehungen sowohl Motive der übernatürlichen Schau aus antiken Mysterien als auch Reflexionen über die biologischen Ursprünge des menschlichen Sehens. Das Medium Film ermöglicht es, die im Roman enthaltenen Motive der Visionen und Visionären zu verstärken. Bei Kurosawa ist Kamedas biologisch bedingte Epopteia authentisch, denn er betrachtet den wahren Wertträger – den leidenden Menschen.

2. Ex-stasis: Dostoevskij-Trip in Livorno

Der ‚sentimentale Roman‘ *Belye noči* (1848) ist ein weiteres Petersburger Stück Dostoevskijs, das mehrfach (re)transloziert wurde. Die oxymorale Struktur des Titels ist durch die Petersburger Realität motiviert: Die Sommernächte in Petersburg verströmen tatsächlich Licht. Der Titel scheint den kinematografischen Charakter des Textes vorauszuahnen, denn Licht ist die Grundmaterie der Kinematografie.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Figur eines Träumers, der aus der Petersburger Alltagswelt in eine virtuelle Realität gerät. Der Träumer findet eine verwandte Seele in Nasten’ka, die in Erinnerungen an einen Mieter lebt, der vor einem Jahr ihr Haus verlassen hat. Der Träumer dahingegen hat keine Erinnerungen, aber er lebt in einer imaginären Welt und fühlt sich mal in Italien, mal in Jerusalem, mal... in Konstanz (in seinen Träumen stellt er sich „ein Konzil von Prälaten und Hus“ («собор прелатов и Гус перед ними», Dostoevskij 1972: 116) vor.⁸

8 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – N. G.

Im Film *Le notti bianche* (*Weißer Nächte*) (1957) scheint Luchino Visconti Dostoevskijs Bezug zu Italien umgesetzt zu haben, indem er die Handlung in die italienische Hafenstadt Livorno verlegt. Der Mieter bleibt namenlos, Nasten'ka verwandelt sich in Natal'ja und der Träumer wird zu Mario. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten drehte der Regisseur den Film jedoch nicht tatsächlich in Livorno, sondern im Studio Cinecittà, was den Schauplatz laut Henry Bacon noch „oneirischer“ (Bacon 1998: 197) machte.

Visconti erarbeitet nicht nur detailliert die von Dostoevskij erwähnten Prätexte (zum Beispiel *Der Barbier von Sevilla*), sondern positioniert die literarische Quelle im philosophischen Kontext des 20. Jahrhunderts. In Viscontis Film werden Dostoevskijs *Belye noči* mit der Flaneur-Philosophie Walter Benjamins verflochten:

Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er sucht sich sein Asyl in der Menge. [...] Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt. In ihr ist sie bald Landschaft, bald Stube. Beide bauen dann das Warenhaus auf, das die Flanerie selber dem Warenumsatz nutzbar macht. Das Warenhaus ist der letzte Streich des Flaneurs.

(Benjamin 1982: 54)

Wie Benjamins Flaneur sind auch die Figuren in Viscontis *Le notti bianche* vom Warenfetischismus fasziniert: Sie starren in beleuchtete Schaufenster der Warenhäuser, drängen sich um Straßenverkäufer, machen kleine Einkäufe. Benjamin betont, dass der Flaneur „seine einzige Geschlechtsgemeinschaft“ mit einer Hure realisiert, „die Verkäuferin und Ware in einem ist“ (ebd.: 55). Die Parallele Flaneur/Prostituierte wird auch in Viscontis *Le notti bianche* deutlich: Eine Hure schließt sich dem Dreieck Lodger – Natalia – Mario an, flaniert nachts entlang der Kanäle und nimmt Mario einmal sogar mit unter die Brücken – an einen Ort, wo Obdachlose die Nacht verbringen.

Es scheint, dass Visconti einen Doppelgänger Walter Benjamins in eine Filmsequenz einbaut: Mario und Natalia versuchen, sich am Eingang eines Hauses vor dem Regen zu retten, und ein Mann mit Brille und Schnurrbart schließt sich ihnen an (Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Der Doppelgänger von Walter Benjamin bei Luchino Visconti



Abb. 2: Walter Benjamin 1937 in Paris

In seinem Film ergänzt Visconti den kurzen Text Dostoevskijs mit Details aus anderen Werken des Schriftstellers. Die Nachtwanderungen von Mario und Natalia finden zwischen den Ruinen und unter den Kanalbrücken statt, wo die Obdachlosen übernachten. Dieses Motiv fehlt in *Belye noči*, ist aber in *Prestuplenie i nakazanie* präsent: Marmeladov erzählt Raskol'nikov, dass er bereits die fünfte Nacht „auf der Newa in den Heubarken“ («на Неве, на

сенных барках», Dostoevskij 1973a: 13) verbringe. Das Motiv der Heimatlosigkeit von Filmfiguren hat eine polymorphe Struktur und bezieht sich nicht nur auf Dostoevskij, sondern auch auf die Philosophie der 1930er und 1940er Jahre. Die (scheinbare) Obdachlosigkeit der Protagonisten resoniert mit den Konzepten von Denkern, die zur gleichen Zeit wie Benjamin philosophierten: Dazu gehören die „transzendente Obdachlosigkeit“ von Georg Lukács (Lukács 1920), die „konstitutive Heimatlosigkeit“ von Helmut Plessner (Plessner 1928), die „Hauslosigkeit“ von Martin Buber (Buber 1948) und die „geistige Obdachlosigkeit“ von Siegfried Krakauer (Krakauer 1930). So bekommt Viscontis Flaneur-Thema eine tragische Dimension.

Die Filmarbeit bei Visconti besteht vor allem darin, das gefilmte Terrain in einen irrealen, oneirischen Raum zu versetzen. Die ‚Passage‘ ins Jenseits wird nicht nur dadurch dargestellt, dass die Figuren aus ihrer häuslichen Geborgenheit herausgeworfen werden, sondern auch durch ihre emotionale Transgression. In vielen Episoden versetzt Visconti Natalia in einen Zustand der Aufgeregtheit, in dem sie im Wechsel lacht und weint. Dieser Wechsel ist bereits in Dostoevskijs Text vorhanden, aber der Regisseur erhöht den Grad der emotionalen Spannung weiter und erfindet eine Szene, die ein ekstatisches Außer-sich-Sein mit einem totalen Verlust der Selbstkontrolle kombiniert. Dieses Außer-sich-Sein gipfelt in einer erotischen Tanzszene, die in der literarischen Quelle fehlt: Die Heldin tanzt im Café und erreicht in ihren rhythmischen Bewegungen die totale Selbstvergessenheit. Die berauschte Ekstase endet mit einer buchstäblichen Bewusstlosigkeit: Natalia rennt aus dem Café, eilt zum Ort des erwarteten Treffens mit dem Mieter und fällt kurz vor dem Ziel in Ohnmacht.

Das Oxymoron ‚weiße Nächte‘, das in Petersburg seine Widersprüchlichkeit verloren hat, findet sie auf italienischem Boden wieder. Die Dunkelheit der mediterranen Winternächte, in denen die Protagonisten einander suchen, ist dieselbe wie im Film noir. Erst am Ende des Films, als der Schnee fällt, wird die italienische Nacht wirklich weiß. Genauso wie Kurosawa verwandelt Visconti den Petersburger Sommer in einen Winter. Der glitzernde, mystische Schnee wird zum Brautkleid der Heldin – in diesem Moment, im Schnee, fühlen sich sowohl Natalia als auch Mario glücklich. Jedoch erscheint plötzlich aus der Schneedecke die schwarze Gestalt des Mieters, auf den die Heldin all die Tage und Nächte gewartet hat.

Die Wahl von Jean Marais für die Rolle des Mieters scheint geradezu vorbestimmt zu sein, denn er spielte in Jean Cocteaus *Orphée* (*Orpheus*) die Rolle des Dichters, der das Totenreich besucht. Die Forschung hat die „mystische Aura“ des Mieters bei Visconti registriert (Bacon 1998: 199) und den Helden sogar mit dem Todesengel verglichen, der nach Jahresfrist aus dem Schattenreich wiederkehrt, um sein Opfer dorthin zurückzuziehen, was der irdische Mario nicht verhindern kann (Schütte 1975: 83). Wenn Cocteau Orpheus-Marais zum Spielzeug in den Händen des verliebten Todes macht, der den irdischen Dichter in die Unterwelt entführen will, führt Visconti eine Gegenbesetzung durch, indem er dem Schauspieler die Gestalt des Fürsten der Finsternis verleiht, der ein exaltes irdisches Mädchen in die andere Welt fortnimmt.

3. Stasis: Dostoevskij-Trip in Paris

Die Ekstase ist nicht die einzige Ausdrucksform, die das Kino einem Mysterienakt näher bringt.⁹ Der französische Filmemacher Robert Bresson hat das Sakrale im Film ganz anders dargestellt. Bressons Betonung des Mystischen bzw. des Religiösen zeigt sich sowohl in der Wahl seiner Themen (*Journal d'un Curé de Campagne* (*Tagebuch eines Landpfarrers*, 1951), *Le procès de Jeanne d'Arc* (*Der Prozess der Jeanne d'Arc*, 1962)) als auch in der Art und Weise, wie er filmt und schneidet. Bressons Filmstil wurde als „spirituell“ (Sontag 1982) und „transzendental“ (Schrader 1988) bezeichnet. In einem Interview sprach der Regisseur über den verborgenen Gott in seinen Filmen: “There is something, which, of course, I don't want to show or talk about. But there is a presence of something which I call God, but I don't want to show it too much. I prefer to make people feel it” (Schrader 1977: 27).

Der Deus absconditus schimmert bei Bresson durch den Alltag, durch kleine Details, die die “surface of reality” (Schrader 1988: 63) bilden. Nicht zufällig hat Bresson vier Filme basierend auf Dostoevskijs Werken gedreht: Der Schriftsteller erfasste ebenso die mystische Seite des Alltags im Zeitalter des Realismus und verwandelte Petersburg in eine himmlische Stadt und in eine Unterwelt zugleich.

Alle Dostoevskij-Verfilmungen von Bresson (*Pickpocket*, *Quatre nuits d'un rêveur* (*Vier Nächte eines Träumers*), *Une femme douce* (*Die Sanfte*), *Le diable*

9 Zum mystischen Ereignis im Kino vgl.: Grigor'eva 2012.

probablement (*Der Teufel möglicherweise*) retranslozieren Petersburg in das Paris unserer Zeit. In der *Weißer Nächte*-Verfilmung *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) bleibt der Mieter namenlos, der Träumer wird Jacques genannt (das ist die französische Version von Goltjadkins Vornamen aus *Dvojniki*), und Nas-ten'ka wird zu Martha. Der Regisseur weigert sich dabei, ekstatische Zustände zu inszenieren und verbietet ein affektives, theatrales Schauspiel: Bressons Figuren sind nicht nur rauschfrei – sie sind quasi emotionslos. Schrader charakterisiert ihr Verhalten als ‚Stasis‘. Der Filmwissenschaftler interpretiert das Wesen der Stasis als eine spezielle Art des ‚transzendentalen Stils‘: “When the image stops, the viewer keeps going, moving deeper and deeper, one might say, *into* the image. This is the ‘miracle’ of sacred art” (Schrader 1988: 161).

In ihrem Essay über das „Spirituelle“ in Bressons Filmen zitiert Susan Sontag die Äußerungen des Regisseurs über seine Ablehnung des affektiven theatralischen Spiels:

Acting is for the theater, which is a bastard art [...]. The film can be a true art because in it the author takes fragments of reality and arranges them in such a way that their juxtaposition transforms them. [...] Acting has nothing to do with that [...]. Films can only be made by bypassing the will of those who appear in them.

(Zit. nach: Sontag 1982: 127–128)

Dieses so charakteristische Merkmal der Filmopoetik Bressons (die Verinnerlichung der Emotionen der Schauspieler im Gegensatz zur Theatralik) erscheint hinsichtlich einer Kinoadaptation von Dostoevskijs Werken paradox, sind diese doch gerade für die Skandalszenen und extreme Exaltiertheit der Figuren berühmt. Renate Lachmann schreibt, zum Beispiel, über ‚hysterische‘ Darstellungsform der Affekte bei Dostoevskij:

Bei Dostoevskij werden die Affekte hysterisch interpretiert, oder anders: die Hysterie erweist sich als spezifische Darstellungsform der Affekte. In den semantischen Bereich Hysterie ordnen sich Begriffe wie Wut, Wahn, Tob-sucht, Ekstase, extreme Anspannung und eben Nervosität ein, Begriffe, die jene bizarren Verhaltensformen, Gefühlsausbrüche, Gedankenspiralen und abnormen Handlungen bezeichnen, um die es bei Dostoevskij geht.

(Lachmann 2022: 179)

Bresson tritt sowohl Dostoevskij als auch Visconti entgegen, indem er unsichtbare Gefühle der fast bewegungslosen, wie versteinert wirkenden Figuren filmt. Sowohl bei Dostoevskij als auch bei Visconti weint und lacht die Protagonistin enorm viel, wobei ihr Rausch als ekstatischer Ausdruck des Jenseitigen fungiert. In Bressons *Quatre nuits d'un rêveur* weint und lacht die Protagonistin kaum – ihre Mimik und Gestik sind äußerst zurückhaltend.

Bei der Analyse verschiedener Bresson-Filme (*Journal d'un Curé de Campagne* und *Le procès de Jeanne d'Arc*) stellt Schrader fest, dass unbewegte, strenge Gesichter in seinem Werk ikonographischen Antlitzen ähneln (Schrader 1988: 100–101). Man kann die Gesichter aus dem Film *Quatre nuits d'un rêveur* zu Schraders Sammlung hinzufügen (Abb. 3 und 4). In diesem Zusammenhang muss man an Florenskijs „Ikonostase“ denken, in der der Philosoph die Ikone mit einer Lichtgestalt vergleicht, denn die Ikone funktioniert nicht nur als Bild, sondern als „Energie“, als „Licht einer geistigen Essenz“ (Florenskij 1996: 447). Bressons Kinematograph wird zu einem pseudomystischen Spiegelbild des liturgischen Raums, in dem das Licht der Verklärung eine wichtige Rolle spielt.

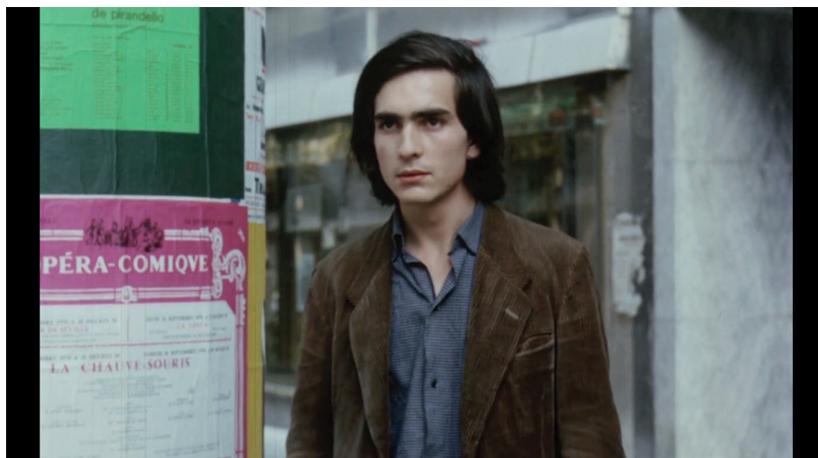


Abb. 3: Ikonographisches Antlitz bei Bresson

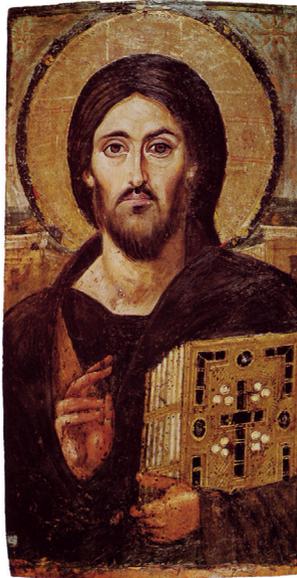


Abb. 4: Ikone des Christus Pantokrator
(6. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai)

Im Film *Quatre nuits d'un rêveur* verändert Bresson die Handlung der literarischen Quelle, damit er das Problem der mystischen Bildsprache zum Hauptthema seines Films machen kann. Der Träumer Jacques ist bei Bresson ein Maler. Seine großformatigen Gemälde sind an sich nicht mystisch, jedoch präsentiert diese moderne Kunst Pseudo-Kruzifixe, als Jacques alle seine Leinwände zur Wand kehrt, so dass man nur die kreuzartigen Rückseiten sehen kann (Abb. 5).

Der Künstler verwandelt all seine Bilder in dem Moment in Kreuze, als sein Kollege aus der Kunstakademie zu ihm kommt. Der Kollege zeigt Schwarz-Weiß-Aufnahmen von seinen eigenen leeren Bildern, die verschwundene Objekte darstellen sollen. Da sieht man nur schwarze Flecke, die als mystische schwarze Löcher wirken. Auf diese Weise demonstriert Bressons Film, wie Mystizismus in der neuen Kunst doch immer präsent bleibt: Dieser leuchtet durch schlechte Kopien und umgekehrte Bilder hindurch und die beiden jungen Maler sind Christus selbst ähnlich, sobald Bresson sie unter den Kreuzen platziert (Abb. 6).



Abb. 5: Pseudo-Kruzifixe



Abb. 6: Christusähnliche Gestalten

Bressons Alltagsmystizismus wird auch mit akustischen Effekten verstärkt. Jacques spricht eine kurze, primitive Liebesgeschichte über junge Menschen, deren Liebe „unschuldig und rein“ ist, auf ein Tonband ein und hört sich das Fragment wiederholt an, während er zum Pinsel greift. Dasselbe Tonbandgerät schaltet er später in öffentlichen Verkehrsmitteln ein. Susan Sontag nennt diese Bressonsche Technik “doubling” (Sontag 1982: 123, 126). Laut Sontag

dient das Verfahren der „Verdopplung“ des Textes dazu, einen Effekt des Jenseits im Alltag zu erzeugen. Die konstante Wiederholung derselben Phrasen wirkt zudem wie eine obsessive, manische Zauberformel. Es scheint, als gehe die Stimme nicht von Jacques aus, sondern von seinem unsichtbaren Doppelgänger. Wie eine Beschwörung klingt zum Beispiel die Wiederholung des Namens „Martha“ aus Jacques' Kassettenrekorder, während er durch die Stadt flaniert. Solche akustischen Verfahren wirken wie eine Anspielung auf Jean Cocteau's *Orpheus*. In diesem Film rezitiert ein toter Dichter in der Unterwelt seine Gedichte, die im Autoradio übertragen werden, das der lebende Dichter Orpheus hört.

4. Zum Schluss

Die Indigenisierung in Dostoevskijs Verfilmungen ist paradoxal. Lokale, einheimische Merkmale der Drehorte kollidieren mit dem Versuch, das Transzendente auf die Leinwand zu projizieren. Das Jenseitige wird zum universalen Komplement des Lokalen, sei es Sapporo, Livorno oder Paris. Die universalistische Auffassung des Menschen ist bei Dostoevskij vorprogrammiert.

Die Filmkunst bietet neue Möglichkeiten, sakrale Inhalte zu vermitteln. Verschiedene religiöse Handlungen, wie zum Beispiel Epopeteia, werden im Kino quasi profaniert und dadurch zu neuem Leben erweckt. Die Kinoarbeit akzentuiert die Präsenz des Andersseins bei Dostoevskij und säkularisiert gleichzeitig das Werk des Schriftstellers, indem sie es (in den Worten Benjamins) „prostituiert“ und für die Massen als „Ware“ sichtbar und zugänglich macht.

Literatur

- Bachtin, Michail (1985): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm. Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Bachtin, Michail (2002): „Problemy poëtiki Dostoevskogo“, in: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. 6. Moskva: Russkie slovari / Jazyki slavjanskoj kul'tury, 6–300.
- Bacon, Henry (1998): *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, Walter (1982): *Gesammelte Schriften*, 5. *Das Passagen-Werk*. Erster Teil. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Brötz, Dunja (2008): *Dostojewskis „Der Idiot“ im Spielfilm: Analogien bei Akira Kurosawa, Saša Gedeon und Wim Wenders*. Bielefeld: transcript.
- Buber, Martin (1948): *Das Problem des Menschen*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.
- Dostoevskij, Fedor (1971): *Der Idiot*. Aus dem Russischen übers. von Hermann Röhl. Leipzig: Insel-Verlag.
- Dostoevskij, Fedor (1972): „Belye noči“, in: ders.: *Sobranie sočinenij v 30 tomach*. T. 2. Leningrad: Nauka, 102–141.
- Dostoevskij, Fedor (1973a): *Sobranie sočinenij v 30 tomach*. T. 6. *Prestuplenie i nakazanie*. Leningrad: Nauka.
- Dostoevskij, Fedor (1973b): *Sobranie sočinenij v 30 tomach*. T. 8. *Idiot*. Leningrad: Nauka.
- Florenskij, Pavel (1996): „Ikonostas“, in: ders.: *Sočinenija v 4 tomach*. Tom 2. Moskva: Mysl', 419–526.
- Grigor'eva, Nadežda (2012): *Čelovečnoe, besčelovečnoe: Radikal'naja antropologija v filosofii, literature i kino konca 1920-ch – 1950-ch gg*. Sankt-Peterburg: Petropolis.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kasatkina, Tatjana (2001): „Rol' chudožestvennoj detali i osobennosti funkcionirovanija slova v romane F. M. Dostoevskogo ‚Idiot‘“, in: *Roman F. M. Dostoevskogo „Idiot“: sovremennoe sostojanie izučenija*. Moskva: Nasledie, 60–99.
- Krakauer, Siegfried (1930): *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Societäts-Druckerei.
- Krincyn, Aleksandr (2001): „O specifične vizual'nogo mira u Dostoevskogo i semantike ‚videnij‘ v romane ‚Idiot‘“, in: *Roman F. M. Dostoevskogo „Idiot“: sovremennoe sostojanie izučenija*. Moskva: Nasledie, 170–205.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lachmann, Renate (2022): „Dostoevskijs Passionen und die Affektenlehre“, in: dies.: *Rhetorik und Wissenspoetik: Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic*. Bielefeld: transcript, 173–189.
- Lukács, Georg (1920): *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Cassirer.
- Plessner, Helmut (1928): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin/Leipzig: de Gruyter.

Schrader, Paul (1977): "Robert Bresson. Possibly". Interviewed by Paul Schrader, in: *Film Comment* 13,5 (October), New York, 26–30.

Schrader, Paul (1988): *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo.

Schütte, Wolfram (1975): „Le notti bianche“, in: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Luchino Visconti*. München: Hanser, 80–84.

Sontag, Susan (1982): "Spiritual Style in the Films of Robert Bresson" [1964], in: *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 121–136.

Abbildungen

Abb. 1: Der Doppelgänger von Walter Benjamin in *Le notti bianche* von Luchino Visconti (00:47:10)

Abb. 2: Walter Benjamin 1937 in Paris. Quelle: Deutsches Historisches Museum

Abb. 3: Ikonographisches Antlitz in *Quatre nuits d'un rêveur* von Robert Bresson (00:12:30)

Abb. 4: Ikone des Christus Pantokrator (6. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai). Quelle: <https://www.pallasweb.com/ikons/ikon-gallery/christ-pantokrator-from-sinai.html> (26.11.2024)

Abb. 5: Pseudo-Kruzifixe in *Quatre nuits d'un rêveur* (00:18:32)

Abb. 6: Christusähnliche Gestalten in *Quatre nuits d'un rêveur* (00:21:34)