

Tarkovskijs ›Idioten‹
Ethik, Anthropologie und Ästhetik
im Filmwerk Andrej Tarkovskijs

Von der Fakultät 1 - MINT - Mathematik, Informatik, Physik,
Elektro- und Informationstechnik
der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus–
Senftenberg

genehmigte Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines

Dr. phil.

vorgelegt von

Christian Ostwald

geboren am 08.02.1983 in Lübben

Vorsitzende/r: Prof. Dr.-Ing. Matthias Rudolph

Gutachter/in: Prof. Dr. phil. Christer Petersen

Gutachter/in: Prof. Dr. phil. habil. Paula Wojcik

Tag der mündlichen Prüfung: 12.04.2024

<https://doi.org/10.26127/BTUOpen-6721>

Abstract

Obwohl Andrej Tarkovskij retrospektiv als einer der bedeutendsten sowjetischen Filmemacher gehandelt wird, war sein Schaffen zu Lebzeiten von jahrelangen Grabenkämpfen mit dem Moskauer Staatskomitee für Kinetographie und dem Politbüro der KPdSU begleitet, die immer wieder zu Verzögerungen oder gar zur Zensur seiner Arbeiten geführt hatten.

Vor dem Hintergrund der Anerkennung, die den Filmen vornehmlich im Ausland zuteilwurde, deutet die ›Moskauer Aversion‹ gegenüber seinem Werk, offiziell der mangelnden Allgemeinverständlichkeit der Filme geschuldet, auch auf ideologische Differenzen hin, insbesondere hinsichtlich des in Tarkovskijs Filmen vermittelten Menschenbildes, das in der Dissertation durch eine umfassende anthropologische, ästhetische und ethische Analyse und Interpretation rekurrenter Motive, Formen und Strukturen sowie intermedialer Referenzen und deren komparatistische Rückbindung an entsprechenden Parallelnarrative der kulturpolitischen nachgerade anthropopolitischen Leitlinien abstrahiert und diskursiv untersucht wird.

—

Even though Andrei Tarkovsky is retrospectively considered as one of the most important Soviet filmmakers, his work during his lifetime was accompanied by years of dispute with the Moscow State Committee for Cinematography and the polit office of the CPSU, which repeatedly led to delays or even censorship of his work.

Against the background of the appreciation that the films received primarily abroad, the ›Moscow aversion‹ towards his work, officially due to the films' lack of general comprehensibility, also points to ideological differences, in particular with regard to the image of humanity conveyed in Tarkovsky's films, which is reflected in the dissertation project through a comprehensive anthropological, aesthetic and ethical analysis and interpretation of recurrent motifs, forms and structures as well as intermedia references and their comparative connection to the corresponding narratives of the cultural-political, almost anthropo-political guidance are abstracted and discursively examined.

Diese Dissertation wurde gefördert durch ein Promotionsstipendium der
Konrad-Adenauer-Stiftung (e. V.).

Inhalt

EINLEITUNG	7
Moskauer Schweigen	7
Philosophische und kinematographische Intuition	11
Forschungsstand und Forschungsziele	20
REKURRENTE MOTIVE, FORMEN UND STRUKTUREN	27
Träume vom Fliegen. Mentalität der Natur	27
Narratologische Grundlagen	36
Traum als Refugium	41
Das Überdauern der Bilder	46
Aufsteigende Bewegungen und der suchende Blick	56
Der suchende Blick als kinematografischer Ansatz	67
Bewegung als Grundbegriff der Kinematografie und Anthropologie	75
Koaleszenz und Reflexion	83
Offene Form und Freiheit	91
Standhalten und Zugrundegehen. Krise und Erneuerung	99
Sünde und Erneuerung	109
Missionierende Eremiten. Rechtgläubige und Rechtschaffende	134
Zivilisatorische Abwege	149
Epistemische Abwege. Wissenschaft, Technik und Kunst	152
›Idioten‹ und Narrentum	173
Zusammenfassung. Motive, Formen, Strukturen	178

KONTEXT	185
Neue Menschen, neue Anthropologien	185
Neue Götter, neue Apokalypsen	193
Neue Künste	201
EINORDNUNG	208
Emanzipation und Dekonstruktion	208
Ermündigung durch falsche Anschlüsse	214
Reaktivierung des Gewissens durch Überwindung der ›Blindheit‹	217
FILMVERZEICHNIS	221
Von Tarkovskij	221
Über Tarkovskij	222
Sonstige Filme	222
LITERATURVERZEICHNIS	223
Von Tarkovskij	223
Sekundärliteratur zu Tarkovskij	223
Sonstige Literatur und Quellen	225

EINLEITUNG

Moskauer Schweigen

Als der sowjetische Filmmacher Andrej Arsen'evič Tarkovskij im September des Jahres 1972 ins Büro des neu ernannten Goskino-Vorsitzenden Filipp Ermaš geladen wird,¹ um sein neues Filmprojekt HELLER, HELLER TAG vorzustellen,² versuchen die anwesenden Funktionäre, darunter Nikolaj Sizov, Leiter des staatlichen Filmstudios Mosfilm, und Alexandr Kamšalov, der 1986 Ermašs Nachfolge bei der zentralen Filmbehörde Goskino antreten wird, ihn dazu zu bewegen, die Themenwahl seiner Filme zu überdenken.³ Bis dato hatte der einstige Schüler Michail Romms seinen Abschlussfilm WALZE UND GEIGE⁴ (KATOK I SKRIPKA, 1960) sowie drei Werke in Spielfilmlänge realisiert.

Bereits sein Spielfilmdebüt IVANS KINDHEIT (IVANOVO DETSVO, 1962), das auf internationaler Bühne sehr ambivalent aufgenommen, jedoch mit zahlreichen Preisen bedacht worden war, u.a. als erster sowjetischer Film mit dem Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen von Venedig,⁵ verschaffte ihm nicht nur auf Anhieb eine große Aufmerksamkeit, die sich im Verlauf seines Schaffens noch erheblich ausdehnen sollte, sondern erregte auch zahlreiche kritische Stimmen, vor allem aus »marxistisch orientierten« Lagern, die dem Film einen Mangel an Realismus und einen formal-

¹ Die Übersetzung des Akronyms Goskino lautet: Staatliches Komitee für das Filmwesen (der UdSSR).

² Einige Ideen dieses Projektes werden von Tarkovskij später im Film DER SPIEGEL (ZERKALLO, 1975) realisiert.

³ Tarkovskij 1989, S. 96 (Tagebucheintrag vom 17.9.1972). Bei Übersetzungen werden die Übersetzer, soweit bekannt, im Literaturverzeichnis angegeben.

⁴ Ebenso wurde und wird im deutschsprachigen Raum auch der Titel DIE STRAßENWALZE UND DIE GEIGE verwendet.

⁵ Binder u. Engel 2002, S. 92.

stilistischen Eklektizismus vorwarfen.⁶ Wenngleich sich postwendend Fürsprecher⁷ zu Wort meldeten, um ihrerseits Kritik an der Kritik zu üben – so bemühte sich etwa Jean-Paul Sartre in einem offenen Brief, in dem er *IVANS KINDHEIT* als revolutionäres Werk, als Prototyp eines »surréalisme socialiste« lobte, insbesondere die Formalismus-Vorwürfe zurückzuweisen –,⁸ weckte die kontroverse Resonanz, die der Film im In- und Ausland hervorrief, »massive ideologische Bedenken« bei den Funktionären,⁹ so dass Tarkovskij in den folgenden Jahren nur »sehr wenige Filme bewilligt« bekam und zudem Repressalien ausgesetzt war, die sich der Realisierung und Distribution seiner Filme »in häßlicher Regelmäßigkeit [...] in den Weg stellten«.¹⁰

Als besonders hoch erwiesen sich die Hürden bei seinem zweiten Spielfilm *ANDREJ RUBLJOW* (*ANDREJ RUBLËV*, 1966). Der Film über den Leidensweg und die Schaffenskrise des altrussischen Ikonenmalers, in dem sich nicht minder aber auch der Leidensweg des Regisseurs selbst widerspiegelt, in der 220 Minuten langen Urfassung noch prägnanter als *DIE PASSION ANDREJS* (*STRASTI ANDREJA*) betitelt, wurde erst am 24. Dezember 1971, fünf Jahre nach Produktionsende, zehn Jahre nach seinem ersten Entwurf in einer (von Tarkovskij selbst) stark gekürzten Fassung für den sowjetischen Verleih freigegeben.¹¹ Doch selbst als »dunkles Fragment«,¹² das Tarkovskij als »viel zu zerrissen und uneinheitlich« empfand,¹³ sollte der Film »Weltgeltung« erlangen, dieses Mal vor allem zum Unmut sowjetischer Kritiker, die wegen diverser »Fehlgriffe« wie »Grausamkeit, Natura-

⁶ Allardt-Nostitz 1981, S.143.

⁷ Die Substantive werden in ihrer generischen Bedeutung verwendet, d.h. sie geben die Gattung, nicht das Geschlecht wieder und schließen m/w/d ein.

⁸ Sartre 1963. Zu Sartres Reaktion auf *IVANS KINDHEIT* siehe auch Bulgakova 1999, S. 128.

⁹ Bertoncini in Tarkovskij 1989, S. 390.

¹⁰ Hamm in *Spiegel* 19 (1981), S. 255. Sämtliche mit eckigen Klammern markierte Einfügungen und Auslassungen: CO.

¹¹ Binder u. Engel 2002, S. 129.

¹² Strick 1991 in Tarkovskij 1992, S, 7.

¹³ Tarkovskij 1985, S. 229.

lismus, Antipatriotismus und ›Religiosität‹,¹⁴ »das andere Bild des russischen Volkes«,¹⁵ die »Überbewertung der eigenen Persönlichkeit«¹⁶ sowie Obszönität und Pessimismus Anklage erhoben,¹⁷ nicht zuletzt gegen Tarkovskijs Geschichtsauffassung, da er es versäumt hätte, »das 15. Jahrhundert [...] als Epoche der Entfaltung russischer Kultur« zu inszenieren.¹⁸

Sein dritter Spielfilm SOLARIS (SOLJARIS, 1972) nach Motiven des gleichnamigen Science-Fiction-Romans von Stanisław Lem (1961) nährte, trotz umfangreicher Beanstandungen,¹⁹ offenbar die Hoffnung unter den Funktionären, der als gleichermaßen hochveranlagt wie schwierig geltende Filmemacher würde sich nunmehr Sujets zuwenden, die mit den ästhetischen und ideologischen Leitlinien ihrer Filmpolitik konvergierten: »Alle wollten«, so notiert es Tarkovskij in sein Tagebuch, »daß ich etwas Neues, Wichtiges für unser Land mache, sie erwarten von mir einen Film über den wissenschaftlich-technischen Fortschritt«.²⁰

Bereits zwei Jahre zuvor habe man ihm bei Mosfilm die Mitarbeit in einem Arbeitskollektiv unter der künstlerischen Leitung des überaus linientreuen Sergej Bondarčuk angeboten, mit der Aussicht, »zwei Filme im Jahr zu drehen«.²¹ Doch Tarkovskij wehrte jegliche Intervention ab und betonte, dass er »zu diesem Themenkreis [Wissenschaft, Technik, Fortschritt] keinerlei Beziehung hätte«, dass ihn »weit mehr die Probleme des

¹⁴ Strick 1991 in Tarkovskij 1992, S. 14.

¹⁵ Bulgakova 1999, S. 153.

¹⁶ So die Worte des sowjetischen Filmregisseurs Sergej Gerasimov, der sich damit zugleich an die junge Generation von Filmschaffenden richtet, die nicht mehr bereit sei, ihr Werk an »der Weisheit und am Gewissen des Volkes« zu »prüfen« (Gerasimov zitiert nach Bulgakova 1999, S. 153).

¹⁷ Allardt-Nostitz 1981, S. 146.

¹⁸ Turowskaja 1981, S. 49.

¹⁹ So listet Tarkovskij in seinem Tagebuch insgesamt 35 Einwände gegen SOLARIS auf, die ihm infolge der Abnahme des Films im Dezember 1971 u.a. aus der Kulturabteilung des Zentralkomitees zugetragen worden sind. Darunter Einwände gegen die »Konzeption des Christentums«, gegen die Inhumanität der dargestellten Wissenschaft und nicht zuletzt gegen den Mangel an Allgemeinverständlichkeit: »Der Zuschauer versteht nichts« (Tarkovskij 1989, S. 85 f., Tagebucheintrag vom 12.1.1972).

²⁰ Tarkovskij 1989, S. 96 (17.9.1972).

²¹ Tarkovskij 1989, S. 54 (20.09.1970).

Menschen interessieren würden«. ²² So folgte auf SOLARIS mit DER SPIEGEL (ZERKALO, 1975) stattdessen ein stark autobiografisch geprägter Film, der »selbst Kennern Prousts, Joyces und der nouvelle vague als rätselhaft« erschien. ²³

Dass Tarkovskij aber sehr wohl eine Beziehung zum genannten Themenkreis hatte und sich gerade in diesem Themenkreis auch sein anthropologisches Interesse mitbegründete, sollte sich in seinen späteren Werken zum Teil sehr deutlich zeigen. Angeführt seien hier exemplarisch die offen zur Schau gestellte Technik- und Wissenschaftsverachtung des Schriftstellers in STALKER (STALKER, 1979) sowie die fortschritts- und zivilisationskritischen Monologe Domenicos und Alexanders in NOSTALGHIA (NOSTAL'GIJA, 1983) und OPFER (OFFRET, 1986), deren Positionen sich nicht nur sehr nah an jenen bewegen, die auch in Tarkovskijs Schriften anklingen, sondern die in ihrer scheinbar jegliche Subtilität entbehrenden Rhetorik in bemerkenswerter Deutlichkeit Opposition zum Materialismus jeglicher Ausprägung beziehen.

Auf einer Pressekonferenz in Mailand am 10. Juli 1984 wird Tarkovskij schließlich erklären, dass er nicht mehr in seine sowjetische Heimat zurückkehren wird. ²⁴ Wie ein von »Hunden gejagtes Reh« ²⁵ sei er nach Italien gekommen, um der »unerträglichen Bürokraten-Arroganz des Goskino-Vorsitzenden« Filipp Ermaš und den ewigen »Grabenkämpfe[n] [...] mit dem Staatskomitee für Kinematografie« zu entgehen. ²⁶ Doch auch in Italien, wo er mit NOSTALGHIA ausgerechnet einen Film geschaffen hatte, der wie kein zweiter seine Slavophilie zutage fördert, war er vor Ermašs »Hunden« nicht sicher: Kein Geringerer als Sergej Bondarčuk war es, den Goskino als Juror entsandte, um Tarkovskijs Beitrag bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 1983 zu diskreditieren – jener Bondarčuk, des-

²² Tarkovskij 1989, S. 96.

²³ Allardt-Nostitz 1981, S. 146.

²⁴ Tarkovskaja 2003, S. 152.

²⁵ Tarkovskij im Interview mit Angus MacKinnon [1984] 2006 S. 156 (übers. aus dem Englischen: CO).

²⁶ Schlegel 1987, S. 28 f.

sen kolossale Werke²⁷ dem Ideal des linientreuen und ›massenwirksamen‹ Kinos sowohl ästhetisch als auch ideologisch am nächsten kamen und der in seinem ersten Film EIN MENSCHENSCHICKSAL (SUD'BA ČELOVEKA, 1959) mit der Figur des Sokolov noch einmal die (sowjetische) Idee vom ›Neuen Menschen‹ aufleben ließ.²⁸ Tarkovskij fühlte sich »verraten«, wandte sich in einem Schreiben an Ermaš, zweimal gar an Andropov, seinerzeit Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU), und später noch einmal an dessen Nachfolger Černenko. Das Schweigen, das er als Antwort erhielt, habe ihm verdeutlicht, dass Bondarčuks Auftreten der offiziellen Linie von Goskino entsprach: »Ich begriff, dass ich, wenn ich geradewegs nach Moskau zurückkehrte, nie wieder einen Film machen würde«.²⁹

Die im Subtext des Moskauer Schweigens ›anklingende‹ Aversion gegenüber dem Werk Tarkovskijs lässt sich – so die Arbeitsthese – in Retrospektion seiner Filme im Wesentlichen auf drei Differenzen zurückführen, die die anthropologischen, ästhetischen und ethischen Schwerpunkte der vorliegenden Untersuchung setzen.

Philosophische und kinematographische Intuition

Jedes philosophische System entspringe, so Henri Bergson, einer philosophischen, bzw. einer ursprünglichen Intuition (*intuition originelle*), einem Grundgedanken, der ein »so unendlich Einfaches, so außergewöhnlich Ein-

²⁷ Zu nennen sind hier etwa KRIEG UND FRIEDEN (VOJNA I MIR, 1967) und WATERLOO (VATERLOO, 1970).

²⁸ Zur Interpretation dieses Films siehe etwa Binder u. Engel 2002, S. 73 ff. oder Graf in Schwartz u. Wurm 2020, S. 27 ff.

²⁹ Tarkovskij im Interview mit MacKinnon (1984), S. 156 f. (übers. aus dem Englischen: CO).

faches« sei, »daß es dem Philosophen niemals gelungen ist, es auszudrücken«, genauer es *direkt* auszudrücken. Die Komplexität und Kompliziertheit eines philosophischen Systems resultiere letztlich aus den fortwährenden Anstrengungen des Philosophen, dieses Einfache mit Mitteln zum Ausdruck zu bringen, die mit der »Grund-Intuition« inkommensurabel sind:

»So hat er [der Philosoph], von Theorie zu Theorie, sich jedesmal berichtend, [...] sein Leben lang nichts anderes getan, als durch eine Komplikation, die wieder eine weitere Komplikation nach sich zog, und durch aneinandergereihte Gedanken-Entwicklungen eine wachsende Annäherung an die Einfachheit seiner ursprünglichen Intuition wiederzugeben.«³⁰

Aus diesem Prozess der Annäherung oder der Theoriebildung ist ein System hervorgegangen, das sich bei cursorischer Betrachtung zunächst noch »als ein vollständiges Gebäude« darstelle, in dem wir bei wiederholtem und gründlichem Studium womöglich eine »hübsche Mosaikarbeit« von Ideen und Ausdrucksmitteln erkennen, von denen wir einige als »Grundbestandteile der älteren oder zeitgenössischen Philosophie«, jedoch keines als »aufbauendes Element der Lehre« identifizieren können.³¹ Laut Bergson habe ein Philosoph, »der dieses Namens würdig ist«, aber immer nur diese »einzige Sache [dieses aufbauende Element] im Auge gehabt«, und dennoch habe »er mehr versucht, diese Sache auszusprechen, als daß er sie direkt ausgesprochen hätte.«³²

Bergson führt dieses Unvermögen auf den Prozess der Objektivierung zurück: Der intuitive Grundgedanke als Originäres, Subjektives, Individuelles, Persönliches und Neues bricht sich Bahn in die Objektwelt, in-

³⁰ Bergson [1946] 1993, S. 127 f. Bei signifikanten Abweichungen zwischen den Erscheinungsdaten der Originalausgabe und der zitierten Auflage werden die Erscheinungsdaten der Erstveröffentlichung ergänzend in eckigen Klammern angegeben. Bei Vorträgen erfolgt ebenfalls eine ergänzende Jahresangabe, die auf das Jahr des Vortrags verweist.

³¹ Bergson [1946] 1993, S. 126 ff.

³² Bergson [1946] 1993, S. 131.

dem er – ähnlich dem »Impuls, der im embryonalen Leben die Teilung einer primitiven Zelle in Zellen bewirkt [...], bis der vollständige Organismus gebildet ist« – in der »Bewegung eines jeden Denkaktes [...] eine wachsende Unterteilung seiner selbst« vollzieht, »um sich so immer mehr auf einander folgenden Geistesebenen auszubreiten, bis er die Stufe des Wortes erreicht«,³³ eines bereits existierenden Bestandteils der Objektwelt, der »notwendigerweise symbolisch ist«, auf den der Grundgedanke jedoch »zurückgreifen muß, um sog. »Erklärungen« darzubieten.«³⁴ Im Wort aber bliebe nur das bewahrt »was an Stabilität, an Gemeinsamen und folglich Unpersönlichem in den Eindrücken der Menschen liegt«, sodass die »zarten und flüchtigen Eindrücke unsres individuellen Bewußtseins« dagegen »vernichtet oder verdeckt« würden, so auch der intuitive Grundgedanke, bzw. das Intuitive des Grundgedankens, den die Sprache nicht erfassen könne, »ohne seine Beweglichkeit zu fixieren, noch ihn ihrer alltäglichen Form anzupassen vermag, ohne ihn ins Gebiet des allen Gemeinsamen heranzuziehen.«³⁵ Daher spricht Bergson in diesem Zusammenhang auch von einer »unberechtigte[n] Übersetzung des Unausgedehnten in Ausgedehntes, der Qualität in Quantität«, von einer »Assimilation«, in deren Vollzug der Widerspruch Einzug hält, sodass »die unübersteigbaren Schwierigkeiten, die gewisse philosophische Probleme bieten«, nicht zuletzt auch auf diesen Prozess der Anpassung und Abstraktion zurückzuführen sind.³⁶

Ebenso, wie der Appetit beim Essen käme, so hatte Heinrich von Kleist in seinem Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805) ein französisches Sprichwort parodiert, komme der Gedanke beim Sprechen: »l'idee vient en parlant.«³⁷ Mag man ihm nun Bergson entgegenhalten und ebenfalls parodieren, die Objektivierung von Gedanken

³³ Bergson [1946] 1993, S. 140.

³⁴ Bergson [1946] 1993, S. 128.

³⁵ Bergson [1889] 1989, S. 97 ff.

³⁶ Bergson [1889] 1989, S. 7.

³⁷ Kleist 1805.

bzw. einer Intuition vollziehe sich vielmehr als allmähliche Verflüchtigung derselben beim Reden?³⁸ Tatsächlich bleibt der intuitive Grundgedanke im Prozess der Objektivierung auch für Bergson erhalten, mehr noch diene er dem Prozess als entscheidender Impuls, denn es gäbe »dem Wort im Satz übergeordnet etwas viel Einfacheres als den Satz oder sogar ein Wort: nämlich den Sinn, der weniger eine gedachte Sache ist als eine gedankliche Bewegung, oder sogar noch weniger eine Bewegung als eine Richtung«. ³⁹ Und die Intuition ist es, die diese Richtung bestimmt.

Bisweilen gelänge es Philosophen, eine Formel für ihren intuitiven Grundgedanken aufzustellen.⁴⁰ Im Duktus Adornos ließe sich sagen, eine solche Formel benennt den intuitiven Grundgedanken »unterm Aspekt der Sprache«, ⁴¹ ohne ihn jedoch direkt auszudrücken. Bergsons Formel könne etwa darin bestehen, »alle Dinge sub specie durationis [unter dem Gesichtspunkt der Dauer] zu sehen«. ⁴² In diesen Worten formalisieren sich sowohl der Impuls als auch der Fluchtpunkt seines philosophischen Systems. Gleichmaßen zeigt sich in der Knappheit der Formel aber auch ein wesentliches Kennzeichen aller Philosophie, das laut Bergson »in einem Geist der Vereinfachung« bestünde: ⁴³ »Ein Philosoph, der dieses Namens würdig ist, hat im Grunde nur immer eine einzige Sache im Auge gehabt«. ⁴⁴ In seinem Kern sei jedwedes Philosophieren deshalb »immer ein einfacher Akt«, jede »Konstruktion ein Beiwerk«, jede Komplikation nur ein Produkt des Objektivierungsprozesses, das »an der Oberfläche liegt«. ⁴⁵ Dieser »Geist der Vereinfachung« zeigt sich etwa in bestimmten Philoso-

³⁸ Dieser scheinbare Widerspruch verflüchtigt sich jedoch, sobald man sich die Polysemie vor Augen führt, dass Bergson und Kleist mit der Verwendung des Begriffs »Gedanke« zweierlei Dinge benennen: einerseits ein den Sprechakten Vorausgehendes und als Impuls Dienendes (bei Bergson), andererseits etwas, das erst in Sprechakten hervorgebracht wird (bei Kleist).

³⁹ Bergson [1911] 1993, S. 140.

⁴⁰ Bergson [1911] 1993, S. 128.

⁴¹ Adorno [1970] 2003: 182.

⁴² Bergson [1911] 1993, S. 148.

⁴³ Bergson [1911] 1993, S. 140.

⁴⁴ Bergson [1911] 1993, S. 131.

⁴⁵ Bergson [1911] 1993, S. 145.

phemen oder auch in der Vielzahl philosophischer Epitheta,⁴⁶ mit denen einzelne Attribute als herausragende Merkmale des Menschen akzentuiert werden, die zugleich aber auch als Formalisierungen bestimmter Grundgedanken gelesen werden können, die (in einer solchen formalisierten oder verbalisierten Form) nicht notwendigerweise jenen philosophischen Systemen entstammen, denen sie ›exegetisch‹ zugeschrieben werden.

All diesen Formeln ist gemeinsam, dass sie in ihren jeweiligen philosophischen Systemen Fluchtpunkte, bzw. Denkrichtungen beschreiben, die wiederum, so man etwa mit Kant die philosophischen Disziplinen in ihrer Gesamtheit in den Blick nimmt, tatsächlich einem gemeinsamen Zentrum zustreben: der anthropologischen Frage nach dem, was der Mensch sei.⁴⁷ Hierin, in der menschlichen Selbsterkenntnis, bestünde, so auch der Konsens unter den deutschen Vertretern der philosophischen Anthropologie, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert als akademische Disziplin zu formieren begann, der »archimedische[] Punkt [...] philosophischen Fragens und Forschens [...], das feste, unbewegliche Zentrum allen Denkens«.⁴⁸ »In einem gewissen Verstande«, so Max Scheler, »lassen sich alle zentralen Probleme der Philosophie auf die Frage zurückführen, was der Mensch sei und welche metaphysische Stelle und Lage er innerhalb des ganzen Seins, der Welt und Gott einnehme«.⁴⁹

Wendet man den Blick an dieser Stelle den Filmen Andrej Tarkovskijs zu, könnte zunächst auffallen, dass sie oftmals als Werke rezipiert werden, die allen voran dem »philosophisch und theologisch interessierten Zuschauer [...] Nahrung« böten.⁵⁰ Nimmt man dies als Anlass und setzt das Filmwerk ad deliberandum als ›philosophisches System‹, dürfte ebenso auffallen, dass sich der ›Philosoph‹ Tarkovskij eines ungleich größeren

⁴⁶ So formalisiert und vereinfacht etwa Ernst Cassirer mit dem Epitheta »animal symbolicum« den Grundgedanken seines philosophischen Systems, den Menschen als »symbolische Formen« hervorbringendes Wesen zu begreifen (Cassirer [1944] 2007, S. 51).

⁴⁷ Kant 1800, S.25.

⁴⁸ Cassirer [1944] 2007, S.15.

⁴⁹ Scheler 1915, S. 319.

⁵⁰ Allardt-Nostitz 1981, S. 133.

Repertoires an Ausdrucksmitteln bedient als die Systeme derjenigen, die zu klassischen Vertreterinnen und Vertretern der philosophischen Disziplinen kanonisiert werden. Jenen also, die im Sinne Bergsons ihre ursprünglichen Intuitionen zum Zwecke der Objektivierung den Gesetzmäßigkeiten eines Ausdrucksmittels unterwerfen, das vornehmlich den Intellekt, den Verstand adressiert. »Um zur Intuition zu gelangen«, so Bergson, sei es jedoch »nicht notwendig, sich aus dem Bereich der Sinne und des Bewußtseins hinauszusetzen«,⁵¹ aus einem Bereich, der beim Menschen vor allem durch das sensuelle Vermögen, Bilder zu erfassen,⁵² geprägt sei, so dass man annehmen kann, dass jene Ausdrucksmittel, die diesen Umständen Rechnung tragen, eher mit der Intuition kommensurabel sind:

»[W]as wir erfassen und festlegen können, das ist ein gewisses, zwischen der Einfachheit der philosophischen Intuition und der sie ausdrückenden Fülle der Abstraktionen vermittelndes Bild, ein aufleuchtendes Bild, welches vielleicht ihm [dem Philosophen] selber unbewußt, ihm dauernd nachgeht [...], das, wenn es auch nicht die Intuition selbst ist, sich ihr sehr viel mehr annähert als der begriffliche Ausdruck«.⁵³

Doch befindet man sich auf einem Irrweg, wenn daraus geschlossen wird, dass es dem Verstand somit ein Leichtes sei, die Intuition Tarkovkijs in der Betrachtung der Bilderfolgen seiner Filme zu erschließen. Denn dass sich die Bilder der Intuition sehr viel mehr annähern als der begriffliche Ausdruck, bedeutet im Gegenschluss auch, dass sie sich ebenso sehr von jenen Bewusstseinssebenen entfernen, auf denen die Rationalität das Zepter führt.

Berücksichtigt man zudem, dass seine Filme nicht nur als philosophische Werke, sondern auch als Kunstwerke rezipiert werden, so wird nach-

⁵¹ Bergson [1911] 1993, S. 147.

⁵² Der Bildbegriff Bergsons beschränkt sich nicht auf Bilder der visuellen Wahrnehmung, sondern erstreckt sich ebenso auf »Bilder«, die etwa durch taktile oder auditive Eindrücke gewonnen werden (Bergson [1896] (1991), S. 31 u. 124).

⁵³ Bergson [1911] 1993, S. 128.

vollziehbar, warum Tarkovskij seine Arbeiten gar als »etwas prinzipiell Anti-Rationales« auffasst: »Wenn ein Künstler ein Bild schafft, dann bezwingt er immer auch sein eigenes Denken, das ein Nichts ist gegenüber einem emotional wahrgenommenen Bild von der Welt. [...] Denn der Gedanke [als Praxis der Rationalität begriffen] ist kurzlebig, das Bild aber ist absolut«.54 Absolut, weil es sich dabei um Bilder »der ein für allemal in das Kunstwerk eingebrachten Welt« handele, die »sich einander ergänzen oder widersprechen, sich aber unter keinerlei Umständen gegenseitig ersetzen« und die Kunst somit »ins Unendliche« wachsen lassen.55

Man könnte also formulieren, die Komplexität und Kompliziertheit Tarkovskijs ›philosophischen Systems‹ resultiert somit aus der Kommen-surabilität zwischen seiner Intuition und den Mitteln, die sie zum Ausdruck bringen, zwischen den flüchtigen Eindrücken seines individuellen Bewusstseins, jenen Bildern, die ihm fortwährend nachgehen und jenen Bildern, in welchen diese sich objektivieren.

Die Komplexität eines solchen Systems besteht nicht in einer Reihe sich ergänzender, korrigierender oder ersetzender Theorien, sondern in einem mit jedem neuen Werk wachsenden semantischen Reichtum, der ins Unendliche strebt, in einem Nebeneinander von Bildern der Welt, denen, ungeachtet möglicher Widersprüchlichkeit, ein absoluter Wahrheitsanspruch zukommt. Ebenso lässt sich die Kompliziertheit nun nicht mehr auf jenen Assimilations- und Abstraktionsprozess zurückführen, den der intuitive Grundgedanke laut Bergson in der philosophischen Theoriebildung durchläuft. Die Kompliziertheit beschreibt nunmehr ein exegetisches Problem, das darin besteht, dass sich die Bilder einer weitestgehend rationalen Auslegung entziehen. Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom »Rätselcharakter« des Kunstwerks: »Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...]. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt

⁵⁴ Tarkovskij 1985, S. 46.

⁵⁵ Tarkovskij 1985, S. 45.

der Sprache. [...] Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine«. ⁵⁶

Nimmt man Anschluss an jene Filmemacher und Semiotiker, die für eine linguistische Auffassung vom Film als Zeichensystem im Sinne einer Sprache plädieren, ⁵⁷ so ist man im Verständnis Adornos und Tarkovskijs im Hinblick auf jene filmischen Werke, die der Kunst zugehörig sind, gezwungen einzuschränken, dass es sich dabei um hieroglyphenartige Systeme handelt. Um »Schriften«, so Adorno, »zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt«. ⁵⁸ So sei in jedem Kunstwerk zwar »potentiell die Lösung« seines Rätsels enthalten; dieses Rätsel zu lösen jedoch, bedeute lediglich, »den Grund seiner Unlösbarkeit« anzugeben, denn worauf »der Rätselcharakter der Kunstwerke verweist, das ist einzig vermittelt zu denken«. ⁵⁹ Mit anderen Worten: Der Assimilationsprozess bleibt im Kunstwerk insofern unvollständig, als er endet, bevor er die Stufe der Begrifflichkeit, der Explikation, der Logizität erreicht, da sich die Intuition stattdessen bereits in einer Form Ausdruck verschafft, die für den Verstand notwendigerweise rätselhaft ist. Für Bergson aber ist die Praxis der Philosophie immer auch eine explikatorische, sodass an dieser Stelle konstatiert werden muss, dass Tarkovkij's Filmkunst allein diesem Anspruch nicht gerecht werden kann, sein ›philosophisches System‹ somit zunächst unvollständig bleibt. Allerdings betont Bergson auch, dass sich ein philosophisches System weiterhin vervollständigt, indem es etwa Ergänzungen, Erklärungen, Korrekturen, Kritik und Widerspruch – kurz: Komplikationen – erfährt, die nicht notwendigerweise vom Philosophen selbst vorgenommen werden. ⁶⁰ Solche Komplikationen und Explikationen erfährt das Werk Tarkovskijs in nicht unerheblichen Umfang durch die

⁵⁶ Adorno 1993, S. 182 ff.

⁵⁷ Genannt seien an dieser Stelle etwa Sergej Ėjzenštejn (*Film Form*, 1949) oder Christian Metz (*Semiotologie des Films*, 1972).

⁵⁸ Adorno 1993, S. 189.

⁵⁹ Adorno 1993, S. 184 f.

⁶⁰ Bergson [1911] 1993, S. 126.

breite wissenschaftliche Resonanz, die sein Werk bis heute hervorruft,⁶¹ ebenfalls durch die Schriften und Vorträge des Filmemachers selbst, die zumindest erahnen lassen, was seiner Kunst als Inspiration oder Intuition zugrunde liegt. So zum Beispiel eine Äußerung des Regisseurs kurz vor seinem Tod, in der Tarkovskij auf sein nahezu vollendetes Filmwerk zurückblickend resümiert:

Obwohl ich verschiedene Filme gemacht habe, sind sie alle doch aus einem Grund entstanden: vom inneren Zwiespalt des Menschen zu berichten. Von seiner widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie; zwischen geistigen Idealen und der Notwendigkeit, in der materiellen Welt zu bestehen.⁶²

In diesem Résumé lässt sich nicht nur das philosophische Problem des Dualismus von Geist und Materie ausmachen, sondern ebenso das ethisch-anthropologische Interesse Tarkovskijs. Wengleich sich in diesen Worten sehr deutlich der philosophische »Geist der Vereinfachung« zeigt (alle Filme sind aus dem gleichen Grund entstanden), erweist es sich doch als schwierig, in der Auseinandersetzung mit einem Problem, das »so alt wie die Philosophie selbst« ist,⁶³ ein Originäres, Individuelles oder Neues zu bestimmen, das zur Annahme berechtigt, dass sich in dieser Formel eine ursprüngliche, eine originäre Intuition verbalisiere.

Wendet man sich allerdings den ästhetischen Aspekten seines Werkes zu und begreift Tarkovskijs Filme als Kunstwerke, könnte ein Neues und Originäres darin bestehen, dass er sich, wie ausgeführt, bei der Objektivierung Ausdrucksformen bedient, die mit seiner Intuition bzw. Inspiration kommensurabel sind, dass er ein, wenn auch klassisches, philosophisches Problem einem Medium zuführt, das dem Diskurs einen neuen epis-

⁶¹ Ein chronologischer Überblick zur Forschungsliteratur zum Werk Tarkovskijs findet sich etwa in Franz 2016, S. 600 ff. Darin erfasst sind über 1000 Forschungsbeiträge, die zwischen 1962 und 2015 publiziert wurden.

⁶² Tarkovskij in Ebbo Demants Filmportrait AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT. ANDREJ TARKOVSKIJS EXIL UND TOD (02:04), Transkript des Voiceover.

⁶³ Zoglauer 1998, S. 22.

temischen Zugang verschafft. Im Idiolekt seiner Filme, insbesondere in der Montage, schreibt sich darüber hinaus ein Individuelles ein, in dem sich eine weitere, eine, wenn man so will, kinematographische Intuition andeutet. Tatsächlich ist es Tarkovskij auch gelungen, eine sprachliche Formel für diese zu finden, wenn er seine Montage auf eine Erfahrung »des in der Einstellung lebendigen Gesetzes« zurückführt, auf ein Gespür für den »Spannungsbogen der in [der Einstellung] ablaufenden Zeit«. ⁶⁴ Oder, so ist man geneigt mit Bergson zu ergänzen, auf ein Vermögen, »alle Dinge *sub specie durationis* zu sehen«. ⁶⁵ So auch den Menschen in seiner Widersprüchlichkeit, in seiner Dauer, seiner Bewegung zwischen Geist und Materie.

Forschungsstand und Forschungsziele

Wie Nobert Franz in einer gründlich angelegten Bibliographie dokumentiert, ⁶⁶ setzt die publizistische Auseinandersetzung mit Tarkovskijs Filmen bereits im Jahr 1962, wenige Wochen nach der Premiere von *IVANS KINDHEIT*, ein. Noch bis in die späten 1970er Jahre umfassen die Einträge fast ausschließlich film- und literaturjournalistische Artikel, Essays und Filmkritiken. Erst zu Beginn der 1980er-Jahre werden auch umfangreichere Monografien und Sammelbände veröffentlicht. So hält etwa Felicitas Allardt-Nostitz insbesondere durch Rückbindung an die Werke von Novalis und E. T. A. Hoffmann und unter Berücksichtigung des von Tarkovskij nicht realisierten Filmprojekts *HOFFMANNIANA Spuren der Deutschen Romantik in den Filmen Tarkovskijs* (1981) fest, während Tarkovskijs »Kommilitonin an der

⁶⁴ Tarkovskij 1985, S. 136.

⁶⁵ Bergson [1911] 1993, S. 148.

⁶⁶ Franz 2016, S. 600 ff.

Moskauer Filmhochschule«⁶⁷ Maja Turowskaja in ihrer Studie *Film als Poesie – Poesie als Film* (1981) das Kino des sowjetischen Regisseurs aufgrund der »Ähnlichkeit der Bildmotive« als »Gesamtfilm« herausstellt, dessen poetische Form »auf Imagination und »Komposition« beruhe.⁶⁸

Nach dem Tod Tarkovkijs am 29. Dezember 1986 folgen schließlich erste Arbeiten, die das gesamte Filmwerk in den Blick nehmen. Genannt sei etwa Klaus Kreimeiers »Kommentierte Filmografie«⁶⁹, die aufgrund ihres Einführungscharakters nur cursorische Interpretationen an den Filmen vornimmt. Der Großteil der wissenschaftlichen Untersuchungen erfolgt seither aber zumeist in kürzeren Forschungsbeiträgen. Dabei ist zunächst zu beobachten, dass das Forschungsinteresse an Tarkovskij, dass sich in den 1960er und 1970er Jahren überwiegend auf den russischen, italienischen und französischen Sprachraum konzentrierte,⁷⁰ zunehmend internationaler wird. Zugleich zeichnet sich eine Ausdifferenzierung des Forschungsinteresses ab, welche vor allem durch zwei Impulse vorangetrieben wird: einerseits durch ein wachsendes Interesse an Tarkovskij außerhalb der slawischen Philologie sowie der Film- und Literaturwissenschaften und dem damit hinzugewonnen Reservoir an Methoden und Lesarten, etwa im Rahmen der Ästhetik, der Psychologie, der Theologie sowie der Kunstwissenschaft, andererseits durch eine nicht zuletzt damit einhergehende Fokussierung auf bestimmte, für die jeweilige Disziplin als signifikant erachtete Aspekte, Filmcharakteristika und rekurrente Motive.

So setzt sich Julia Selg als Vertreterin der Kunstgeschichte in ihrer 2009 publizierten Dissertation mit der »Gegenwart der Alten Meister« in NOSTALGHIA auseinander, in der sie komparativ Inventar und Komposition ausgewählter Mises en Scène des Filmes bisweilen Frame für Frame mit Vorbildern aus den bildenden Künsten in Korrespondenz stellt.⁷¹ Dietrich

⁶⁷ Selg 2009, S. 305.

⁶⁸ Turowskaja 1981, S. 68 u. 87 ff.

⁶⁹ Kreimeier in Jansen u. Schütte 1987, S. 87–180.

⁷⁰ Franz 2016, S. 600 ff.

⁷¹ Selg, Julia.: *Andrej Tarkovskij und die Gegenwart der Alten Meister. Kunst und Kultus im*

Sagert wiederum erläutert in seiner 2004 vorgelegten Promotionsschrift⁷² die ästhetisch-kinematischen Funktionen der Spiegel, die er als zentrale Elemente in Tarkovskijs Filmen identifiziert. Hans-Joachim Schlegel, der sich in den vergangenen Jahrzehnten vor allem als Herausgeber und Übersetzer zahlreicher Publikationen von und über Tarkovskij einen Namen machen konnte,⁷³ widmet sich in einem im Jahre 2003 erschienenen Aufsatz seinerseits dem »Ton- und Musikkonzept«, das den Filmen zugrunde liegt.⁷⁴ Einen ausgesprochen originellen Zugang zu Tarkovskijs Filmen liefert Robert Birds Studie *Elements of Cinema* (2008), die aus der Untersuchung u.a. von ästhetischen, narrativen, räumlichen und zeitlichen Charakteristika der Filme eine kinematographische »Elementarlehre« entwirft. So bezeichne etwa die Erde in Tarkovskijs Filmen als »verwundbarer Grund«, auf dem die anderen Elemente (Feuer, Wasser, Luft) ihre Spuren hinterlassen, die »räumlichen Zustände«, in denen das Innere des Menschen zur Darstellung gelangt. In der Luft, insbesondere als Wind, wird wiederum »spürbar«, was »dem Auge verborgen bleiben muss«: »Zeit, Glaube, Atmosphäre«.⁷⁵

Stück für Stück wurde und wird der Korpus von Tarkovskijs Schaffen so formal und inhaltlich zerlegt, interpretiert und mit exegetischen Notiones versehen, die das als signifikant Erachtete oftmals bereits im Titel ankündigen. Als ostinate semantische Eckpfeiler dienen dabei etwa: Geist, Zeit, Spiegel, Traum, Transzendenz, Altruismus, Glaube, Passion, Tod und Poesie. Vor diesem Hintergrund mag Tarkovskij in extenso erforscht er-

Film »Nostalghia«, Verlag des Ita-Wegman-Instituts, Arlesheim/Stuttgart 2009.

⁷² Sagert, Dietrich: *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij*, Dissertation eingereicht an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt - Universität zu Berlin 2004, Volltext online im Bestand der Deutschen Nationalbibliothek abrufbar (<http://d-nb.info/974182311/34>, zuletzt abgerufen am 22.01.2018).

⁷³ Darunter auch Tarkovskijs vielbeachtete und oft zitierten Essays »zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films«, die in einer Übersetzung Schlegels 1985 unter dem Titel *Die versiegelte Zeit* dem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht wurden.

⁷⁴ Schlegel, H.-J.: »Klangwelten des Inneren. Zu Andrej Tarkovskijs Ton- und Musikkonzept«, in: Hartmut Krones (Hg.): *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2003.

⁷⁵ Bird 2008, S. 22 f.; 209.

scheinen. Dass eine weitere Untersuchung seines Werkes aber dennoch sinnvoll oder gar erforderlich ist, liegt u.a. darin begründet, dass alle bisherigen sowie auch die zukünftig noch folgenden Arbeiten – und das schließt auch diese hier vorliegende ein – selbst in ihrer Gesamtheit keine vollständige, keine absolute Interpretation vorlegen können. Jeder Versuch etwa, so formuliert es Juri Lotman auf strukturalistische Ansätze bezugnehmend, eine beliebige Ebene eines künstlerischen Textes zu beschreiben, sei »mit einem Verlust am semantischen Reichtum des Textes verbunden«, daher könne an einen solchen Versuch nicht der Anspruch geknüpft sein, »eine endgültige Deutung des Kunstwerks zu liefern«. Jeder Versuch sei somit nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine »heuristische Etappe im Analyseprozess«⁷⁶ – der letztlich nie beendet sein wird und stattdessen dem »Voranschreiten über die Stufen einer nie endenden Treppe« gleicht, wie Tarkovskij mit polemischer Genugtuung anmerkt.⁷⁷ Und obwohl Tarkovskijs Filme allen voran dem »philosophisch und theologisch interessierten Zuschauer [...] Nahrung« böten,⁷⁸ fällt auf, dass die Anzahl der Studien, die ein explizit philosophisches, geschweige denn anthropologisches Forschungsinteresse bekunden, bislang überschaubar bleiben.⁷⁹

Wichtige Ex- und »Komplikationen« zur Vervollständigung des philosophischen Systems Tarkovskijs liefert jedoch die Dissertation *Andrej Tar-*

⁷⁶ Lotman 1989, S. 425.

⁷⁷ Tarkovskij 1985, S. 45. Der Filmemacher bezieht sich in dieser Formulierung auf das »wissenschaftliche Erkennen« im Allgemeinen.

⁷⁸ Allardt-Nostitz 1981, S. 133.

⁷⁹ Im Fokus des philosophischen Interesses steht dabei oftmals die Zeit und Zeitlichkeit im Kino Tarkovskijs. Genannt seien an dieser Stelle Hans-Dieter Jüngers essayistische Arbeit *Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkovskijs Konzept des Films* (edition tertium, Stuttgart 1996), die u.a. Zusammenhänge zwischen dem Zeitkonzept Tarkovskijs und der Existenzphilosophie (Heidegger, Kierkegaard etc.) aufzeigt oder konstruiert, Manuele Cecconellos Aufsatz zur Form der Zeit und zur Zeitlichkeit im Kino Tarkovskijs (»La forma del tempo. Tempo e temporalità nel cinema di Andrej Tarkovskij«, in: Franz 2016, S. 267–293) oder Robert Erfirds an Deleuze Anschluss nehmendes Essay zur Perception und Zeitlichkeit in Tarkovskijs Frühwerk (»Beyond the Crystal-Image. Perception and Temporality in Tarkovskij's Early Films«, in: Franz 2016, S. 255–265).

kowskij's Film in philosophischer Betrachtung (2003) von Marius Schmatloch, die, sich eng an den Eigeninterpretationen und theoretischen Überlegungen des Regisseurs in der *Versiegelten Zeit* orientierend, das »ideologische Basisgerüst« rekonstruiert und an Vertreter der »antiken Philosophie« und »des russischen Symbolismus« rückbindet. Als »Hauptziel« seiner Arbeit benennt Schmatloch die »Beantwortung der Frage, durch welche Mittel, Strategien die schriftlichen Setzungen der ›Versiegelten Zeit‹ in das Medium Film transformiert wurden, ferner, welche filmischen Aussagen inhaltlicher und formalästhetischer Natur die ›Versiegelte Zeit‹ ergänzen oder sich gegen ihre Behauptungen stellen«. ⁸⁰ Als Erkenntnisgewinn seiner Untersuchung hebt er hervor, dass »die Filme Tarkovskij's in den Bereichen der Metaphysik, der Epistemologie, der Ethik, der Anthropologie und der Ästhetik zwischen Extrempolen oszillieren« und »größtmögliche Ambivalenzen schaffen [...]«, wobei die Pendelbewegung zwischen »Gegensatzpaaren eine innere Spannung« generiert. Das zentrale Symbol dieser Ambivalenzen sei das Haus, das als »das heimatliche Haus der Kindheit auf den transzendenten Ursprung, die metaphysische Urheimat der mystischen Einheit« verweist und zugleich auf ein »innerseeisches, labyrinthisches Gefängnis, das dem Subjekt als ein solipsistischer Kinosaal substanzloser Projektionen, als eine platonische Höhle der Halluzinationen dient«. ⁸¹

Die Anthropologie Tarkovskij's abstrahiert Schmatloch ausgehend von verschiedenen Strömungen des russischen Symbolismus. Im Sinne des diabolischen Symbolismus erscheine der Mensch auch bei Tarkovskij oft als »ein dissoziiertes, fragmentiertes, depersonalisiertes, gespaltenes, entfremdetes, sich im permanenten Fluß befindliches Wesen, welches niemals den unsicheren [...] Zustand des Dazwischen überwinden kann«. Zum Ausdruck kommt dieses »Dazwischen« nicht nur in einer Spiegel- und »Kristallsymbolik«, die Schmatloch bereits in Tarkovskij's Diplomfilm WAL-

⁸⁰ Schmatloch 2003, S. 16 f.

⁸¹ Schmatloch 2003, S. 359.

ZE UND GEIGE vorfindet, sondern auch in einem »Doppelgängermotiv«, welches einerseits eine »Auflösung von identitätsstiftenden Grenzen« aufzeigt, zugleich aber auch im Sinne des religiösen Symbolismus in »einigen magischen Momenten [...] die absolute Identität zwischen den Menschen«, die als »seelische Wesen« einer »einheitlichen Ursubstanz« entstammen, enthüllt. Nicht zuletzt wird somit der Mensch wie im mystischen Symbolismus als »eine geistige Substanz verstanden, die aus den höheren Sphären herkommt, in eine ontologisch minderwertige Wirklichkeit eingesperrt wurde [...] und ihr Handeln an einem ersehnten Wiederaufstieg in die transzendente Gegenwelt ausrichtet«, was, so Schmatloch, vor allem durch »absteigende Bewegungen«, welche den »Ausgangspunkt in zahlreichen Filmen Tarkovskijs« bilden, kenntlich gemacht wird, sich ebenso aber auch in Tarkovskijs Interesse an »weltabgewandten Außenseibern« äußert, die sich als »spirituelle Wesen [...] von der negativ konnotierten materiellen Seinsebene [...] distanzieren«. ⁸² Mit der Rückbindung an die antike Philosophie und den russischen Symbolismus ist es Marius Schmatloch bereits gelungen, zentrale Aspekte des ›philosophischen Systems‹ Tarkovskijs herauszustellen. Insbesondere in den späteren Filmen des Regisseurs erlangen aber auch Themen (wie Wissenschaft, Technik und Fortschritt) an Relevanz, deren Explikation einen Anschluss an zeitgenössische, technikphilosophische, kultur- sowie fundamentalanthropologische Diskurse ⁸³ ermöglicht, wenn nicht gar erforderlich macht.

Ziel der Arbeit ist es, in werkumfassender Retrospektion der Filme zunächst rekurrente Motive, Formen und Strukturen analysierend und interpretierend herauszustellen und aus diesen ein anthropologisches Profil, mithin einen formalästhetischen ›Idiolekt‹ zu abstrahieren. Die Herausstellung erfolgt u.a. durch die Anwendung des Grenzüberschreitungsmodells von Jurij Lotman sowie in Rückbindung an die Philosophie Henri Bergsons

⁸² Schmatloch 2003, S. 318 ff.

⁸³ Anschluss genommen wird diesbezüglich u.a. an die Arbeiten von Günther Anders, Arnold Gehlen, Helmut Plessner, Ernst Cassirer und Nikolaj Berdjajev.

und die (film-)ästhetischen Theorien von Gilles Deleuze und Theodor Adorno,⁸⁴ die es ermöglichen, auch jene Charakteristika zu erfassen und greifbar zu machen, die in den Filmen auf unterschiedliche und oftmals auch sehr subtile Weise rekurren, die sich mal bildmotivisch, mal in intermedialen Referenzen oder in Dialogen und Monologen andeuten können. In weiteren Schritten werden die abstrahierten anthropologischen und ästhetischen Charakteristika des Filmwerks an relevante philosophische Diskurse rückgebunden und zur abschließenden Komparatistik mit entsprechenden ideologisch-anthropologischen bzw. anthropopolitischen Konzepten aufbereitet.

Die vorliegende Arbeit soll somit nicht nur einen philosophisch-anthropologischen Deutungsansatz der Filme liefern, sondern will ebenso untersuchen, inwiefern sich die Welt- und Menschenbilder Tarkovskijs in die Ästhetik seiner Filme einschreiben, während die anschließenden kulturpolithistorischen wie ideengeschichtlichen Kontextualisierungen und Einordnungen u.a. der Frage nachgehen, worin sich die hohe Ambivalenz in der Rezeption seines Werkes begründet.

Nicht minder erhofft sich die Arbeit mit ihren ›Komplikationen‹ und Explikationen im Sinne Bergsons einen Teil zur Vervollständigung des philosophischen Systems Tarkovskijs beitragen zu können.

⁸⁴ Herangezogen werden etwa: Jurij Lotmans *Struktur literarischer Texte* ([1972] 1989); Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis* ([1896] 1991), Gilles Deleuze' *Zeit-Bild* ([1985] 2015) sowie Theodor Adornos *Ästhetische Theorie* ([1970] 2003).

REKURRENTE MOTIVE, FORMEN UND STRUKTUREN

Träume vom Fliegen. Mentalität der Natur

Ivans Kindheit⁸⁵

Mit großer Vehemenz weist Tarkovskij in seinen Schriften immer wieder darauf hin, dass die »ins Filmbild gebrachte Natur« keinerlei »verborgenen Sinn« transportiere, dass all die Elemente, die uns in seinen Filmen begegnen – der Wind, der in DER SPIEGEL durch die Bäume und Sträucher fegt (75:34),⁸⁶ ein anderes Mal in OPFER die Tischdecke und die Vorhänge auf der Veranda zum Tanzen bringt (132:05) der Regen, der in DER SPIEGEL (17:49), STALKER (135:22) und NOSTALGHIA (50:54) selbst in geschlossene Räume dringt – lediglich »Teile des materiellen Milieus« seien, in dem sich die Existenz der Figuren situiere: ein auf Filmstreifen konservierter Auszug einer materiellen Sphäre, die sich vor dem Hintergrund einer laut Tarkovskij nicht vorhandenen »verborgenen« Symbolik allein in einer Rezeption in »unmittelbar ästhetischem Sinne« erschließen lasse.⁸⁷

Doch wengleich die Filmbilder keinen »verborgenen« Sinn enthalten mögen, weist das Gezeigte doch etwas auf, das den Rahmen einer reinen causa sui überschreitet. So deuten etwa die ersten beiden Szenen in IVANS KINDHEIT bereits an, dass die ins Schwarzweißbild gebrachte Natur hier weit mehr ist als ein lediglich materielles oder physisches Milieu.

Man sieht zunächst den kindlichen Ivan in seinem unbefangenen Spiel in und mit der Natur. Fast nackt, nur in eine Hose gekleidet, streift er durch eine in sommerliches Licht getauchte Wald- und Auenlandschaft. Er lauscht dem Ruf eines Kuckucks; der Anblick eines über Gräser tänzelnden Schmetterlings entlockt ihm ein Lächeln, das zu einem Lachen wird. In

⁸⁵ Unter den Überschriften angegeben sind die Titel derjenigen Filme, die im jeweiligen Kapitel schwerpunktmäßig besprochen werden.

⁸⁶ In den Klammern angegeben wird jeweils die Anfangszeit der erwähnten Einstellungen, Szenen, Sequenzen oder Dialoge.

⁸⁷ Tarkovskij 1985, S. 237.

diesem Moment geschieht das Unmögliche: Ivan beginnt zu schweben (00:56). Die Kamera, die ihn zuvor in einem nahen Profil gezeigt hat, nimmt die Perspektive des Protagonisten ein und vollzieht damit formal einen Wechsel von einer objektiven Außenperspektive zu einer subjektiven Point of View (01:10): Gemeinsam mit Ivan schwebt man über die Wipfel der Bäume einem zunächst noch unbestimmten Ziel entgegen, das sich bald, da das Schweben in einen Sinkflug übergeht, als die auf einem Feldweg wartende Mutter herausstellt.

Da es sich bei dieser Szene um einen Traum Ivans handelt, aus dem er später, wie zu Beginn der zweiten Szene zu sehen ist, erwachen wird, sind auch jene Einstellungen dieser Szene, die Ivan formal aus einer Außenperspektive zeigen, der subjektiven (Innen-)Sichtweise des wahrnehmenden bzw. träumenden Subjekts (Ivan) zuzurechnen. Dennoch kann der formale Perspektivwechsel als bedeutungstragend gelten, insofern sein Vollzug eine entscheidende Transformation bedingt: Der träumende Ivan (als wahrnehmendes Subjekt) sieht, wie sein erträumtes Ich (als Blickobjekt) zu schweben beginnt (00:56). Mit dem Wechsel der Kameraperspektive (01:10) nimmt der träumende Ivan anschließend die Sicht seines erträumten Ichs ein, d.h. seines vorherigen Blickobjekts. Gemäß filmästhetischer Konventionen dient ein derartiger Perspektivwechsel der »Annäherung der Kamera (und damit auch des Rezipienten) an die perzeptive, kognitive oder emotionale Sichtweise einer intradiegetischen Figur« und setzt damit »identifikatorische Prozesse zwischen Rezipient und intradiegetischen Figuren« in Gang.⁸⁸ Da der träumende Ivan in der beschriebenen Szene als intradiegetischer Rezipient seines Traumes fungiert, könnte der Perspektivwechsel somit auf jenen identifikatorischen Prozess hinweisen, in dessen Verlauf sich Ivan der binnendiegetischen Figur seines erträumten Ichs annähert. Wie sich zum Ende der Schweben-Einstellung zeigt, zieht die

⁸⁸ Borstnar et al. 2008, S. 180 f., angeschlossen an Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlin/New York NY/Amsterdam 1984 sowie Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, Abingdon/London 1992.

Identifikation mit seinem erträumten Ich noch eine weitere Annäherung nach sich: Bei sich seiend, durch die ›Augen‹ seines Ichs sehend, erblickt der träumende Ivan seine Mutter (01:15) und nähert sich ihr an. Daraus ließe sich schließen, dass das Selbstbild, das sich in Ivans Traum (re-)konstituiert, eine spezifische Intentionalität aufweist, insofern die zunehmende Nähe zu seiner Mutter eine Affirmation seines Ichs bewirkt.

Die folgende nahe Einstellung zeigt Ivan in einem Zustand der Kontemplation ein die erodierte Erdschicht durchdringendes Wurzelwerk betrachtend (01:36), erneut dem Ruf des Kuckucks lauschend. Als er anschließend seine Mutter mit einem Holzkübel auf einer Lichtung entdeckt, trabt er ihr freudestrahlend entgegen und kniet vor ihr nieder, um von dem Wasser zu trinken, das sie zuvor aus einem Brunnen geschöpft hat. In seiner gebückten, animalisch anmutenden Körperhaltung erinnert er an ein Tier, das seinen Kopf über einen Wassertrog beugt (02:00). Es scheint, als sei er in seinem Spiel in und mit der Natur selbst zu einem Teil von ihr geworden oder schon immer ein Teil von ihr gewesen. Als sein Durst gestillt ist, blickt er auf zu seiner Mutter: »Mama, hörst du den Kuckuck?«. Doch seine Mutter antwortet ihm nicht. Ihr Lächeln erstarrt zu einem Ausdruck des Erschreckens, als aus dem Off plötzlich das Staccato eines Maschinengewehrs ertönt. »Mama!«, schreit Ivan. Im tontechnisch übersteuerten und mit einem Halleffekt versehenen Klang seiner Stimme liegen Entsetzen und Furcht: eine akustische Überleitung in die nächste Szene (02:11).⁸⁹

In der ersten Einstellung der zweiten Szene wird Ivan von denselben Schussgeräuschen aus dem Traum gerissen. Antithetisch zur ersten Szene weicht die lichtdurchflutete Weite der Natur der Dunkelheit einer unbestimmten Tageszeit. Die halbnaher Untersicht erzeugt eine Atmosphäre der Enge und Unbehaglichkeit und betont die Unwirtlichkeit von Ivans höl-

⁸⁹ Die angeführten Transkriptionen von Mono- und Dialogen folgen, sofern nicht anders kenntlich gemacht, etwa im Falle einer gravierenden inhaltlichen Abweichung vom Original, den deutschen Untertiteln der Filme. Eine Auflistung der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Schnittversionen der Filme Tarkovskijs kann dem Filmverzeichnis entnommen werden.

zernem Unterschlupf, der Ruine einer Windmühle. Sein Lächeln aus der ersten Szene findet hier ein antithetisches Korrelat in seinen vor Angst geweiteten Augen (02:18). Sein einstmals nackter Körper ist nun in Lumpen gehüllt, sein blonder Schopf von einer zerfetzten Uschanka bedeckt: Rüstzeug für eine Welt, aus der jegliche, vor allem aber die mütterliche Geborgenheit gewichen ist.

Als er mit schwankenden Schritten aus der Mühle tritt, erfasst sein Blick die umliegenden Felder. Überall Spuren der Verwüstung: ein zerstörter Pflug, das Wrack eines Mähdreschers. Rauchschwaden steigen empor. Noch immer ist er Kind, doch die Unbefangenheit, mit der er sich zuvor im Anblick eines Schmetterlings verlieren konnte, ist der Wachsamkeit zum Opfer gefallen: Reflexion statt Kontemplation. Wo ist seine Mutter, woher kamen die Schüsse, mag er sich fragen und macht sich auf den Weg, querfeldein, keine erkennbare Notiz nehmend von den Leichen der Toten, die seinen Weg säumen.

Mit diesen beiden Szenen wirft IVANS KINDHEIT bereits zu Beginn die Frage auf, auf welche Kindheit der Titel des Films verweist: auf Ivans ursprüngliches mit der Natur verschmolzenes Dasein in mütterlicher Geborgenheit oder auf den Kriegsalltag, in dem die Welt für ihn zu einer Sphäre der Bedrohlichkeit, der Deprivation und des Kalküls verkommen ist?

Sofern man den Kriegsalltag Ivans, das Schicksal eines Kindes im Krieg, als Sujet des Films bestimmt – und es ist nicht zuletzt Tarkovskij, der diese Lesart nahelegt –⁹⁰ werden jene chronologisch angeordneten Passagen des Films, die von Ivans Erlebnissen hinter und an der Front berichten, als referenzieller Zeitraum der Handlung ausgewiesen. Somit befindet sich der von Schussgeräuschen hochgeschreckte Ivan zu Beginn der zweiten Szene in einem diegetischen Hier und Jetzt. Und die dargestellte Welt, in der sich sein aktuelles Dasein situiert, die brachliegenden Felder, das Wrack des Mähdreschers, die Rauchschwaden etc. existieren als materielles Milieu.

⁹⁰ So bezeichnet Tarkovskij den Film etwa als »Kriegserzählung« (Tarkovskij 1985, S. 17).

Dessen für Ivan bedeutendste Eigenschaft offenbart sich allerdings erst in der Mitte des Films: der Verlust seiner Familie, insbesondere seiner Mutter. Wie man in einem Dialog zwischen den Soldaten Gal'cev und Chol'in (49:22), die Ivan in Obhut genommen haben, erfährt, wurden Mutter und Schwester von deutschen Streitkräften getötet. Der Vater, so heißt es, sei an der Grenze gefallen. Aus dieser Beobachtung ließe sich wiederum folgern, dass die erste Szene in einem analeptischen Verhältnis zur diegetischen Gegenwart steht: Die Wälder, durch die Ivan in der ersten Szene streift, die Wiederbegegnung mit seiner – wie man nun weiß – inzwischen verstorbenen Mutter, das blendende Licht der Sonne, gegen das er schützend seine Hand erhebt: Dies alles sind Hervorbringungen seines Geistes, arrangiert zu einem Idyll aus Versatzstücken seines Gedächtnisses, einem ganz und gar immateriellen Milieu, dessen Sein nunmehr als Erinnerungen bzw. Traumbilder besteht. Ein Milieu, das allein der subjektiven Anschauung Ivans zugänglich ist, ganz gleich, ob es sich dabei um Bilder eines einst materiell so Existierenden handeln möge. Mehr noch weist sein Flug über die Baumkronen darauf hin, dass jene für die materielle Welt als geltend angenommenen Naturgesetze (in diesem Fall die Gravitation) in dieser Sphäre außer Kraft gesetzt sind: eine ideelle Erhebung aus den Schranken der Materie, ein Motiv, auf das man in Tarkovskijs Filmen immer wieder trifft.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass das Motiv des Schwebens wie schon in *IVANS KINDHEIT* auch in den anderen Filmen meist in Kombinationen mit Frauen- und Mutterfiguren auftritt. In *DER SPIEGEL* sieht sich Marija in einem kurzen Traum in ein Betttuch gehüllt über einem Bett schweben, während ihr Mann, nachdem er ihr träumendes Ich (im Gegenschuss) mit schweigendem Blick fokussiert hat, ihre Hand zu streicheln beginnt (89:10). In *SOLARIS* findet sich ein ähnliches Bildmotiv, in dem die Hauptfigur Kris Kelvin und die materialisierte Erinnerung seiner Frau Hari umschlungen und wie schwerelos in der Luft rotieren (126:39), wengleich im Kontext der Diegese unklar bleibt, ob die Schwerelosigkeit

nicht doch aus dem physikalischen Milieu, etwa verringerten Gravitationskräften auf der Raumstation resultiert. In *OPFER* wird die Frauenfigur, mit der die Hauptfigur Alexander zum Schwebeflug ansetzt (109:40), schließlich in einen christlich-religiösen Bedeutungszusammenhang gerückt. Wie die Mutter Gottes trägt auch sie den Namen Maria und ist für ihre Wunder-tätigkeit bekannt. Zudem sucht Alexander sie auf, um sie zu bitten, das drohende Unheil von ihm und allen Menschen abzuwenden: »Liebe mich, Maria. [...] Rette mich. Rette uns alle!« (108:06). Allen Varianten dieser Motivkombination, des Schwebens mit Frauen- oder Mutterfigur, ist gemeinsam, dass sie einerseits die Frauen- bzw. Mutterfiguren mystifizieren, indem sie diese mit einem übernatürlichen Vorgang, dem Schweben, verbinden.⁹¹ Des Weiteren verweisen die Kombinationen meist auf eine zentrale geistige Intentionalität der jeweiligen Hauptfiguren: auf Ivans identifikatorische Bindung an seine Mutter, auf Kelvins Beziehung zu seiner verstorbenen Frau und seinem Wunsch, sie wiederzusehen, und auf Alexanders Hinwendung zum Glauben, die im Kontext seiner agnostisch-atheistisch anmutenden Äußerung⁹² zu Beginn des Films (05:58) als Neuausrichtung seiner Geisteshaltung bewertet werden könnte.

Somit ist festzuhalten, dass sich Ivans Dasein – und diese Aussage kann, wie sich zeigen wird, in allgemeiner Form auch für das Dasein der meisten Hauptfiguren in den anderen Filmen Tarkovskijs getroffen werden – in einer Realität situiert, die aus zwei Bildersphären besteht: aus einer geistigen, in die Rezipienten etwa in Form von Traum- und/oder Erinnerungssequenzen Einsicht erhalten, in denen Ivans Sehnsucht nach dem verlorenen Idyll seiner Kindheit, bzw. nach »geistigen Idealen«, wie Tarkovskij es nennt,⁹³ zum Ausdruck kommt, und aus einer materiellen,⁹⁴ dem

⁹¹ Zur Deutung der Frauenbilder und des »Ewigweiblichen« in den Filmen Tarkovskijs siehe Schmatloch 2003, S. 229 ff., insbesondere S. 234 f.

⁹² Auf die Frage des Briefträgers Otto, welches Verhältnis Alexander zu Gott habe, antwortet dieser: »Ich fürchte, gar keins« (05:58).

⁹³ Tarkovskij in *AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT* (02:04).

⁹⁴ Die Verwendung des Begriffs »materiell« erfolgt in diesem Kapitel im Anschluss an die von Tarkovskij angeführte Dichotomie zwischen Geist und Materie und ist daher weder

diegetischen Hier und Jetzt des Kriegsalltags (bei Ivan).

Es liegt also zunächst nahe, Tarkovkij's Worten zu widersprechen, wenn er angibt, die »ins Filmbild gebrachte Natur«, die Elemente seien lediglich »Teile eines materiellen Milieus«,⁹⁵ da sich insbesondere in den Erinnerungs- und Traumsequenzen seiner Filme ein Immaterielles ausmachen lässt, in dem ein zuvor Materielles sich geistig rekonstruiert. Bei genauerer Betrachtung des Problems muss man sich jedoch eingestehen, dass damit keinerlei Gewissheit über die Ontologie des ins Filmbild Gebrachten erlangt ist. Denn, mögen Vertreter monistisch-materialistischer Ontologien gegen den sich hier andeutenden Dualismus Einspruch erheben, so ließe sich auch das geistige doch ebenso auf materielles Sein zurückführen, sofern man der Materie die Hervorbringung und Entwicklung von Entitäten, genauer Organismen zugesteht, die über Bewusstsein und Intentionalität verfügen, »die Fähigkeit [...], sich Gegenstände und Sachverhalte in der Welt zu repräsentieren«,⁹⁶ die etwa wie Ivan in der Lage sind, sich zu erinnern, zu träumen und zu imaginieren, mit anderen Worten: Bilder zu schauen, die nicht (mehr) materiell aktuell und somit nur einer retrospektiven oder imaginierenden, kurz: nicht-sinnlichen Betrachtung zugänglich sind. Bilder, die, und auch das deutet sich in *IVANS KINDHEIT* an, den Bildern der (hier diegetischen) Gegenwart widersprechen können, ja sogar müssen, da sie etwas bewahren oder anschaulich machen, was außerhalb der Anschauung Ivans der Vergänglichkeit oder Unmöglichkeit preisgegeben ist: das lächelnde Antlitz der Mutter, die Überwindung der Gravitation.

Allerdings können sowohl die Zurückführung des geistigen auf materielles Sein als auch eine Zurückführung auf monistisch-idealistischem We-

philosophisch-, noch naturwissenschaftlich-ontologischen Terminologien entnommen. Sie berücksichtigt dagegen den Umstand, dass der von Tarkovskij verwendete russ. Begriff *materija* (Tarkovskij 1989, S. 351, 6. April 1981) auch Stoff oder Substanz, bzw. eine selbstständige Entität beschreiben kann, die nicht notwendig im engeren physikalischen Sinne *materielle* Entität ist. Die Angabe von russischen Begriffen erfolgt in wissenschaftlicher Transliteration.

⁹⁵ Tarkovskij 1985, S. 237.

⁹⁶ Searle 2011, S. 15 f.

ge keineswegs zur Auflösung jener Inkonsistenz beitragen, die zwischen jenen Bildersphären besteht, die in diesem Kapitel einerseits dem Geist und andererseits der Materie zugerechnet wurden. Wenngleich eine ontologische Ungewissheit bezüglich der substantiellen Beziehung von Geist und Materie bestehen bleibt, lässt sich doch, wie am Beispiel Ivans gezeigt, ein semantischer Dualismus zweier Bildersphären oder Bildsystemen mit unterschiedlichen Merkmalen konstruieren, in dem sich das andeutet, was Tarkovskij als »inneren Zwiespalt des Menschen« bezeichnet, als »widersprüchliche[] Situation zwischen Geist und Materie«,⁹⁷ die die Figuren seiner Filme in einen Zustand der Krise und des Leids versetzt.

Somit erscheint es ratsam, die Untersuchung des Filmwerks zunächst in Rückbindung an Modelle fortzusetzen, die diesem Umstand Rechnung tragen: d.h. an Modelle, die einerseits die Existenz des Geistes und der Materie anerkennen und andererseits auf mediale Untersuchungsgegenstände anwendbar sind. Ein solches Modell entwickelte der französische Philosoph Henri Bergson in seiner Studie *Materie und Gedächtnis*.⁹⁸

Da sowohl idealistische als auch realistische Positionen »übertriebene Theorien« hervorgebracht hätten, die mit einem unzulässigen Reduktionismus einhergehen, vollzieht Bergson darin den Kunstgriff, seine Untersuchung von einem neuen Standpunkt aus vorzunehmen: »Mit einem Worte, wir betrachten die Materie vor der Scheidung, die Idealismus und Realismus zwischen ihrer Existenz und ihrer Erscheinung vollzogen haben«, vom »Standpunkt eines Geistes, der vom Streit der Philosophen nichts weiß«. ⁹⁹ Dieser Standpunkt befindet sich sozusagen in einem phänomenologischen Zwischenraum: »Für uns ist die Materie eine Gesamtheit von ›Bildern‹. Und unter ›Bild‹ verstehen wir eine Art der Existenz, die mehr ist als was der Realist ›Ding‹ nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem ›Ding‹ und der ›Vorstellung‹ liegt. [...] Für den gesunden Men-

⁹⁷ Tarkovskij in AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT (02:04).

⁹⁸ Im französischen, erstmals 1986 erschienenen Original *Matière et Mémoire*.

⁹⁹ Bergson 1991 [1896], S. I f.

schenverstand existiert der Gegenstand an sich [...], wie wir ihn wahrnehmen: er ist ein Bild, aber ein Bild, das an sich existiert«. ¹⁰⁰ Bergsons Bildbegriff beschränkt sich im Übrigen nicht auf visuell wahrnehmbare Bilder, sondern umfasst ebenso Bilder, die etwa als gustatorische, taktile und auditive Sinneseindrücke erfasst werden können. ¹⁰¹

Auch aufgrund dieses Bildbegriffs fanden Bergsons Modelle Anwendung im filmtheoretischen Diskurs, allen voran in den Arbeiten Gilles Deleuze', der aufbauend auf Bergsons Bild- und Zeitbegriff eine Taxonomie des Films (Das Bewegungs-Bild) und eine Theorie des Kinos (Das Zeit-Bild) konstruiert hat, welche sich auch in der Tarkovskij-Forschung großer Beliebtheit und häufiger Anwendung erfreuen. So ist es in den letzten Jahren geradezu zu einem Standard-Prozedere geworden, Tarkovskijs Filme einer Deleuzianischen Analyse zu unterziehen. ¹⁰²

Dass es im Rahmen einer solchen Untersuchung dennoch lohnenswert ist, die theoretische Rückbindung auf Bergsons Studien zu vertiefen, ¹⁰³ lässt sich vor allem damit begründen, dass seine Bild- und Zeitbegriffe an eine Theorie des Gedächtnisses gekoppelt sind, welche den späteren Arbeiten Deleuze' freilich nicht umfassend immanent ist, mit deren Hilfe jedoch wesentliche Aspekte der Anthropologie und Ästhetik der Filme Tarkovskijs erhellt werden können. Insbesondere der Dualismus von Geist und Materie, der in der Philosophie Bergson in ontologischer Hinsicht eine »Milderung[,] wenn nicht Hebung« erfährt. ¹⁰⁴

Zuvor gilt es aber den Dualismus in den Filmen Tarkovskijs, den intradiegetischen Zwiespalt zwischen Geist und Materie noch näher zu bestimmen, da er auf eine fundamentale Struktur des menschlichen Seins

¹⁰⁰ Bergson 1991 [1896], S. I f.

¹⁰¹ Bergson 1991 [1896], S. 31. So bezeichnet Bergson bspw. auch auditive Sinneseindrücke als »Gehörsbild« (Bergson 1991 [1896], S. 124).

¹⁰² Als Beispiele für Analysen mit umfassender Rückbindung an Deleuze seien die Dissertationen von Lindsay Powell-Jones: *Deleuze and Tarkovsky: the Time-Image and Post-War Soviet Cinema History* (2015) sowie Dietrich Sagert: *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij* (2004) genannt.

¹⁰³ Siehe hierzu und auch als Einführung in Bergsons Bildbegriff Meyer 2009, S. 100 ff.

¹⁰⁴ Bergson 1991 [1896], S. I.

verweist, die allen Protagonisten seiner Filme gemeinsam ist. Denn obwohl man sich in den Filmen Tarkovskijs fernab des Erzählkinos in einer rätselhaft-poetischen Bilderwelt bewegt, die, sofern überhaupt, nur basale Handlungslinien aufweist, lässt sich darin doch eine gewisse Strukturiertheit konstruieren, die gleichermaßen von semiotischen, insbesondere narratologischem wie anthropologischem Interesse ist.¹⁰⁵

Narratologische Grundlagen

Wie zunächst am Beispiel Ivans herausgestellt, erhalten die Figuren im Verlauf der Filme und mit ihnen die Betrachtenden Einsicht in zwei unterschiedliche Sphären: in eine, von der man annehmen kann, sie bildet im Rahmen der dargestellten Welt eine materielle Wirklichkeit, die auch von anderen Figuren (im Rahmen ihrer individuellen epistemischen Grenzen) erfahren und erfasst werden kann, und in eine geistige, die lediglich der Anschauung einer einzelnen Figur zugänglich ist. Zudem liefert, wie gesehen, das Bildmotiv des Schwebens einen Hinweis darauf, dass beide Sphären über unterschiedliche Eigenschaften verfügen, bzw. verschiedenen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sind.

Und tatsächlich scheint sich diese Annahme zu bestätigen, wenn man sich die einzelnen Schicksale der Figuren in Tarkovskijs Filmen vor Augen führt. Betrachtet man die Filme in ihrer Gesamtheit, fällt zum Beispiel auf, dass sich mit Ausnahme von Ivan sämtliche Protagonisten etwa

¹⁰⁵ Bezugnehmend auf Jurij Lotmans Grenzüberschreitungsmodell formuliert Michael Titzmann die Bedingungen für narrative Strukturen: Diese liegen »genau dann [vor], wenn in der dargestellten Welt (mindestens) ein *Ereignis* stattfindet«; »Ein Ereignis findet statt, wenn eine [belebte oder unbelebte] Textentität [...] über die *Grenze zwischen zwei semantischen Räumen* versetzt wird, sei es aktiv als Subjekt [...], sei es passiv als Objekt einer Handlung [...] oder eines Geschehens« (Titzmann 2013, S. 124).

in der Mitte ihrer Lebensspanne befinden, in einem Alter, in dem sie mit fundamentalen Problemen und Fragen konfrontiert werden: mit der Irreversibilität bestimmter Lebensereignisse, Glaubensfragen, dem Zweifeln am Sinn ihres Wirkens oder ihres eingeschlagenen Lebenswegs. Wie Eva Binder und Christina Engel aufzeigen, wird diese »kritische[] Phase der Lebensmitte« auch durch intertextuelle Referenzen indiziert,¹⁰⁶ in DER SPIEGEL (32:05) etwa durch ein Zitat aus Dantes *Göttlicher Komödie* (*Divina Commedia*, 1321): »Als unseres Lebens Mitte ich erklommen, / Befand ich mich in einem dunklen Wald«.¹⁰⁷

Insbesondere das Motiv des Verlusts spielt diesem Zusammenhang eine tragende Rolle. So hat Kris Kelvin in SOLARIS den Verlust seiner Frau zu beklagen, der vierzigjährige Aleksej in DER SPIEGEL, wie bereits seine Eltern, das Scheitern seiner Ehe und den ›Verlust‹ seiner Kinder. In NOSTALGHIA ist es der Verlust der geliebten Heimat und Familie, die den russischen Schriftsteller Andrej Gorčakov in seinem italienischen Exil in eine Krise stürzt. Nicht minder schwer wiegt das Schicksal Ivans, der nicht nur den Verlust seiner Familie, sondern auch den seines kindlichen Idylls zu beklagen hat.¹⁰⁸ Ihre (materielle) Realität kann von diesen Figuren daher kaum anders als eine Sphäre der Deprivation empfunden werden. Doch weshalb?

Eine Antwort auf diese Frage erhält man, wenn man sich eine zentrale Eigenschaft jener geistigen Sphäre in Erinnerung ruft, die nur der Anschauung der jeweiligen Figur zugänglich ist: die Eigenschaft, all das zu behaupten, zu verheißen, zu bewahren und zu rekonstruieren, was in der materiellen Sphäre bereits vergangen oder gar unmöglich ist. All den Ver-

¹⁰⁶ Binder u. Engel 2002, S. 207.

¹⁰⁷ »Die Hölle«, 1. Gesang, 1. u. 2. Vers zit. n. Binder u. Engel 2002, S. 207.

¹⁰⁸ Das Empfinden eines Verlusts kann sich aber auch infolge eines Zweifels einstellen, wie beim Schriftsteller in STALKER, der mit seinem Schaffen hadert und so jegliche Inspiration verloren hat. Ähnlich ergeht es Andrej Rublëv, dessen humanistische Ideale in Konflikt geraten mit der Menschenverachtung seiner Auftraggeber – ein Konflikt, der bei ihm zu einem jahrelang anhaltenden Zustand der Desillusionierung führt, die in ihm einen Verlust des Glaubens an den Sinn seines Schaffens bewirkt.

lustempfindungen geht somit eine Differenz voraus, eine Abweichung der Erinnerungen und Träume, Verheißungen, Vorstellungen, Einstellungen und Wünsche etwa vom realen bzw. aktuellen Zustand der Welt. So resultiert beispielsweise Ivans Trauer um den Tod seiner Mutter letztlich aus der Inkonsistenz seines Wunsches, sie wiederzusehen zu ihrer irreversiblen Absenz in der diegetischen Gegenwart.

Greift man an dieser Stelle Jurij Lotmans Grenzüberschreitungsmodell auf, ließe sich sagen, dass beide Sphären aufgrund ihrer Eigenschaften, ihrer »Bündel von Differenzierungen«¹⁰⁹ oder »Mengen semantischer Merkmale«¹¹⁰ semantische Räume beschreiben, zwischen denen sich aufgrund ihrer Opposition eine Grenze etabliert, die in Lotmans Narratologie das »wichtigst[e] topologisch[e] Merkmal des Raumes« darstellt und deren »wichtigste Eigenschaft [...] ihre Unüberschreitbarkeit« ist. Ebenso wie den Räumen lassen sich auch den Figuren bestimmte Eigenschaften zurechnen, sodass diese ihren Anlagen entsprechend einem der Räume »fest zugeordnet« sind.¹¹¹

Die Relation zwischen Raum und Figur verdeutlicht Lotman am Begriff des Sujets. So sei zunächst zwischen »sujetlose[n]« und »sujethaltige[n]« Schichten zu unterscheiden, wobei die sujetlose Schicht eines Werkes feste Strukturen wie semantische Räume umfasse und »die Unverletzbarkeit [der ...] Grenzen« bekräftige; die sujethaltige Schicht hingegen wird zwar »auf der Basis de[r] sujetlosen errichtet«, allerdings »als de[r]en Negation«. Davon ausgehend lassen sich die Figuren in »zwei Gruppen« unterteilen: in »bewegliche und unbewegliche«. Letztere »sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation und dienen selbst als deren Bestätigung. Die Grenzüberschreitung ist für sie verboten«.¹¹² Beweglichen Figuren ist eine solche hingegen möglich, da sie der sujethaltigen Schicht angehören, welche »die zugrundeliegende su-

¹⁰⁹ Titzmann 2006, S. 243.

¹¹⁰ Lotman 1989, S. 356.

¹¹¹ Lotman 1989, S. 327.

¹¹² Lotman 1989, S. 338.

jetlose Struktur überlagert«. »Ereignisse« treten im Rahmen dieses Modells dann auf, wenn Figuren die »Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist«, überwinden. Insofern sei »das Verhältnis der beiden Schichten zueinander immer konfliktgeladen«, denn das, »was die sujetlose Struktur als unmöglich behauptet, macht den Inhalt des Sujets aus«. ¹¹³

Die Grenze dieses Modells würde laut Karl Renner »sichtbar, wenn das Geschehen in einem Raum spielt, in dem sich keine topographische Grenze ausmachen läßt«. In einem solchen Fall sei eine »metaphorische Verwendung von ›Grenze‹ [...] vorgezeichnet«. ¹¹⁴ Und in metaphorischer Verwendung wäre es dem Grenzbegriff unmöglich, »neue Erkenntnisse eindeutig und garantiert weiterzugeben« und sich damit dem wissenschaftlichen »Kriterium der Intersubjektivität« zu erfüllen. ¹¹⁵

Wenngleich der in den folgenden Ausführungen konstruierte Grenzbegriff Gefahr läuft, in das von Renner so geringgeschätzte Metaphorische zu streben, soll die Untersuchung dennoch auf Grundlage des Lotmanschen Modells erfolgen. Einerseits, da die zu konstruierende Grenze durchaus auf topologischen Relationen (oben – unten sowie innen – außen) beruht oder auf ebensolche verweist, welche, wie sich zeigen wird, insbesondere durch filmische Darstellungsverfahren wie Kamerabewegungen impliziert werden. ¹¹⁶ Des Weiteren besteht die Möglichkeit, die Grenzmetapher mit Grenzbegriffen zu vernetzen, die über äquivalente Eigenschaften

¹¹³ Lotman 1989, S. 338 f.

¹¹⁴ Renner 2004, S. 4 f.

¹¹⁵ Renner 2004, S. 1, Renner nimmt hierbei Anschluss an Rudi Keller: *Zeichentheorie. Zur einer Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen 1995.

Aufgrund der Begrenztheit des Lotmanschen Grenzbegriffs rekonstruiert Renner dessen Grenzüberschreitungsmodell, indem er den topografisch fundierten »Raumbegriff durch den mathematischen Mengenbegriff« ersetzt, mit dessen Hilfe »soziale Beziehungen, nationale und religiöse Identitäten und vieles anderes mehr« auch ohne »topographische[] Angaben« modelliert werden können. Der Lotmansche Grenzbegriff wird durch entsprechende »Mengenkonfigurationen« ersetzt, die den Eigenschaften des Grenzbegriffs im ursprünglichen Modell Rechnung tragen (Renner 2004, S. 5).

¹¹⁶ Siehe hierzu die Anmerkungen zu den auf- und absteigenden Bewegungen in Tarkovskijs Filmen in den folgenden Kapiteln.

verfügen. Auf diese Weise erfährt die metaphorische Grenze eine Konventionalisierung, mithin eine Reduzierung ihrer polysemen Eigenschaften, womit schließlich eine Annäherung an ihr Denotat einhergeht.

Allerdings kommt man in der analytischen Praxis nicht umhin, Modelle um Aspekte zu erweitern, die in der ursprünglichen Fassung noch keine Berücksichtigung fanden. Einer dieser Aspekte in Bezug auf die Anwendung von Lotmans Grenzüberschreitungsmodell ist die Perspektivität von Grundordnungen und Ereignissen, bzw. die figural perspektivische Bedingtheit dessen, was Lotman als »sujetlose Struktur« und »sujethaltige Schicht« bezeichnet.

In seinem Aufsatz »Ereignis und Perspektive« weist Peter Klimczak darauf hin, dass sich in der semantischen Rekonstruktion dargestellter Welten oftmals nicht nur eine, sondern multiple Ordnungen bestimmen lassen.¹¹⁷ Dabei kann es sich um »konkurrierende oder korrespondierende« Ordnungen handeln: »Entscheidend ist, dass ein entsprechender Ordnungssatz nicht allgemeingültigen Charakter hat, also nur für eine eingeschränkte Menge an Figuren-/Erzähler-Entitäten Gültigkeit hat – mit anderen Worten, dass er an eine bestimmte Perspektive gebunden ist und somit nur ein perspektivischer ist.«¹¹⁸ Derartige Ordnungen können bspw. von bestimmten Ereignisindikatoren abgeleitet werden. Als Indikatoren dienen Reaktionen »sowohl sprachlicher als auch nichtsprachlicher [...] Art von Figuren und Erzählinstanzen.«¹¹⁹ So indiziert etwa die Unmutsbekundung einer Figur »das Eintreten einer ereignishaften Situation aus dem Grund, dass es sich um eine Merkmalskombination handelt, die nicht gewollt« ist.¹²⁰

¹¹⁷ Klimczak 2012, S. 175.

¹¹⁸ Klimczak 2012, S. 175 f.

¹¹⁹ Klimczak 2012, S. 173. Mit der Begriffsverwendung der »Ereignisindikatoren« nimmt Klimczak explizit Anschluss an Hans Krah: »Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen«. *Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Passau 1996, S. 94 ff.

¹²⁰ Klimczak 2012, S. 173.

Traum als Refugium

IVANS KINDHEIT

Dank der analeptischen Anordnung der Traumsequenzen fällt es in IVANS KINDHEIT zunächst recht leicht, eine Grenze zwischen Ivans geistiger und materieller Bildersphäre zu bestimmen. In weiten Teilen zeigt der Film die oftmals vergeblichen Versuche der Soldaten, Ivan, der als Aufklärer in der Armee dient, in ihrer unterirdischen Zuflucht an der ukrainischen Front unweit des Dnipro ein erträgliches Leben zu bereiten. Sie verpflegen ihn, bereiten ihm ein Bad, tragen ihn zu Bett und bringen ihm Lektüre zur Zerstreuung. In einer Geste väterlicher Fürsorge zupft Unteroffizier Katasonow Ivan den Pullover zurecht und streicht ihm übers Haar (43:50). All ihre Bemühungen vermögen jedoch nicht die allgegenwärtige Bedrohung und den Verlust zu kompensieren, den Ivan erlitten hat. Sein eigentliches Refugium findet er erst dann, wenn er zu träumen beginnt. Denn in den Bildern seiner Träume, seiner Erinnerungen gelingt es ihm, das, was ihm genommen wurde, wieder zum Leben zu erwecken.

So sieht man ihn etwa in der dritten von insgesamt vier Traumszenen des Films gemeinsam mit seiner Schwester auf der Ladefläche eines Lastwagens sitzen. Während der Lastwagen zu einer behaglichen Melodie eine Allee entlangfährt, setzt ein Wolkenbruch ein (62:20). Blitze zucken. Der Hintergrund des Filmbilds, die vorüberziehen Bäume der Allee, wird ins Negativ gekehrt. Obwohl beide Kinder vollkommen durchnässt sind und frösteln, sind sie in fröhlicher Stimmung. Denn der Lastwagen hat eine Fuhre Äpfel geladen und Ivans einzige Sorge besteht darin, seiner Schwester den schönsten Apfel auszuwählen. Als er fündig geworden ist, streckt er seine Hand aus, um ihn seiner Schwester zu reichen. Freudestrahlend, aber kopfschüttelnd lehnt sie den Apfel ab. Ivan wählt einen anderen.

Nachdem zunächst seine den Apfel haltende Hand in einer Detailansicht zu sehen ist, rückt eine Wischblende – in einem (womöglich persiflie-

renden) Gegenentwurf zum berühmten Kuleschov-Experiment –¹²¹ dreimal in Großaufnahme das Gesicht seiner Schwester von rechts nach links in den Fokus. Ihre erste Reaktion ist ein Lächeln, ihre zweite ein liebevoller Blick in Richtung Ivan. Als ihr Gesicht schließlich zum dritten Mal in den Fokus rückt, schaut sie ihren Bruder mit einem traurigen, fast flehenden Ausdruck an. Die heitere Stimmung ist verflogen. Wenngleich Ivan am Ende des Traums wieder zu harmonischen Bildern zurückfindet, als der Lastwagen bei strahlendem Sonnenschein eine Herde am Ufer des Dnipro grasender Pferde passiert und Hunderte Äpfel durch die geöffnete Ladeklappe auf den Strand fallen, sodass sich die Tiere daran gütlich tun können, indiziert der traurige Ausdruck auf dem Gesicht seiner Schwester doch einmal mehr, wenn auch subtiler, worauf bereits die Schussgeräusche und der Ausdruck des Erschreckens auf dem Gesicht seiner Mutter im ersten Traum hinwiesen: Vor Bedrohung und Verlust ist Ivan selbst in diesem Refugium nicht mehr sicher.

Dennoch ist man womöglich geneigt, Ivan eine Zugehörigkeit zu jenem Raum, zu jener fragilen Idylle zu unterstellen, in der sich all das bewahrt, wonach er sich sehnt. Aufgrund seiner Anlagen (u.a. der Bindung an

¹²¹ Beim berühmten Experiment des sowjetischen Regisseurs und Leiters der Moskauer Filmhochschule Lev Kuleshov handelt es sich um einen kurzen Film, in dem eine identische Einstellung abwechselnd mit drei unterschiedlichen Einstellungen kombiniert wird. Nacheinander folgt auf die Einstellung eines Tellers Suppe, eines toten Kindes in einem Sarg und einer Frau auf einem Diwan jeweils dieselbe Großaufnahme des Gesichtes eines Mannes (Ivan Mozzuchin). Der Kuleshov-Effekt bezeichnet das Phänomen, dass aus demselben Gesichtsausdruck je nach Kombination unterschiedliche Gefühlsregungen des Mannes (Appetit, Trauer, Lust) abgeleitet werden, und wurde schließlich zu einer Grundlage des sowjetischen Montagekinos. So findet sich das Prinzip dieses Effekts, Sinnhaftigkeit durch die Kombination und Abfolge lakonischer Versatzstücke und Fragmente zu erzeugen, etwa auch in den theoretischen Arbeiten Sergej Ėjzenštejns *Film Form. Essay in Film Theory* (Eisenstein [1949] 1977, S. 32).

Der Gegenentwurf Tarkovskijs, der sich oftmals in Opposition insbesondere zur Lakonie und Indifferenz des Montagekinos positionierte (siehe z.B. in Tarkovskij 1985, S. 137), vollzieht eine Umkehrung des Prinzips: Auf die Detailansicht der Apfel haltenden Hand Ivans folgt eine Einstellung mit drei Großaufnahmen seiner Schwester, die unabhängig von der Schnittfolge sehr deutlich zwischen den unterschiedlichen Ausdrücken (Freude, Liebe, Trauer oder Angst) differenzieren. Für Tarkovskij gelten Filmbilder nicht als indifferent, sondern als absolut, da sie »sich einander ergänzen oder widersprechen, sich aber unter keinerlei Umständen gegenseitig ersetzen« (Tarkovskij 1985, S. 45).

seine Mutter und an seine Schwester) und den Merkmalen des Hier und Jetzt (u.a. dem Tod seiner Familie) gelingt es ihm nicht endgültig, in jenem Raum, in dem sich sein aktuelles Dasein situiert, Fuß zu fassen und eine Bindung zu den Figuren dieses Raumes, etwa zu den um ihn bemühten Soldaten Gal'cev und Cholin, aufzubauen.¹²²

Im Film lassen sich aber noch weitere Ordnungsstrukturen bestimmen. In einer Szene formuliert Oberstleutnant Grjasnov, der Ivan von seinen Aufgaben als Aufklärer entbinden und auf eine Militärschule weitab der Front schicken will, als eine Art Schlüsselsatz der Filmerzählung: »Mein kleiner Wanya, verstehst du nicht, dass der Krieg nicht deine Sache ist?« (28:41). Er unternimmt damit sogleich eine Semantisierung der Topografie des diegetischen Hier und Jetzt, eine grobe Differenzierung zwischen Front und Hinterland, zwischen Gefahr und Sicherheit oder gar Tod und Leben und weist Ivan einen Platz darin zu, in der Militärschule fernab der Front. In den Augen Grjasnovs mag Ivan noch ein Kind sein, das es vor Schlimmerem zu bewahren gilt, doch tatsächlich ist diesem das Schlimmste bereits widerfahren, der Krieg schon zu seiner Sache geworden. Sein kindliches Selbstbild, dem Trauma des Verlustes zum Opfer gefallen, kann sich nur noch in Träumen und Erinnerungen rekonstruieren, bevor jedes Erwachen es aufs Neue negiert. Die Vorzüge des Hinterlands gegenüber der Front, die Militärschule als sichere Zuflucht mögen für Ivan im Gegensatz zu Grjasnov bedeutungslos erscheinen. Die semantische Ordnung, die durch die Worte des Oberstleutnants indiziert wird, kann somit als perspektivisch gelten, insofern die Merkmalskombinationen der Räume für mindestens eine andere Figur, namentlich Ivan, keine Geltung haben, bzw. insofern diese Räume für Ivan eine differente Attribuierung aufweisen. In seinen vehementen Unmutsbekundungen (21:45) gegenüber dem Vorhaben Grjasnovs deutet sich jedoch an, dass ein Übergang von der Front ins Hinterland, also innerhalb derselben Topografie für Ivan durchaus ereignishaft wäre. Das Verlassen der Front wäre auf semantischer Ebene gleich-

¹²² Siehe hierzu auch den Interpretationsansatz von Binder u. Engel 2002, S. 94.

bedeutend mit einem ungewollten Eintritt in einen Raum mit unerwünschter Merkmalskombination, bzw. mit einer Merkmalskombination, die den Anlagen der Figur widerspricht. Worin bestehen also die (zentralen) Anlagen Ivans und die unerwünschte und von der Ordnung Grjasnovs abweichende Kombination?

Hält man an der Grundordnung fest, die auf Ivans geistiger und materieller Bildersphäre gründet, ließe sich sagen, dass die Konstruktion jener Ordnung, die sich aus seinem Unwillen, die Front zu verlassen, ableiten lässt, nichts anderes als eine Unterteilung des semantischen Raums, seiner materiellen Bildersphäre herbeiführt. Als eine zentrale Eigenschaft Ivans wurde bereits seine Bindung an seine Mutter herausgestellt. Mit dieser kann jedoch weder eine Präferenz, noch Aversion gegenüber einem der Teilräume hinreichend begründet werden. Sowohl die Front als auch das Hinterland weisen die Absenz der Mutter als Merkmal auf. Angesichts seines Traumas ist für ihn im diegetischen Hier und Jetzt allerorts Endzeit. *Die vier apokalyptischen Reiter* Albrecht Dürers, die Ivan in einem von den Deutschen (»Fritzen«) erbeuteten Kunstbuch betrachtet, haben ihn bereits ereilt: »Der da auf dem Pferd. [Zu sehen ist der vierte Reiter, »der Tod«] Ich habe einen Ähnlichen gesehen auf einem Motorrad. Schau, die trampeln auf den Menschen herum« (45:14). »Das ist nur ein Bild«, versucht Oberleutnant Gal'cev zu relativieren. Doch Ivan kontert: »Denkst du! Ich kenne die«. Wie in den Filmen Tarkovskijs typisch, erfolgt hier das Zitat von Dürers Holzschnitt, mithin der *Offenbarung des Johannes*, »in existenzieller Verquickung mit dem Schicksal der Protagonisten«.¹²³

In einer späteren Szene wird deutlich, worin Ivans Motivation für seinen Entschluss, an der Front zu bleiben, besteht und worin sich die Teilräume der materiellen Sphäre unterscheiden. Während die Soldaten zu einer Patrouille aufbrechen, bleibt Ivan im Unterschlupf zurück. In einer Art Rollenspiel pirscht er sich kriechend an den »Feind« heran und erteilt Befehle an imaginierte Kameraden: »Vergesst nicht, dass wir ihn lebend erwischen

¹²³ Julia Selg 2009, S. 15.

müssen. [...] Umzingelt das Gebäude! Lasst ihn nicht raus!« (52:05). Der Feind, personifiziert durch eine deutsche Uniform im Lichtkegel der Taschenlampe Ivans, ist gestellt: »Hände hoch, raus da! Aha, du versteckst dich! Du wirst mir nicht entkommen! [...] Du wirst mir auf alles antworten, hörst du? Meinst du ich hätte vergessen? Ich werde Gericht halten! Ich werde dich ... ich werde ...«. Ivan als Schattenriss. Mit einem Dolch in der Hand sinkt er zu Boden, unfähig oder unwillig, ein finales Urteil über den Feind zu fällen. Ein Mörserangriff der Deutschen beendet das Spiel. Ein Geschoss erschüttert den Unterschlupf, zerstört Teile des Daches. Lichtstrahlen dringen ein und erhellen Ivans Profil. Die folgenden beiden Einstellungen zeigen eine Marienikone mit Jesuskind und ein Turmkreuz zwischen Rauchschwaden dem Beschuss der Mörser trotzend. Die schnelle Schnittfolge reiht in Manier der Attraktionsmontage Ėjzenštejns eine Assoziationskette auf, die Ivan als Geläuterten zeigt, der in dunkelster Stunde Erleuchtung und göttlichen Beistand erhält. Doch wie sich im letzten Drittel des Filmes zeigt, hält Ivan, wenngleich mit von Zweifeln gezeichneter Mimik (67:12), an seinen Racheplänen fest und meldet sich freiwillig für einen Erkundungsgang, auf dem er schließlich seinen Tod finden wird.

Nun wird deutlich, worin Ivans Präferenz für die Front besteht: Nur in diesem Teilraum lassen sich seine Rachepläne realisieren, da nur hier die Mörder seiner Mutter und seiner Familie anwesend sind. Und gerade das Merkmal der Gefahr der anwesenden Feinde, vor dem Grjasnov Ivan zu schützen versucht, erlangt vor dem Hintergrund seiner Mutterbindung eine durchaus positive Konnotation, insofern der mögliche Tod ein Ende jener Negation seines kindlichen Idealbilds verheißt, die sich mit jedem Eintritt in die materielle Sphäre einstellt. Mehr noch verspricht der Tod in eschatologischer Hinsicht einen exitus aus dieser Sphäre, mithin einen endgültigen Zugang zu jenem Raum, dem die Toten – so auch seine Mutter – angehören. Oder wie es Cioran in einem für ihn untypisch dezent formulierten Antinatalismus beschreibt: »Der Tod ist nicht völlig unnütz. Immerhin müssen wir ihm danken, wenn uns durch ihn möglicherweise ge-

währt sein wird, unseren einzigen Raum wiederzufinden, den Raum vor der Geburt«. ¹²⁴

Das Überdauern der Bilder

NOSTALGHIA, IVANS KINDHEIT

Ähnlich wie in IVANS KINDHEIT vollzieht sich auch in NOSTALGHIA für den Protagonisten Andrej Gorčakov ein wiederkehrender Übergang vom diegetischen Hier und Jetzt zu Träumen und Erinnerungen, die von dessen von Heimweh und Schwermut gezeichnetem Seelenzustand zeugen, auf den auch der Titel des Films verweist. Wie Julia Selg in ihrer umfassenden Studie zu diesem Film anmerkt, bezeichnet der russische Begriff *nostal'gia* »keine unbestimmte Sehnsucht [...], sondern den krankhaften Seelenzustand, in dem sich z.B. der Erinnernde gegenüber der Vergangenheit befinden kann – oder auch der Exilant gegenüber der Heimat, von der er dauerhaft getrennt ist«, »ein unstillbares Heimweh nach etwas Verlorenem, nicht mehr Erreichbarem«. ¹²⁵ Was Gorčakov verloren hat und nicht mehr erreichen kann, zeigt sich in den Traum- und Erinnerungsszenen: die russische Heimat, die zurückgelassene Familie und seinen Glauben.

Die Unterscheidung zwischen den Bildersphären wird in diesem Film durch eine Trennung auf formaler Ebene erleichtert, da Geistiges, das Erinnernte, Geträumte oder Imaginierte, auf Sepiatöne reduziert wird, während der übrige Farbfilm keine derartige Tonung aufweist. Anders als Ivan vermag der russische Schriftsteller Gorčakov sich zumindest teilweise an die Gegebenheiten seines italienischen Exils anzupassen, wenngleich er

¹²⁴ Cioran [1979] 2013, S. 147, siehe auch vergleichend *Phaidon* 77b-77e.

¹²⁵ Selg 2009, S. 17, paraphrasiert im Anschluss an die Explikationen in Vladimir Dals *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka (Erklärendes Wörterbuch der lebenden großrussischen Sprache)* Sankt Petersburg/Moskau 1881, 2. Band, S. 555.

einigen Figuren dieses Raums zunehmend abweisend gegenübersteht, wie seiner Dolmetscherin Eugenia, deren Annäherungsversuche ins Leere laufen.

Warum es ihm nicht gelingt, sich gänzlich an die Merkmale dieses Raums (Italien) anzupassen und gleichsam in ihm aufzugehen, führt Gorčakov in einem Dialog mit Eugenia u.a. auf sprachliche Differenzen zurück (15:00), etwa auf die Unmöglichkeit, Kunst und Kultur zu übersetzen. So seien die russischen Gedichte Arsenij Tarkovskijs, die Eugenia in einer Übersetzung von einem, wie sie sagt, »sehr gute[n] Dichter« liest, in Andrejs Augen nicht mehr als Abfall: »Wirf sie sofort weg!«. Den Figuren bleibt also ein umfassender Zugang zum semantischen Reichtum eines Raumes verwehrt, solange es ihnen an bestimmten Anlagen (in diesem Fall z.B. an Sprachkenntnissen) mangelt. Somit ließe sich eine weitere semantische Unterteilung der bisherigen figural-perspektivischen Ordnung Andrejs (Heimat versus Italien, Vergangenheit versus Gegenwart) vornehmen, insofern dem Schriftsteller ein Teil des Raumes, in dem er sich gegenwärtig aufhält, zugänglich (bzw. verständlich) ist, während ein anderer Teil jene Merkmale einschließt, die ihm unzugänglich (bzw. unverständlich) bleiben.

Daher ist es kaum verwunderlich, dass Gorčakov im späteren Verlauf des Films die Nähe Domenicos sucht, eines unter den Bewohnern seines Heimatortes Bagno Vignoni als wahnsinnig geltenden Eremiten, einer Figur, mit welcher der Schriftsteller eine spirituelle Verbundenheit zu spüren scheint, einer Figur, um es mit Lotman zu sagen, die über ein ähnliches »Bündel an Differenzierungen« verfügt, die aufgrund ihrer Inkompatibilität zum Raum, in dem sie sich befindet, die Abgeschiedenheit vorzieht und zum Ende des Films lediglich die Nähe der Menschen sucht, um sie in einer leidenschaftlichen Ansprache an die ideellen Werte, die Vorzüge ihres präferierten »Raums« zu erinnern. Im Gegensatz zu Eugenia erweist sich Domenico als weitestgehend wortkarg, ein Wesenszug, der sich auch in Gorčakovs Anlagen zeigt. Dass sich der Eremit und der Schriftsteller auch in

ihrer Ansicht bezüglich des semantischen Reduktionismus der Sprache gegenüber der Kunst einig sind, deutet sich in einem Dialog an, in dem ihre Worte lediglich dazu dienen, die Erinnerung an ein Kunstwerk zu evozieren, dass weitaus mehr geeignet scheint, etwa individuelle Schönheit zum Ausdruck zu bringen. Auf die Frage Domenicos, ob Gorčakovs Frau schön sei (58:55), antwortet dieser mit der Benennung eines Kunstwerks: »Kennst du die Madonna del parto?«. Domenico: »Piero della Francesca?«. Gorčakov: »So ist sie, aber ganz schwarz«. Ein Ebenbild der schwangeren Madonna.¹²⁶

Die spirituelle Nähe zwischen dem Schriftsteller und Domenico wird darüber hinaus auch bildmotivisch entwickelt (85:49): In einer Traumszene findet sich Gorčakov, eingefangen von einer Totale in Sepiatönen, in einer menschenleeren Gasse wieder. Im Halbdunkel einer unbestimmten Tageszeit werden Hinterlassenschaften der Menschen erkennbar: Zeitungen, Unrat, ein geöffneter Koffer mit Kleidern. Als sich der Schriftsteller der Kamera mit langsamen Schritten bis zur nahen Einstellung nähert, setzt auch die Kamera zu einer langsamen, zurückweichenden Fahrt an. Im veränder-

¹²⁶ Siehe zu Mariengestalten und Christusbildern in NOSTALGHIA insbesondere Selg 2009, S. 26 ff. u. 67 ff. Das Fresko Piero della Francescas (vollendet um 1460) wird zu Beginn des Films mehrmals direkt zitiert. Es zeigt (u.a.) in der Bildmitte eine in ein blaues Kleid gehüllte, schwangere Maria, die von zwei Engeln flankiert wird. Während Eugenia »als Fremde [...] wie eine Touristin« nicht teilhabend am »religiösen Vollzug« der ringsum betenden Frauen durch eine Krypta schlendert (Franz 2015, S. 99 f.), ist das Fresko zunächst in vollem Umfang, jedoch nur in der abgedunkelten Apsis im Bildhintergrund zu sehen, während die Aufmerksamkeit der Zuschauer von einem religiösen Ritual im Bildmittelpunkt in Anspruch genommen wird (08:05 u. 10:23).

In einer späteren nahen Einstellung (11:23) sieht man Eugenia, zentral im Mittelschiff gegenüber dem Fresko (nicht im Bild) positioniert, zuerst in die Kamera blicken, sich abwenden und wieder frontal in die Kamera schauen. Im Gegenschuss folgt schließlich in Nahaufnahme ein Ausschnitt des Freskos, in dem, unterstützt von einem Zoom-in, deutlich der andächtig-traurige Gesichtsausdruck der Madonna zu sehen ist (11:36), der nicht nur mit einem flüchtigen Ausdruck auf dem Gesicht Eugenias, sondern auch mit dem Blick Gorčakovs, der in der folgenden Einstellung anschließt, sowie dem Blick von Gorčakovs Frau in einer späteren Traumszene (75:40) korrespondiert. Im Gegensatz zu Gorčakovs Frau ist die Ebenbildlichkeit Eugenias zur Madonna flüchtig. Denn im Verlauf ihrer Kopfbewegung finden sich nach Selg noch weitere Reminiszenzen, die Eugenias Erscheinung einerseits mit Leonardo da Vincis *Studie für den Christuskopf* (um 1494), andererseits mit Sandro Botticellis *Geburt der Venus* (um 1485) in Bezug setzen lassen (Selg 2009, S. 67 ff.).

ten Ausschnitt werden neue Details sichtbar, darunter rechts im Bild ein Kleiderschrank mit Spiegeltür, der die Aufmerksamkeit des Schriftstellers beim Vorbeigehen für einen kurzen Moment auf sich zieht. Gorčakov verharrt einige Meter entfernt und kehrt schließlich zum Schrank zurück. Die Kamera folgt seiner Bewegung mit einem Zoom, sodass der Schrank zunächst aus dem Blickfeld gerät. Währenddessen setzt der Schriftsteller zu einem inneren Monolog an: »Warum nur muss ich daran denken? Habe ich nicht schon genug Sorgen? Mein Gott, warum habe ich das gemacht? Es sind meine Kinder, meine Familie, mein eigenes Fleisch und Blut. Wie konnte ich nur? Jahre, ohne das Licht zu sehen, aus Angst vor dem Tageslicht. Warum? Warum diese Tragödie?«.

In diesen Worten vermengen sich die Leidenswege Gorčakovs und Domenicos. Wie der Schriftsteller lebt auch der Eremit getrennt von seiner Familie. In einem Dialog zwischen Gemeindemitgliedern Bagno Vignonis (33:43) wird gemutmaßt, dass Domenico entweder aus Motiven der Eifersucht oder aus Furcht vor der bevorstehenden Apokalypse »eine Art religiöse Krise« durchleidend sich und seine Familie jahrelang in seinem Haus verschanzt hielt. Gewiss ist, dass seine Frau ihn nach sieben Jahren schließlich verlässt. In einer Erinnerungsszene (59:47) sieht man sie mit einem Kind auf dem Arm aus der Dunkelheit ihrer Eremitage ins gleißende Tageslicht treten, bevor sie unter Zeugenschaft der anwesenden Gemeindemitglieder vor einem Polizisten auf die Knie sinkt und ihm hilfeschend oder aus Dankbarkeit die Schuhe küsst.

Die lichtlosen Jahre, von denen Gorčakov spricht, werden später aber ebenso mit der Entwicklung der Zivilisation in Bezug gesetzt, die, wie Domenico kurz vor Ende des Films in einer Rede proklamiert,¹²⁷ auf sündhafte Abwege geraten ist. Damit greift NOSTALGHIA eine Metaphorik auf, die bereits in früheren Filmen Tarkovskijs sowie in einigen zitierten Werken¹²⁸ den Kontrast und Antagonismus von Licht und Dunkelheit mit dem

¹²⁷ Siehe Domenicos Autodafé auf dem Kapitolshügel (100:00).

¹²⁸ Allen voran sei an dieser Stelle Dantes *Göttliche Komödie (Divina Commedia, 1321)* ge-

Themenkreis der Eschatologie verbindet: mit dem Versuch der in ihrer Lebensmitte in Einsamkeit und auf dunkle, sündhafte Abwege geratenen Menschen, wieder auf einen rechten Pfad zu gelangen, der ihnen vom Licht (Gottes etwa) gewiesen wird, sofern sie es vermögen aufzublicken, um es zu erkennen.¹²⁹

Gorčakov, der nun von hinten und abermals in naher Einstellung zu sehen ist, wendet seinen Blick nach rechts. Die Kamera greift die Bewegung seines Blicks mit einer Kombination aus Zoom und Schwenk auf und setzt sie fort, bis sie einen Ausschnitt der Spiegeltür des Kleiderschanks in Großaufnahme erfasst. Als die rechte Hand des Schriftstellers und ihr Spiegelbild langsam nach dem Türbeschlag greifen, fällt vor allem ein Detail ins Auge: der gespiegelte Ehering in der Bildmitte (88:03), dessen goldenes Schimmern in der von dunklen Sepiatönen dominierten Einstellung hervorsticht und zugleich Zeugnis ablegt vom Irrweg seines Trägers.

Die bildmotivische Entwicklung der geistigen Nähe zwischen Gorčakov und Domenico kulminiert, als der Schriftsteller die Spiegeltür des Kleiderschranks öffnet. Allmählich verändert sich der Winkel des Spiegels und das Gesicht eines Mannes wird sichtbar. Doch ist es nicht Gorčakov, wie man vermuten möchte, sondern Domenico, der dem Schriftsteller aus dem Spiegel mit einem bestürzten Ausdruck entgegenblickt (88:17).

Nach einem Schnitt sieht man Gorčakov, in einer Totale gefolgt von einer nach rechts verlaufenden Kamerafahrt, zum Abschluss der Traum-

nannt, deren erste Verse, wie an anderer Stelle belegt, auszugsweise in DER SPIEGEL direkt zitiert werden (32:05). Wie an späterer Stelle noch gezeigt wird, werden Motive aus dem ersten Teil dieses Werkes (*Inferno. Die Hölle*) konzeptionell in ANDREJ RUBLJOW aufgegriffen, in dem der Ikonenmaler Rublëv wie Dante »Höllenkreise des Leidens« durchwandert (Tarkowskij 1985, S. 104).

¹²⁹ Siehe abermals IVANS KINDHEIT (52:05). Zurückgelassen von den Soldaten lebt Ivan seine (sündhaften) Rachegeleüste in der Dunkelheit des Unterschlupfs aus. In einem Rollenspiel stellt er den Mörder seiner Familie, wagt es aber nicht, ein finales Urteil zu fällen. Als ein Geschoss den Unterschlupf erschüttert und Teile des Daches zerstört, dringen Lichtstrahlen ein und erhellen Ivans Profil. Die folgenden beiden Einstellungen zeigen eine Marienikone mit Jesuskind und ein Turmkreuz zwischen Rauchschwaden dem Beschuss der Mörser trotzend: In dunkelster Stunde erhält Ivan Erleuchtung und spirituellen Beistand.

szenen durch die Ruine eines gotischen Sakralbaus schreiten (88:26). Aus dem Off ist ein kurzer Wortwechsel zwischen einer weiblichen und einer männlichen Stimme zu vernehmen. »Herr, du siehst, wie er betet. Warum sagst du ihm nicht etwas?«, fragt die Frauenstimme. Der »Herr« entgegnet: »Stell dir vor, was geschehen würde, wenn er meine Stimme hörte«. »Lass ihn deine Anwesenheit spüren«, fordert die Frauenstimme, und die Männerstimme erwidert: »Ich lasse sie [ihn] immer spüren. Er ist es, der sie nicht bemerkt«. Die Anwesenheit des »Herrn« will bemerkt werden. Doch der an nostalgia »erkrankte« Gorčakov, umgeben von den Überresten sakraler Gemäuer, die womöglich seinen brachliegenden Glauben spiegeln, in seiner Einsamkeit, von den Menschen, den Ebenbildern Gottes abgewandt, ist dieser Präsenz, dem Leuchten, das ihn aus der Dunkelheit und auf den rechten Pfad zurückzuführen vermag, noch nicht gewahr geworden. Und so bleibt ihm, um Lotman aufzugreifen, ein umfassender Zugang zum semantischen Reichtum jenes Raums, der die Anwesenheit des »Herrn« umfasst (etwa die christliche Eschatologie), aufgrund seiner Anlagen (seines brachliegenden Glaubens) so lange verwehrt, bis dieser Merkmalsmangel behoben ist.¹³⁰ Auch wenn das Leuchten, das sich zunächst nur in subtilen Bildern, z.B. im goldenen Schimmern des Eherings, zeigte, in den abschließenden Szenen des Films eine dominierende, visuelle Präsenz erlangt, wie noch im Folgenden herausgestellt wird, bleibt bis zuletzt offen, ob der Schriftsteller die Gegenwart des »Herrn« letztlich doch noch bemerkt und Erlösung findet, bzw. vollumfänglichen Zugang erhält.

NOSTALGHIA endet mit einer Überschneidung der Bildersphären, bei der es im Vergleich zu vorangegangenen Traumszenen ungleich schwerer fällt, zwischen Traum und diegetischer Gegenwart zu unterscheiden, geschweige denn eine Grenze zu ziehen. Die Reduktion auf Sepiatöne, welche die Szene formal der Sphäre des Geistes zuordnet, lässt allerdings da-

¹³⁰ Mit Nikolaj Berdjaev ließe sich umgekehrt auch sagen, dass der Herr, also Gott, »in der sündigen Welt als das Ohnmächtigste erscheint« und seine Anwesenheit (auch von Gorčakov) nicht bemerkt werden kann, da Gott keinen Zugang zum sündigen Bereich der Welt hat (Berdjaev [1943] 1989, S. 12).

rauf schließen, dass sich die Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart, der russischen Heimat und dem italienischen Exil ideell vollzieht. Der Bildkader umfasst zunächst den zusammen mit einem Schäferhund vor einer Pfütze kauern und sich darin spiegelnden Schriftsteller, im Hintergrund jenes Haus und jene Landschaft, die bereits aus vorangegangenen Traumszenen bekannt sind (117:20). Doch in der Pfütze ist noch etwas Anderes zu erkennen: geometrische Konturen, deren materielles Korrelat sich noch außerhalb des Bildkaders befindet. Erst als die Kamera allmählich zu einer Supertotale herauszoomt, stellt sich heraus, dass es sich dabei um die Spiegelung gotischer Kirchenfenster handelt, die zur Ruine der Abbazia San Galgano, eine der bedeutendsten Hervorbringungen der italienischen Gotik, gehören, durch die Gorčakov in der zuvor besprochenen Traumszene geschritten ist. Als der Zoom in der Schlusseinstellung zum Stillstand kommt (119:22), wird das Versatzstück der erinnerten russischen Landschaft ganz und gar eingefasst von den Überresten des Mittelschiffs des italienischen Sakralbaus. So scheint sich Gorčakov gleichzeitig in seiner Heimat und im Exil zu befinden. In einer einzigen Einstellung synthetisieren sich die Bilder seines zuvor gespaltenen Daseins. Und die Grenze, die das Modell Lotmans für unüberschreitbar erklärt, erscheint in diesem Moment, in dem Geist und Materie in Bildern verschmelzen, als überaus permeabel und mit großer Leichtigkeit überwindbar, sofern eine Grenze überhaupt noch existiert.

Dieser rätselhaften Synthese geht eine mehrminütige Plansequenz voraus, in der Gorčakov das Versprechen an Domenico einlöst, die Therme seines Wohnorts Bagno Vignoni mit einer brennenden Kerze zu durchschreiten, während der Eremit sich zur selben Zeit auf dem Kapitolshügel in Rom mit Benzin übergießt und in Brand steckt, nachdem er zuvor in einer pathetischen Performance die auf sündhafte, materialistische Abwege geratene Zivilisation angeklagt und zur Abkehr vom stumpfen Materialismus aufgerufen hat, die er nun durch das Opfer seiner materiellen Hülle in radikalster Weise, in einem Akt ultimativer Askese, eines kulminieren-

den Martyriums zum Ausdruck bringt. Zweimal erlischt die Flamme während Gorčakovs Versuchen, das der heiligen Katharina geweihte BADEBECKEN zu durchqueren. Beim dritten Mal gelingt es ihm schließlich. Doch kaum hat er sein Ziel erreicht, seine Hände ein letztes Mal schützend um die Flamme der Kerze, bzw. um das Leuchten, das ihm und der Welt den Weg weist, geschlossen, bricht er tot zusammen (116:45).

Die Benennung der Therme verweist im Übrigen auf die geweihte Jungfrau Katharina von Siena, die im 14. Jahrhundert, »von einer Vision des hl. Dominikus veranlaßt«, dem Orden der Dominikaner beitrug,¹³¹ was wiederum darauf hindeuten könnte, dass der Name Domenico als Aptonym fungiert und den Eremiten somit als Glaubensangehörigen und Prediger ausweist.

Dass Domenico gegenüber Gorčakov aber lediglich vom »Schwimmbecken der Heiligen Katharina« (55:00) spricht und den Namen nicht weiter spezifiziert, lässt zudem Assoziationen zur heiligen Katharina von Alexandrien (Legende) zu, die von einem Einsiedler zum Glauben bekehrt und getauft wurde.¹³² Die Legende wurde in einer Vielzahl ikonischer Darstellungen verarbeitet, darunter auch in dem Francesco Albani zugeschriebenen Ölgemälde *Die heilige Katharina und der Eremit (Santa Caterina e l'eremita*, um 1603). Es zeigt u.a. Katharina in der Bildmitte kniend auf ein Marienbildnis mit Jesuskind blickend, dass der vor ihr sitzende Eremit (links im Bildhintergrund) in seinem Schoß hält. In einer Haltung der empathischen Ergriffenheit ruht ihre rechte Hand auf ihrer linken Brust, während der Daumen und der Zeigefinger ihrer linken Hand eine Kerze umschließen, deren Flamme die sie umgebende Dunkelheit erhellt und den Blick auf die Madonna im Schoße des Eremiten überhaupt erst ermöglicht.

Die Bitte Domenicos um das Versprechen Gorčakovs, die Therme der heiligen Katharina mit einer brennenden Kerze zu durchschreiten, ließe sich vor diesem Hintergrund als subtiler und empathischer Versuch des

¹³¹ Benedict XVI. 2010, S. 1.

¹³² Schill 2005, S. 296.

Eremiten deuten, den Schriftsteller zum Glauben zu bekehren. Entgegen der weit weniger subtil vollzogenen ›Predigt‹ auf dem Kapitolshügel erfolgt die Bekehrung den Merkmalen des wortkargen Poeten entsprechend nonverbal, in ritueller Handlung die Wahrnehmung der Gegenwart des »Herrn« sowie womöglich abermals die Erinnerung an ein Kunstwerk (etwa an die erwähnte Ikone Albanis) evozierend.

Wie Nobert Franz hervorhebt, lässt sich in dem Umstand, dass Gorčakovs Ritual ebenso wie Domenicos Versuch, sich in Brand zu stecken, erst im dritten Ansatz gelingt, zudem ein Aufgreifen christlicher Zahlensymbolik erkennen, da die Drei in »christlicher Tradition eine heilige Zahl, die Zahl der Personen Gottes und deshalb der Vollendung« ist,¹³³ was wiederum als Zeichen vom Vollenden, also Gelingen der Bekehrung und von Gorčakovs Rückkehr auf den ›rechten Pfad‹ interpretiert werden könnte. Dass die Ritual-Szene ohne Schnitt, in einer fast neunminütigen Plansequenz (108:19 – 117:14) gezeigt wird, kann sich darüber hinaus kaum des Eindrucks erwehren, dass man als Rezipient, noch unter dem Eindruck der zuvor gezeigten ›Predigt‹ Domenicus' stehend, nicht bloß Zeuge dieses Ereignisses, sondern auch Adressat der Bekehrung wird.

Wie die daran anschließende und bereits beschriebene Abschlusszene nahelegt, ist der Tod Gorčakovs keineswegs gleichbedeutend mit der Auflösung der Figur. Vielmehr bewirkt er eine Auflösung seiner materiellen Sphäre, seiner Leiblichkeit, an die sein materielles bzw. physisches Dasein gebunden war. Da *für* die Figur nunmehr lediglich ein Raum besteht, löst sich auch die semantische Opposition auf, auf deren Grundlage sich die Grenze etablierte.

Was also zunächst als Überschneidung der Sphären oder Verblenden der Grenze wahrgenommen werden konnte, stellt sich demnach womöglich als Einsicht in die Bilder jener verbleibenden geistigen Sphäre heraus, in deren Aufrechterhaltung nach dem Tod sich auch ein Glaubensbekenntnis andeutet, ein Verweis auf die Unsterblichkeit oder zumindest auf ein

¹³³ Franz 2015, S. 119 f.

Überdauern der Seele,¹³⁴ genauer noch: die Hoffnung auf einen Seelenfrieden, den Gorčakov durch den Vollzug des Rituals erlangen konnte.

Ein ähnlicher Hinweis findet sich auch in *IVANS KINDHEIT*, wenn man Ivan, nachdem man von seiner Hinrichtung erfahren hat, in einer abschließenden Sequenz abermals halbnackt zu Füßen seiner lächelnden Mutter über einen Wassereimer gebeugt sieht, bevor er sich an einem Strand verstecken und Fangen spielenden Kindern anschließt und dabei wie schwerelos übers Wasser der untergehenden Sonne entgegentrabt – womöglich an eine Kindheit anknüpfend, die nunmehr ›dank‹ seines Todes gänzlich enthoben ist aus der Materie. Der Tod, so Tarkovskij, »befreit von allen Fesseln an diese Welt«. ¹³⁵

Sofern man also Geist versus Materie als fundamentales, wenngleich figurengebundenes Ordnungssystem der Diegese bestimmt, das gleichsam zwei semantische Räume beschreibt, deren oppositionelle Merkmalsbündel wiederum eine Grenze etablieren, die als unüberschreitbar gilt, und gleichzeitig berücksichtigt, dass die Figuren, ganz gleich, ob sie die Sphäre des Geistes aufgrund ihrer Verheißungen präferieren mögen, gezwungen sind, zumindest zeit ihres Lebens ebenso ein materielles Dasein zu führen, aktuelle Bilder zu schauen, kommt man nicht umhin, diese Grenze dorthin zu verlagern, worin sie besteht: nämlich *in* den Figuren selbst. Mit anderen Worten, genau dorthin, wo auch Bergson sie bestimmt: »schon jetzt können wir vom Leibe als der vorrückenden Grenze zwischen Zukunft und Vergangenheit sprechen, der vordringenden Spitze, die unsere Vergangenheit unaufhörlich in unsere Zukunft stößt.« ¹³⁶

¹³⁴ Die Unsterblichkeit der Seele ist für Tarkovskij keineswegs Gewissheit: Die »Materie der Seele mag zwar weiterleben, die Seele sich jedoch verflüchtigen. Sich seiner Seele bewußt zu sein[,] bedeutet noch lange nicht, unsterblich zu sein« (Tarkovskij 1989, S. 351, 6. April 1981). Der Begriff der »Materie der Seele« mag an dieser Stelle der Übersetzung des Tagebucheintrags irritieren. Dazu sei angemerkt, dass die Bedeutung des russ. Begriffs *matérĭja* auch Stoff oder Substanz, bzw. eine selbstständige Entität umfassen kann, die nicht notwendig im physikalischen Sinne *materielle* Entität ist.

¹³⁵ Tarkovskij in *MEETING ANDREI TARKOVSKY* (Regie: Dmitry Trakovsky, Brasilien 2008, 21:15).

¹³⁶ Bergson 1991 [1896], S. 67.

Eine feste Raumzugehörigkeit, wie das Modell Lotmans sie für die Figuren vorsieht, würde sich demnach, wie anhand der Schicksale Ivans und Gorčakovs hervorgehoben, also erst mit dem leiblichen Tod der Figuren einstellen, unter den zwei Prämissen, dass die Figuren über eine Seele verfügen und diese den Tod des Körpers überdauert.

In dieser semantischen Ordnung ist nicht allein jene Inkonsistenz der Bildersphären rekonstruierbar, jener Zwiespalt der Figuren, der bereits im vorherigen Kapitel herausgestellt wurde. Auch lässt sich aus der Vergänglichkeit des materiellen Daseins der Figuren und den Hinweisen auf das Überdauern ihrer Seele schließen, dass der Zwiespalt zwischen Geist und Materie lediglich ein vorübergehender Zustand der Seele ist, der mit dem Tod ihrer materiellen Hülle, ihres Körpers, ihrer Sinnlichkeit überwunden werden kann. Zeit ihres Lebens aber, so ließe sich mit Schmatloch formulieren, sehen sich die Figuren Tarkovskijs in einem »Zustand des Dazwischen« gefangen.¹³⁷

Aufsteigende Bewegungen und der suchende Blick

DER SPIEGEL, OPFER, STALKER, SOLARIS

Marius Schmatloch erkennt in den Filmen Tarkovskijs ein Anknüpfen an jene »metaphysische Anthropologie«, die den Menschen »wesentlich als eine Seele, [...] als eine geistige Substanz« versteht, »die aus den höheren Sphären her stammt, in eine ontologisch minderwertige Wirklichkeit eingesperrt« wird und »ihr Handeln, Denken, Fühlen an einem ersehnten Wiederaufstieg in die transzendente Gegenwelt ausrichtet«.¹³⁸ In dieser

¹³⁷ Schmatloch 2003, S. 319.

¹³⁸ Schmatloch 2003, S. 320 f. Dort findet sich auch eine Aufzählung weitere Filmbeispiele zu absteigenden Bewegungen.

Deutungslinie erfährt der Tod vor allem eine positive Konnotation, insofern er die Befreiung der Seele aus der leiblichen Gefangenschaft und dem Zustand des Zwiespalts bewirkt, eine Überführung der Seele in jenen Raum, dem sie zugehörig ist. Die Rekurrenz absteigender Bewegungen, »das Fallen und Stürzen« der Protagonisten, das »den Ausgangspunkt der Narration in zahlreichen Filmen Tarkowskij« bildet, ließe sich in diesem Zusammenhang, so Schmatloch, als »descensus«, als Abstieg der Seele, in eine »diabolische[] Gegenwelt« interpretieren.¹³⁹ Die Sehnsucht »nach einem erlösenden Wiederaufstieg zu den höheren Regionen«, nach einem »ascensus«, deute sich dagegen vor allem in den Träumen der Figuren an,¹⁴⁰ in denen sich, wie gezeigt, immer wieder auch Motive des Schwebens und Fliegens finden.

Aber auch jenseits der Träume fallen aufsteigende Bewegungen auf, insbesondere zum Ende der Filme, etwa in der Schlusseinstellung von *OPFER*, nachdem der Held Alexander von einem Krankenwagen abtransportiert wurde. Noch einmal ist der verdorrte Baum zu sehen, den er zu Beginn des Films in einen kargen Landstrich an der Küste pflanzte. Zu seinen Wurzeln liegt Alexanders Sohn, den Blick gen Himmel gerichtet. »Im Anfang war das Wort ... Warum, Papa?«, hört man ihn fragen. Die Anfangsworte aus dem *Evangelium nach Johannes* und die anschließende Frage sind die ersten Worte, die der Junge im gesamten Film spricht, zugleich die letzten, die im Filmwerk Tarkovskij's *gesprochen* werden, ehe die bereits zu Beginn dieser abschließenden Szene einsetzende Arie *Erbarme dich* aus Bachs *Matthäus-Passion* abermals das Wort ergreift: »Erbarme dich, mein Gott«. ¹⁴¹ Zu diesem musikalischen Gebet schwenkt die Kamera in einer langsamen Bewegung vertikal den Baumstamm entlang bis in die Krone, deren kahle schwarze Zweige sich zunächst noch als zerbrechliche Struk-

¹³⁹ Schmatloch 2003, S. 321 f.

¹⁴⁰ Schmatloch 2003, S. 322.

¹⁴¹ Im vollständigen Wortlaut: »Erbarme dich, mein Gott / Um meiner Zähnen willen / Schau hier, Herz und Auge / Weint vor dir bitterlich / Erbarme dich, mein Gott« (Bezeichnung gemäß Bach-Werke-Verzeichnis: BWV 244: 47).

turen von der funkelnden Fläche der im Hintergrund schimmernden See abheben, bevor sie von einem heller werdenden Licht »verschluckt« werden. Im Prolog des *Johannesevangeliums* versinnbildlicht das Licht die Menschwerdung des Wortes Gottes in Gestalt Jesu Christi.¹⁴² So womöglich auch hier. Statt Closing Credits folgt die kurze Einblendung einer Widmung: »Dieser Film ist meinem Sohn Andrusja gewidmet – mit Hoffnung und Vertrauen«.

In keinem anderen Film Tarkovskijs wird das Motiv der aufsteigenden Bewegung derart deutlich in den Dienst der christlichen Eschatologie gestellt wie in dieser, sein Filmwerk vollendenden Einstellung. Via sämtlicher Kanäle des Mediums richtet sich diese an Gott: im gesprochenen (»Im Anfang war das Wort«), im gesungenen (»Erbarme dich, mein Gott«) und im geschriebenen Wort (Widmung), im filmbildlichen Motiv (Licht) und in der Bewegung (Aufstieg). Zudem wird in diesen Einstellungen partiell ein Werk adaptiert, dessen Sujet einmal mehr eine christlich-religiöse Lesart nahelegt. Es handelt sich dabei um die *Anbetung der Könige* (*Adorazione dei Magi*), ein Gemälde Leonardo da Vincis, das zu Beginn des Films in einer Folge von Detailansichten gezeigt wird. Wie die Schlusseinstellung wird auch die Anfangseinstellung begleitet von der Arie *Erbarme dich*. Im Fokus steht zunächst einer der Heiligen Drei Könige, der zu Füßen Marias kniend, dem Jesuskind auf ihrem Schoß ein Weihrauchgefäß darreicht (02:28). Langsam schwenkt die Kamera nach oben und erfasst weitere Details, Gesichter von Umherstehenden, von Hirten und Kindern, die das Jesuskind bewundern und anbeten, schließlich Stamm und belaubte Krone eines noch jungen Ölbaums. Wenngleich diesem Symbol im Christen-

¹⁴² »Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott. Dieses war im Anfang bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne es wurde nichts, was geworden ist. In ihm war Leben und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht leuchtet in der Finsternis und die Finsternis hat es nicht erfaßt. Ein Mensch trat auf, von Gott gesandt; sein Name war Johannes. Er kam als Zeuge, um Zeugnis abzulegen für das Licht, damit alle durch ihn zum Glauben kommen. Er war nicht selbst das Licht, er sollte nur Zeugnis ablegen für das Licht. Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt. Er war in der Welt und die Welt ist durch ihn geworden, aber die Welt erkannte ihn nicht« (Joh 1,1 – 10 EÜ).

tum eine Vielzahl an Bedeutungen zukommt, scheint in den Schlusseinstellungen von *OPFER* vor allem jene nahezuliegen, die ihm König David beimisst: »Ich aber bin wie ein grünender Ölbaum im Haus Gottes, ich vertraue auf die Güte Gottes immer und ewig«. ¹⁴³ So mag auch das Vertrauen, mit dem die Widmung des Films versehen ist, ein Vertrauen in Gott meinen und die Hoffnung eine Zuversicht, dass der Baum ergrüne, genauer noch: dass der *verdorrte* Baum *wieder* ergrüne – genauso, wie in einer Anekdote Alexanders zu Beginn des Films (03:50), die von einem orthodoxen Mönch berichtet, der »drei ganze Jahre lang« einen toten Baum wässerte, bis er ihn eines Tages in voller Blüte vorfand. Eine Hoffnung auf Erlösung also?

Für diese Deutung spricht, dass die abschließende Szene von *OPFER* nicht nur auf den Beginn des Films und das Gemälde da Vincis rekurriert, sondern auch auf den Beginn von *IVANS KINDHEIT*, Tarkovskijs ersten Spielfilm. Auch dort ist mit Ivan ein Junge unter einem Baum zu sehen. Auch dort erfolgt eine langsame Aufstiegsbewegung der Kamera den Stamm hinauf bis in die gesunde Krone. Im Hintergrund erstreckt sich eine weitläufige und lichtdurchflutete Wald- und Auenlandschaft, in deren Zentrum sich das glitzernde Wasser eines Flusses (des Dnipro) dahin schlängelt: Ende (*OPFER*) und Anfang (*IVANS KINDHEIT*) vereint in bildmotivischer Analogie.

In beiden Szenen strebt die aufsteigende Bewegung demselben Fluchtpunkt entgegen, jenem Raum, dem die Seele zugehörig ist. In *OPFER* erfährt dieser Raum letztlich eine semantische Konkretisierung, insofern er nunmehr in einen offenkundig christlich-eschatologischen Kontext gestellt wird: in dieser Klarheit ein Novum im Werk des Filmemachers, das sich zuvor durch eine hohe Ambiguität auszeichnete.

So etwa in *DER SPIEGEL*, wenn die Hand des schwererkrankten und bettlägerigen Aleksejs – zugleich Erzähler des Films – einen Vogel vom Bettlaken aufließt und in die Luft wirft. In seinem analogen Bewegungsablauf erinnert der Vogelwurf an den berühmten Knochenwurf in der Eröff-

¹⁴³ Ps 52,10 (EÜ).

nungssequenz von 2001: A SPACE ODYSSEE (R: Stanley Kubrick, 1968). Noch in seiner Flugbahn transformiert sich das primitive Werkzeug in Kubricks Film, Jahrtausende der Menschheitsgeschichte und Technikgenese überspringend, via Match-Cut (15:07) in ein erdumkreisendes Raumschiff, vom Zeichen originärer Hominisation zum Zeugnis menschheitlichen Fortschritts- und Explorationsdrangs.

In der Interpretation Christer Petersens etwa markiert der gewaltsame Werkzeuggebrauch der Primaten in Kubricks Film den Eintritt in die »Evolutionsphase eines Kulturzustandes«, mithin den Austritt aus einem Naturzustand. Der erwähnte Match-Cut postuliere dabei »durch das Aufzeigen der äußerlichen Ähnlichkeit zwischen dem Knochen und dem Raumschiff [...] eine Wesensentsprechung beider Objekte«, die sich nicht zuletzt auch »in der Ermordung der Raumschiffbesatzung durch den Computer HAL« zeige: Selbst in ihrer »hochtechnisierten« Form dienen die Hervorbringungen menschlicher Kultur vor allem der Gewalt.¹⁴⁴

Das Thema der Destruktivität der auf Gewalt beruhenden Kultur durchzieht, wie sich bereits bei IVANS KINDHEIT gezeigt hat und auch im Folgenden noch an weiteren Filmen herausgestellt wird, das gesamte Werk Tarkovskijs und wird insbesondere in den späten Filmen (STALKER, NOSTALGHIA, OPFER) auch sehr deutlich, in Form von Monologen und Dialogen, artikuliert. So klagt etwa der Held Alexander zu Beginn von Tarkovskijs letztem Film OPFER:

Der Mensch hat sich immer nur verteidigt gegen andere Menschen, gegen die Natur, deren Teil er ist. Ständig hat er der Natur Gewalt angetan und das Resultat ist eine Zivilisation, die auf Stärke beruht und Macht, auf Angst und Abhängigkeit. Und unser sogenannter technischer Fortschritt führte immer nur zu allen möglichen Bequemlichkeiten [...] und zu Instrumenten der Gewalt, um die Macht zu erhalten. [...] Jedweden wissenschaftlichen Fortschritt verwandeln wir unmittelbar in etwas Böses (18:40).

¹⁴⁴ Petersen 2001, S. 96.

Auch DER SPIEGEL bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Immer wieder werden die Erinnerungen des Helden und Erzählers Aleksej, die »Szenen einer individuellen Lebensgeschichte«, wie Petra Meyer es formuliert, in einem »heterogenen Bilderstrom [...] mit Ausschnitten aus dem kollektiven Gedächtnis verbunden«,¹⁴⁵ welches gefüllt ist mit Archivmaterial, das Schlaglichter auf Gewaltakte des 20. Jahrhunderts wirft. Darunter sind dokumentarische Aufnahmen von Bombardierungen, Zerstörung und flüchtenden Zivilisten aus dem spanischen Bürgerkrieg (38:43) und Bilder von sowjetischen Soldaten, die im Vorfeld der Schlacht um die Krim (1944) unter großen Anstrengungen Kriegsmaterial und Artilleriegeschütze über den Sivaš(-See) verbringen (57:00). In schneller Abfolge werden schließlich Aufnahmen von Luftangriffen sowie Artillerie- und Flakbeschuss aus dem Zweiten Weltkrieg zu einem Bilderchaos der Zerstörung montiert (60:41), das in der Detonation zweier Atombomben kulminiert (61:03).¹⁴⁶

Der schnellen Schnittfolge der Archivbilder werden in kontemplativer Langsamkeit Aufnahmen der Kunstbetrachtung entgegengesetzt: Aleksejs Sohn Ignat, der in einem Buch Bilder Leonardo Da Vincis betrachtet (40:53) und Aleksejs Kindheitserinnerungen an einen Wintertag, eingefangen in einer Totale (60:09), in welcher Motive und Komposition der hellen und friedlichen Winterlandschaften Pieter Bruegels des Älteren (die Vögel und die im Freien spielenden Kinder) zur filmbildlichen Erneuerung gelangen.¹⁴⁷ Die Kunst entreißt die Zuschauer, so auch die Menschen im Allgemeinen aus dem Bilderstrom der Gewalt und besinnt sie darauf, dass

¹⁴⁵ Meyer 2009, S. 108.

¹⁴⁶ Während sich die erste Aufnahme nur schwer zuordnen lässt, entstand die zweite mit großer Wahrscheinlichkeit während der US-amerikanischen Operation »Crossroads«, einem Kernwaffentest im Juli 1946, bei dem im sogenannten »Able-« und »Baker-Test« zwei Atombomben auf dem Bikini-Atoll der Marshallinseln zur Detonation gebracht wurden.

¹⁴⁷ Gemeint sind Bruegels *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle* (1565) sowie *Die Jäger im Schnee* (1565), das bereits in SOLARIS neben Reproduktionen anderer Werke Bruegels zu sehen war (110:45), darunter der *Große Turmbau zu Babel* (1563) und *Die Kornernte* (1565).

sie nicht nur über ein destruktives, sondern auch über ein schöpferisches Potenzial verfügen, mit dem sie sich aus ihrer Kultur der Gewalt befreien können.

»Das wahre Übel unserer Zeit«, so proklamiert Domenico in *NOSTALGHIA*, »besteht darin, dass es die großen Meister nicht mehr gibt«, man brauche aber »nur die Natur zu beobachten, um zu verstehen, dass das Leben ganz einfach ist«; die Menschheit müsse zurückgehen zu »jenem gewissen Punkt«, an dem sie »damals den falschen Weg eingeschlagen« hat (98:23) – so, wie auch Bowman, der Held in *2001: A SPACE ODYSSEE*, »die Attribute des Technischen [die Gewalt] [...] sukzessive ablegt bzw. hinter sich lässt«, bevor er den »gewaltfreien Zustand [...] naturgegebener Harmonie« wiedererlangen kann.¹⁴⁸

Womöglich folgt auch aus diesem Grund auf die Aufstiegsbewegung des Vogelwurfs in *DER SPIEGEL* kein Voraus wie beim Knochenwurf in Kubricks Film, sondern ein Zurück, genauer: ein Zurück in ein Idyll aus der Vorgeschichte des Erzählers Aleksej, in eine Zeit noch vor dessen Geburt: Die auf den Vogelwurf folgende Abschlussequenz des Films zeigt (nach einem Seitwärtsschwenk, der die Aufwärtsbewegung des Vogelwurfs abrupt unterbricht) zunächst seine noch kinderlosen Eltern zwischen den Sträuchern vor der Datscha liegend, in »naturgegebener Harmonie«, wenn man so will. Auf die Frage seines Vaters, ob sich Aleksejs Mutter Marija lieber einen Sohn oder eine Tochter wünsche, antwortet diese mit einem Lächeln. Parallel zu ihrem suchend umherschweifenden Blick werden Einstellungen montiert, in denen sich zu den liturgischen Gesängen der *Kyrie-Fuge* aus Mozarts *Requiem*¹⁴⁹ verschiedene Zeitebenen filmbildlich synchro-

¹⁴⁸ Petersen 2001, S. 97. Von *2001: A Space Odyssey* zeigte sich Tarkovskij im Übrigen wenig angetan. In einem Interview mit Naum Abramov warf er dem Film insbesondere einen »Exotismus« bezüglich der dargestellten Technologien vor. Dieser verhindere, dass die Alltagsumgebungen »psychologisch [...] durch die Wahrnehmung der Filmcharaktere« vermittelt würden. Stattdessen seien die Zuschauer gezwungen, die »Einzelheiten der materiellen Strukturen der Zukunft« zu studieren (Tarkovskij im Interview mit Abramov 1990, S. 156, übers. aus dem Englischen: CO).

¹⁴⁹ Werkbezeichnung gemäß Köchelverzeichnis: KV 626.

nisieren: in der Bildmitte Marija als alte Frau mit den noch jungen Kindern (darunter auch Aleksej) durch eine Wiese streifend, im Hintergrund Marija als junge, offenbar bereits geschiedene Frau regungslos die Kinder und ihr älteres Ich beobachtend. Während der Match Cut in Kubricks Film auf einen Sprung auf einer linear verlaufenden Zeitachse (der Menschheitsgeschichte) hinweisen mag, verweisen Aleksejs Vogelwurf und die darauffolgende Abschlussequenz womöglich auf einen zyklischen Zeitverlauf: Auf die Andeutung eines ascensus (des Vogelwurfs) folgt nach dem Schnitt die Andeutung eines descensus (des Kinderwunschs). Auf das Leben folgt Tod, folgt Reinkarnation, eine zyklische Wanderung der Seele zwischen Dies- und Jenseits und zurück – gemäß der platonischen Seelenlehre? So heißt es im *Phaidon*: »Denn wenn die Seele auch vorher ist und wenn sie notwendig, indem sie ins Leben geht und geboren wird, nirgends andersher kommen kann als aus dem Tode und dem Gestorbensein: wie sollte sie dann nicht notwendig, auch nachdem sie gestorben ist, sein, wenn sie doch wiederum geboren werden soll?«. ¹⁵⁰

Die Skepsis gegenüber einer solchen antiken Auffassung der Seele, die Tarkovskij im April 1981 in seinem Tagebuch formuliert, spricht allerdings gegen diese Deutung: »Leider ist das alles pure Sophisterei, denn die Materie der Seele mag zwar weiterleben, die Seele sich jedoch verflüchtigen. Sich seiner Seele bewußt zu sein, bedeutet noch lange nicht, unsterblich zu sein«. ¹⁵¹ So mag in den Schlusseinstellungen des Films zwar eine Hoffnung auf bzw. ein Glaube an die Unsterblichkeit der Seele zum Ausdruck kommen, während sich die Filmbilder in ihrer Ambiguität aber letztlich einer Gewissheit entziehen. Denn gleichermaßen könnte es sich dabei um Erinnerungsbilder der Mutter Aleksejs handeln, die am Kranken- oder gar Sterbebett ihres Sohnes als eine Art Totenmesse, wie das Zitat aus

¹⁵⁰ *Phaidon* 77d.

¹⁵¹ Tarkovskij 1989, S. 351, 6. April 1981. Der Begriff der »Materie der Seele« mag an dieser Stelle der Übersetzung des Tagebucheintrags irritieren. Dazu sei angemerkt, dass die Bedeutung des russ. Begriffs *matérjija* auch Stoff oder Substanz, bzw. eine selbstständige Entität umfassen kann, die nicht notwendig im physikalischen Sinne *materielle* Entität ist.

Mozarts *Requiem* nahelegt, vergangener Momente gedenkt. Im Prozess ihres Erinnerns gelangen die Bilder schließlich zu rätselhafter Simultanität, in der sie der eigenen Vergänglichkeit und bereits »verlorenen« Zeit gewahr wird.

Das, was die Bilder zeigen, geben sie nicht preis. Stattdessen halten sie eine Vagheit aufrecht, in der sich in Bezug auf das Schicksal der Seele ein metaphysischer Agnostizismus bemerkbar macht. Im suchend umher-schweifenden Blick der Mutter findet dieser wiederum ein filmbildliches Korrelat. Die Emotionen, die sie dabei zeigt, ihre Tränen und ihr Lächeln, mit dem sie für einen Augenblick direkt in die Kamera blickt und die vierte Wand durchbricht (100:08), mögen auch gemäß der ästhetischen Auffassung Tarkovskijs¹⁵² als Anleitung für die Betrachtenden dienen, das, was ihnen in diesen Bildern zuteilwird, nicht rational, sondern emotional zu erfahren.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass es offenbar die Natur und materielle Umwelt ist, die die Figuren zum suchenden Blick verleitet, wie etwa *SOLARIS* zeigt. Regungslos steht Kris Kelvin inmitten einer Wiese, sein Gesicht in einer nahen Frontalansicht ist umrahmt von Grün (03:50). Nur zögerlich schweift sein Blick umher, erfasst im Gegenschuss und in 45°-Aufsicht ein fließendes Gewässer, darin Gräser, deren Halme in anmutiger Langsamkeit der Bewegung des Wassers folgen. Wie der langsame Zoom-In andeutet, scheint dies ein Anblick zu sein, der Kelvin zur Kontemplation anregt. Sein Blick nähert sich der Natur, versenkt sich in der Anmut des Anblicks. Ein Rascheln und ein Tierlaut aus einem nahen Gebüsch erregt für einen kurzen Moment seine Aufmerksamkeit. Doch statt nachzusehen und das Geheimnis zu lüften, kratzt er sich am Kinn und wendet seinen Blick ab. Was sich im Gebüsch befindet, bleibt ihm verbor-

¹⁵² Kunst sei, so Tarkovskij, »etwas prinzipiell Anti-Rationales«: »Wenn ein Künstler ein Bild schafft, dann bezwingt er immer auch sein eigenes Denken, das ein Nichts ist gegenüber einem emotional wahrgenommenen Bild von der Welt. [...] Denn der Gedanke ist kurzlebig, das Bild aber ist absolut. [...] Die Kunst wirkt vor allem auf die Seele des Menschen ein und formt seine geistige Struktur« (Tarkovskij 1985, S. 46).

gen. Noch einmal schweift sein Blick umher, dann setzt Kelvin seinen Weg durch die Wiese fort, aus der inzwischen Nebel aufsteigt, der die klare Sicht des fragenden Blicks begrenzt und eine Atmosphäre der Undurchsichtigkeit und Transluzenz erzeugt.¹⁵³

Ähnlich ergeht es den drei Protagonisten in *STALKER*, einem Wissenschaftler, einem Schriftsteller und dem »Stalker«, die auf ihrer Suche nach einem geheimnisvollen Zimmer, in dem die geheimsten Wünsche derjenigen in Erfüllung gehen, die den Mut aufbringen, es zu betreten, eine »Zone« durchqueren, ein militärisch abgeriegeltes Sperrgebiet, das infolge eines nicht näher erläuterten Ereignisses allerorts Spuren apokalyptischer Zerstörung aufweist: Ruinenlandschaften, Auto- und Panzerwracks überwuchert vom Grün einer Umwelt, deren irrationales Wirken sich den Figuren als undurchdringliches Mysterium erweist. Infolge dessen erlangt der suchend umherschweifende Blick in diesem Film die Quantität eines allgegenwärtigen Habitus.

Obwohl die Figuren am Ende ihrer Suche an der Schwelle zum geheimnisvollen Zimmer stehen, wagt es keine von ihnen, es zu betreten. Zu groß ist ihre Furcht vor dem, was es verborgen hält. Der Wissenschaftler bringt ihr Scheitern in eine sprachliche Formel: »Nun verstehe ich gar nichts mehr. Was für einen Sinn macht es, hierher zu kommen?« (133:18). Im Kontext der filmischen Narration mag dieses »hierher« die Zone oder auch den Vorraum zum geheimen Zimmer bedeuten, in dem sie sich gerade aufhalten. Stellt man diese Worte in einen weiteren, andere Filmwerke Tarkovskijs umspannenden Kontext, öffnet sich noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit. So findet sich dieses »Wir sind hier. Warum sind wir hier?« zum Beispiel auch in den Worten, die der Sohn Alexanders in *OPFER* am Fuße des verdorrten Baumes spricht: »Im Anfang war das Wort ... Warum Papa?«. In dieser Konnotation mag das »hierher« mehr noch als auf einen konkreten Ort, auf das Diesseits hinweisen, auf das Leben selbst,

¹⁵³ Zur Undurchsichtigkeit der Umwelt in Tarkovskijs Filmen siehe auch Deleuze [1985] 2015, S. 104.

das dem Menschen, wie es im *Johannesevangelium* heißt, »durch das Wort« Gottes gegeben wurde.¹⁵⁴ In dieser christlich-religiösen Lesart birgt das geheimnisvolle Zimmer in STALKER womöglich auch jenes göttliche Geheimnis, das dem Menschen notwendig unergründlich bleiben muss, bzw. dessen verbotene Einsicht den Tod zur Folge hat: »doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn am Tag, da du davon isst, wirst du sterben«,¹⁵⁵ worauf auch das Schicksal einer anderen Figur hinweist, die das Zimmer betrat, kurz darauf jedoch Suizid begeht.

Im »Warum« des Jungen und dem »Was für einen Sinn macht es« des Wissenschaftlers klingt schließlich auch die Frage nach dem göttlichen Geheimnis, nach dem Sinn des Lebens an, gleichermaßen auch die moralphilosophische Frage Kants: »Was soll ich tun?«. ¹⁵⁶ Insbesondere die Worte und das Handeln des Stalkers geben eine erste Antwort auf diese Fragen. Allein er erkennt, dass ihre Suche nach Glück, Sinn und Wahrheit nicht an die Notwendigkeit geknüpft ist, das Zimmer zu betreten, mithin das Geheimnis zu lüften. Ihm genügt dessen bloße Existenz: »Mir geht es auch so gut«. Bereits die in der Zone auftretenden Wunder bedeuten ihm alles: »Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier«. Seinen Lebenssinn sieht der Stalker darin, die Verzweifelten – die suchend Umherblickenden, wenn man so will – durch die Zone (oder durchs Leben) zu führen, wengleich er sich damit selbst in Gefahr bringt: »Unglückliche, Lebensmüde. Sie haben keine Hoffnung mehr. Aber ich kann ihnen helfen!« (128:16). Wie Jesus verkörpert der Stalker in dieser Lesart den Altruismus des »guten Hirten«, der »sein Leben für die Schafe« lässt.¹⁵⁷ Im *Johannesevangelium* spricht Jesus: »Ich bin die Tür; wenn jemand durch mich hineingeht, wird er selig werden und wird ein und aus gehen und Weide

¹⁵⁴ Joh 1,1–4 (EÜ).

¹⁵⁵ Gen 1,17 (EÜ).

¹⁵⁶ Kant 1800, S. 25.

¹⁵⁷ Joh 10,11–15 (EÜ).

finden«. ¹⁵⁸ In diesem Sinne mag nicht das Überwinden der Schwelle zum geheimen Zimmer, sondern der Stalker selbst die Seligkeit verheißen, indem er wie Jesus die Seinen um sich versammelt und sie zur und durch die Zone (Weide) führt, damit sie am Wunder (Gottes) teilhaben, ihre eschatologische Ungewissheit überwinden und Hoffnung schöpfen, mit anderen Worten: damit sie die Zuversicht oder das Vertrauen (in Gott) erlangen, dass auf die absteigende Bewegung am Ende ein Aufstieg folgt.

Der suchende Blick als kinematografischer Ansatz

DER SPIEGEL

Der suchende Blick kommt nicht allein bildmotivisch in der Mimik und als Habitus einzelner Figuren zum Ausdruck. Als weitaus subtilere Variante findet er sich, wenn man den Ausführungen Gilles Deleuzes folgt, auch als kinematografischer bzw. künstlerischer Ansatz wieder, »der bei jedem Film [Tarkovskis] wiederaufgegriffen wird«: Die Bilder des Films DER SPIEGEL etwa bilden in ihrer Gesamtheit »einen drehbaren Kristall«, der »sich um sich selbst [dreht], wie ein auf der Suche befindliches Gesicht, das eine undurchsichtige Umwelt befragt«. ¹⁵⁹ Die Drehbewegung dieses suchenden Blicks oder Gesichts deutet sich in diesem Film insbesondere in der Aufhebung jeglicher narrativer Kontinuität an, in der Abfolge diskontinuierlich montierter Erzählstränge und Rückblenden. Mit jedem Sequenzwechsel setzt sich der »Kristall« in Bewegung und bietet den Betrachtenden eine neue Seite dar.

Bevor jedoch noch weitere filmische Beispiele angeführt werden, ist es wichtig, zunächst einige filmtheoretische und anthropologische Grund-

¹⁵⁸ Joh 10,9 (EÜ).

¹⁵⁹ Deleuze [1985] 2015, S. 104.

lagen zu erläutern, die dazu beitragen können, diesen kinematografischen Ansatz und das anthropologische Problem, das ihm vorausgeht, begrifflich zu fassen: Deleuze verwendet den Begriff des »Kristalls«, »Zeitkristalls« oder auch »Kristall-Bilds« ausdrücklich »in einem allgemein ästhetischen und weniger in einem wissenschaftlichen Sinn«¹⁶⁰ und beschreibt damit in Rekurs auf Bergsons Bild- und Zeitphilosophie einen Typus von Filmbildern, der sich prozessual aus einer »Koaleszenz«, einem Zusammenwachsen von aktuellen (gegenwärtigen) und virtuellen Bildern entwickelt oder eben kristallisiert.¹⁶¹ Das Attribut »virtuell« ist in diesem Zusammenhang nicht gleichzusetzen mit »möglich« oder »potenziell«.¹⁶² Stattdessen meint das Virtuelle bei Bergson ein »in idealer Hinsicht vorher«, also vor der Wirklichkeit, dem Aktuellen, der Gegenwart Existierendes,¹⁶³ dessen Daseinsform »jener Art« entspricht, »die dem Geistigen eigen ist«.¹⁶⁴

Der Film, so Deleuze, sei »schon sehr früh auf der Suche nach immer größeren Kreisen« gewesen, »die ein gegenwärtiges Bild mit Erinnerungsbildern, Traumbildern und Welt-Bildern verbinden können«. Der Antrieb und »Grund« dieser Zirkulation oder Kristallisation finde sich im »kleinsten Kreislauf, der als innere Grenze aller anderen Kreisläufe funktioniert und das aktuelle Bild an ein unmittelbares, symmetrisches« virtuelles Bild bindet, das dem gegenwärtigen Bild »wie ein Double oder ein Reflex entspricht«.¹⁶⁵ Bereits dieser kleinste Kreislauf setzt eine bestimmte Beschaffenheit des gegenwärtigen Bilds voraus. Es muss sogenannte Opto- und Sonozeichen liefern, rein optische und akustische Bilder, die »die sensorischen Verbindungen« unterbrechen und »sich direkt auf die Zeit hin« öffnen,¹⁶⁶ mit anderen Worten: Bilder, die »eine gewisse Dosis Zeit in

¹⁶⁰ Deleuze [1985] 2015, S. 97.

¹⁶¹ Deleuze [1985] 2015, S. 95.

¹⁶² In dieser Bedeutung findet der Virtualitätsbegriff etwa (eine auf Medien bezogene) Anwendung bei Niklas Luhmann 1993, S. 356.

¹⁶³ Bergson [1946] 1993, S. 122.

¹⁶⁴ Bergson [1896] 1991, S. 242.

¹⁶⁵ Deleuze [1985] 2015, S. 95.

¹⁶⁶ Deleuze [1983] 2017, S. 324.

sich aufgenommen« haben und daher Verbindungen jenseits der sukzessiven Verkettung mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Bild eingehen können. Ohne diese »Dosis Zeit« bliebe das Bild »amorph, indifferent und statisch«. ¹⁶⁷ Die »Bewegungs-Bilder«, wie Deleuze die Klasse derart »zeitoser« Bilder nennt, entsprechen damit jener Idee von Montage, wie man sie vom sogenannten Montagekino Lev Kulešovs und dessen Schülern Vsevolod Pudovskins und Sergej Ėjzenštejns kennt, in deren Werken der Einstellung, dem gegenwärtigen Bild, eine umfassendere oder gar ins Unendliche strebende Bedeutung abgesprochen wird, in denen die Ontologie des in der Einstellung Gezeigten stattdessen oftmals gänzlich demontiert und zu einem lakonischen Fragment reduziert wird, das seine vermeintliche und allenfalls partielle Sinnhaftigkeit erst durch die Kombination und Abfolge mit anderen, ebenfalls lakonisierten Versatzstücken erhält. Ėjzenštejn macht in diesem Prinzip sogar die Essenz seines cineastischen Wirkens aus: »Genau das ist Montage [...], was wir im Film machen, abbildende Einstellungen mit einem einzelnen, indifferenten Sinngehalt zu intellektuellen Kontexten und Abfolgen kombinieren [...], um nach einer maximalen Lakonie für die visuelle Darstellung abstrakter Ideen zu suchen«. ¹⁶⁸

Das Interesse von Deleuze gilt zunächst der »Zeithaftigkeit« der Bilder, also der Frage, auf welche Weise die Bilder Zeit repräsentieren. Während die Bewegungs-Bilder in ihrer sukzessiven Abfolge lediglich eine »indirekte Repräsentation der Zeit« liefern oder im Sinne Ėjzenštejns eine abstrakte Idee von Zeit abbilden, könnte man bei einer Einstellung oder einem Bild, das eine gewisse Dosis Zeit in sich aufgenommen hat, hingegen von einem »direkten Zeit-Bild« sprechen. ¹⁶⁹ Mit der Herausbildung des Zeit-Bilds, so Deleuze, setze sich beginnend im italienischen Neorealismus nicht nur das moderne Kino gegenüber dem klassischen, vom Be-

¹⁶⁷ Deleuze [1983] 2017, S. 62.

¹⁶⁸ Ėjzenštejn 1949, S. 32 (übers. aus dem Englischen: CO).

¹⁶⁹ Deleuze [1985] 2015, S. 57 u. 62.

wegungs-Bild dominierten Montagekino ab.¹⁷⁰ Im Zeit-Bild offenbare sich, so Deleuze, auch das Wesenhafte des Kinos, das nun, ein halbes Jahrhundert nach der Pionierarbeit der Brüder Lumière und Skladanowsky, endlich im Begriff stehe, sich als neue Kunstform zu etablieren. Indem das Zeit-Bild mit jenem »sensomotorischen Schema« bricht, das Wahrnehmungen, (Re-)Aktionen und Affekte, die Deleuze als Varianten des Bewegungs-Bildes bestimmt, zu einer »Kette der Gegenwart« aufreißt und einer kausalen Sukzessionslogik unterwirft, versetzt es das Kino in die Lage, neuartige Zeichen zu liefern, die jenseits sprachlicher oder sprachähnlicher Ausdrucksformen liegen. Denn:

Solange aber die Zeichen ihre Materie in den Bewegungs-Bildern vorfinden, solange sie die singulären Ausdrucksmerkmale einer in Bewegung befindlichen Materie darstellen, laufen sie weiterhin Gefahr, eine Allgemeinheit zu evozieren, die dazu führen würde, sie mit einer Sprache [*langage*] zu verwechseln. Aus einer Sprache könnte die Repräsentation der Zeit aber nur durch Assoziation und Verallgemeinerung hervorgehen – oder eben als Begriff.¹⁷¹

Hierin zeigt sich auch der Zusammenhang von der Zeit- und Sinnhaftigkeit der Bilder. Anders als das Bewegungs-Bild liefert das Zeit-Bild »Optozeichen und Sonozeichen«, welche die »sensomotorischen Verbindungen« unterbrechen und sich stattdessen »direkt auf die Zeit hin« öffnen. Als »direkte Präsentationen der Zeit« übersteigen diese Zeichen »die Relationen« der Montage in ihrer klassischen Funktion als Konstruktionsprinzip, das im Wesentlichen Anschlüsse zwischen den einzelnen Einstellungen herstellt.¹⁷²

Wie sehr sich eine Abkehr von einem klassischen Montageprinzip auf die Sinnhaftigkeit der Bilder auswirkt, dürfte bereits aus Adornos Auffassung zur Montage in der Kunst absehbar sein:

¹⁷⁰ Deleuze [1985] 2015, S. 11 ff.

¹⁷¹ Deleuze [1985] 2015, S. 63.

¹⁷² Deleuze [1983] 2017, S. 324; Deleuze [1985] 2015, S. 61.

Mit einer Folgerichtigkeit [...] ist [...] das Montageprinzip in das der Konstruktion übergegangen. Nicht zu verschweigen, daß auch im Konstruktionsprinzip, der Auflösung von Materialien und Momenten in auferlegte Einheit, abermals ein Glättendes, Harmonistisches, das der reinen Logizität, beschworen wird und Ideologie werden will. [...]

Sie [die Montage] reißt die Elemente des Wirklichen aus ihrem primären Zusammenhang heraus und verändert sie so weit in sich, bis sie von sich aus abermals einer Einheit fähig werden, wie sie draußen heteronom ihnen auferlegt ward und drinnen nicht weniger ihnen widerfährt.¹⁷³

Auf diese Weise beginne die »Kunst«, Adorno weiter folgend, »den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang« zu führen; vormals »Unverbundenes wird von der Instanz des Ganzen zusammengepreßt, so daß die Totalität den fehlenden Zusammenhang der Teile erzwingt und dadurch freilich aufs [N]eue zum Schein von Sinn wird.«¹⁷⁴ Ebenso würden in einem solchen Prozess erschaffene Filme in erheblichem Maße ihre Rezeption determinieren und zu einer »Verkümmerung der Vorstellungskraft und Spontanität« des Zuschauers beitragen, da sie »so angelegt« seien, »daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten«; der Zuschauer würde »vom Kosmos des Films, von Geste, Bild und Wort so absorbiert [...], daß er ihm das nicht hinzuzufügen vermag, wodurch er doch erst zum Kosmos würde.«¹⁷⁵

Das Montageprinzip, das Adorno in dieser Passage kritisiert, liegt in weiten Zügen auch jenem kinematographischen Ansatz zugrunde, der mit dem Bewegungs-Bild im klassischen Kino einhergeht. Mit dem Zeit-Bild werden Einstellung und Montage allerdings in eine gänzlich neue Beziehung gesetzt, insofern sich die Montage im modernen Kino, so Deleuze,

¹⁷³ Adorno [1970] 2003, S. 90 f.

¹⁷⁴ Adorno [1970] 2003, S. 233.

¹⁷⁵ Horkheimer u. Adorno [1969] 2017, S. 134 f.

nun auch innerhalb der Einstellung vollzieht: das eine Mal »in der Bildtiefe, das andere Mal bleibt sie in der Fläche: ihr geht es nicht mehr darum, auf welche Weise sich die Bilder verketteten, sondern um die Frage: ›Was zeigt das Bild?««. ¹⁷⁶

Eine Abkehr von der Montage als den Einstellungen exogenes Konstruktionsprinzip könnte also darin resultieren, dass die Zeichen, »die Elemente der Wirklichkeit«, wie Adorno sie nennt, nicht aus »ihrem primären Zusammenhang« herausgerissen werden. Denn sowohl für Deleuze als auch für Tarkovskij dürfte der primäre Zusammenhang der Elemente oder Zeichen in ihrer zeitlichen Verfasstheit bestehen. Tarkovskij kommt es bei den Dreharbeiten vor allem darauf an, »auf den Zeitfluß innerhalb der Einstellung« zu achten, den es dann am Schneidetisch »präzise zu rekonstruieren und zu fixieren« gelte. ¹⁷⁷ Montage ist für ihn deshalb »nur eine ideale Variante zusammengeklebter Einstellungsgrößen, [...] die bereits a priori in dem auf dem Filmstreifen fixierten Material angelegt ist«. Mit anderen Worten:

Einen Film richtig montieren heißt, dabei nicht die organischen Verbindungen der einzelnen Szenen und Einstellungen [zu] stören, die sich ja gleichsam schon selbst vormontiert haben, da in ihnen ein Gesetz lebendig ist, nach dem sie sich zusammenfügen, das man beim Schnitt und Zusammenkleben der einzelnen Teile [...] herausspüren muß. [...] Aufgrund der bereits während der Dreharbeiten im Material angelegten Eigenschaften organisiert sich die Konstruktion des Films während der Montage von selbst. ¹⁷⁸

Die Anordnung der Einstellungen folgt somit nicht dem Diktat eines dominanten Konzepts, dass wie etwa bei Ājzenštejn in Gestalt von Montagelisten bereits vor Drehbeginn en détail entwickelt ist, welches dann gleich-

¹⁷⁶ Deleuze [1985] 2015, S. 62.

¹⁷⁷ Tarkovskij 1985, S. 132.

¹⁷⁸ Tarkovskij 1985, S. 133.

sam als Determinante der Drehabfolge, des Schnittes usf. fungiert,¹⁷⁹ sondern einer inneren Notwendigkeit innerhalb der Einstellung, was dem Regisseur ein außerordentliches Rhythmus-Gefühl abverlange, dessen Schwierigkeit im Aufspüren des in der Einstellung lebendigen Gesetzes, bzw. des »Spannungsbogen[s] der in [ihr] ablaufenden Zeit« bestünde. Dieses stelle sich schließlich ein, »wenn hinter dem sichtbaren Ereignis eine bestimmte bedeutsame Wahrheit fühlbar wird. Dann, wenn man klar und deutlich erkennt, daß sich das, was man in dieser Einstellung sieht, nicht in dem hier visuell Dargestellten erschöpft, sondern lediglich etwas sich jenseits dieser Einstellung unendlich Ausbreitendes andeutet, wenn es auf das Leben hinweist«.¹⁸⁰

Bei Deleuze findet sich dieses jenseits der Einstellung unendlich Ausbreitende ebenfalls wieder, in Begriffen wie »»falsche«« oder »»abweichende«« Bewegungen und Anschlüsse.¹⁸¹ Während die eigentlichen Anschlüsse und Bewegungen durch die Montage in ihrer klassischen Funktion als Verkettungsverfahren konstruiert werden, um die chronologischen und kausallogischen Beziehungen der einzelnen Einstellungen zueinander etwa innerhalb einer narrativen Sukzession zu bestimmen, entstehen die »falschen« und »abweichenden« Anschlüsse laut Oliver Fahles Deleuze-Interpretation gerade dann, wenn die eigentlichen »Bewegungen blockiert sind«.¹⁸² Diese Blockierung tritt wiederum unter der bereits erwähnten Bedingung ein, dass die Einstellungen oder Bilder eine gewisse »Dosis Zeit« in sich aufgenommen haben. Wohin aber führen die abweichenden Bewe-

¹⁷⁹ Eisenstein [1949] 1977, S. 103: »What wonderful sketches those montage lists were! Like thought, they would sometimes proceed, with visual images. With sound. Synchronized or non-synchronized. Then sounds. Formless. Or with sound-images: with objectively representational sounds ... Then suddenly, definite intellectually formulated words – as ›intellectual‹ and dispassionate as pronounced words. With a black screen, a rushing imageless visuality. Then in passionate disconnected speech. Nothing but nouns. Or nothing but verbs. Then interjections. With zigzags of aimless shapes, whirling along with these in synchronization. Then racing visual images over complete silence. Then linked with polyphonic sounds. Then polyphonic images. Then both at once«.

¹⁸⁰ Tarkowskij 1985, S. 136.

¹⁸¹ Deleuze [1985] 2015, S. 173.

¹⁸² Fahle 2002, S. 100.

gungen und falschen Anschlüsse, wenn sie nicht zu einer unmittelbaren Verkettung der einzelnen Einstellungen beitragen, sondern eine solche vielmehr sabotieren?

Fahle umschreibt dieses »wohin« mit einem »Eintauchen in die Zeit«, in die »Regionen der Vergangenheit«, wo »diskontinuierliche Bildverbindungen ihren Platz haben«.¹⁸³ Denn nach Deleuze hat man es dort »nicht mehr mit einer chronologischen Zeit zu tun«, sondern mit einer »chronischen, achronologischen«,¹⁸⁴ mit einem instabilen »Ensemble von freischwebenden Erinnerungen und Bildern einer Vergangenheit *im allgemeinen*, die in schwindelerregendem Tempo vorüberziehen, als ob die Zeit eine tiefgründige Freiheit gewinnen würde. Man könnte sagen, dass auf die Bewegungsunfähigkeit der Personen eine allseitige und anarchische Mobilisierung der Vergangenheit antwortet«.¹⁸⁵

Im bereits erwähnten Beispiel, der abschließenden Sequenz von DER SPIEGEL zeigt sich die Bewegungsunfähigkeit Marijas etwa in dem Umstand, dass sie nicht in der Lage ist, unmittelbar auf die ihr gestellte Frage, ob sie sich lieber einen Sohn oder eine Tochter wünsche, zu reagieren. In den parallel zu ihrem suchend umherschweifenden Blick montierten Einstellungen erfolgt stattdessen jene »anarchische Mobilisierung der Vergangenheit«, die abweichende, achronologische Bewegungen hervorbringt: verschiedene Zeitebenen, die zur filmbildlichen Simultanität gelangen und eine *mise en abyme* erschaffen.¹⁸⁶ Das Besondere an dieser für den ganzen Film synekdochischen Sequenz ist, dass die Bewegung nicht einfach unterbrochen, sondern gänzlich abgebrochen wird. Denn Marija bleibt eine Antwort schuldig. Das sensomotorische Schema, auf Wahrnehmung (Frage) folgt Aktion (Antwort), wird so außer Kraft gesetzt. Der um-

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Deleuze [1985] 2015, S. 172 ff.

¹⁸⁵ Deleuze [1985] 2015, S. 79.

¹⁸⁶ In der Bildmitte wie beschrieben zunächst Marija als alte Frau mit den noch jungen Kindern durch eine Wiese streifend, im Hintergrund (durch eine zurückweichende Kamerafahrt ins Filmbild rückend) Marija als junge, offenbar bereits geschiedene Frau regungslos die Kinder und ihr älteres Ich beobachtend (100:13).

herschweifende Blick findet sich hier also nicht nur als Bildmotiv, sondern auch im kinematografischen Ansatz wieder. Und im letzteren akzentuiert sich, worauf dieser Blick gerichtet ist: auf Bilder der Vergangenheit, einer Zeit, die sich aus ihrer vormals chronologischen Sukzession befreit hat und eine Kristallisation des gegenwärtigen Bilds evoziert, indem sie diesem gegenwärtigen Bild in einer Art Iterationsvorgang virtuelle Bilder zuspielt, deren Bewegungen mit seiner abweichenden Bewegung korrelieren. Als Bildmotiv indiziert der suchend umherschweifende Blick in diesem Beispiel somit jenen Erinnerungs- und Kristallisationsprozess, der als kinematografisches Prinzip zur Entfaltung gebracht wird.

Bewegung als Grundbegriff der Kinematografie und Anthropologie

Aus dem Kristallisationsprozess geht, so Deleuze, ein »Geheimnis bewahrende[r] Kristall« hervor, dessen Keim von »triefenden, verwaschenen und äußerst transluziden Bildern« jedoch kaschiert wird.¹⁸⁷ Die Zeichen, die diese Bilder liefern, werden somit zu Geheimnisträgern. Sie verfügen über den Rätselcharakter, der den Film im Sinne Adornos als Kunstwerk begründet.¹⁸⁸

Darüber hinaus verschafft die Herausbildung des Zeit-Bilds dem modernen Kino aber auch eine Form, die geradezu prädestiniert ist, ein zentrales anthropologisches Problem zum Ausdruck zu bringen. Denn ebenso, wie die Blockierung des sensomotorischen Schemas durch das Zeit-Bild für das Kino als wesentlich erachtet wird, verweisen fundamental-anthro-

¹⁸⁷ Deleuze [1985] 2015, S. 104.

¹⁸⁸ Adorno 1993: 182 ff.: »Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...]. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache. [...] Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine«.

pologische Studien auf eine für den Menschen wesenhafte Verzögerung und Unterbrechung des (tierischen) Reiz- und Reaktionsschemas, die herbeigeführt werden durch einen »langsamen, komplexen Denkprozeß« (Cassirer),¹⁸⁹ bzw. durch einen Erinnerungsprozess (Bergson),¹⁹⁰ in dessen Folge sich der Mensch in einer exzentrischen oder exponierten Stellung in oder zu der Welt wiederfindet (Plessner, Gehlen).¹⁹¹ So, wie im Zeit-Bild ein »Eintauchen in die Zeit« erfolgt,¹⁹² lässt die Denk- und Erinnerungstätigkeit des Menschen die »physische Realität« zurücktreten.¹⁹³

Sowohl das Wesenhafte des Kinos als auch das Wesenhafte des Menschen lassen sich dabei auf einen Bewegungsbegriff zurückführen, der Bewegung als »absolut unteilbar« begreift.¹⁹⁴ Bislang, so Bergson, würde die Wahrnehmung der Bewegung einer »Täuschung« unterliegen. Noch immer dominiere die Vorstellung, die Bewegung sei ebenso teilbar, wie der Raum, den sie durchläuft: »Man substituiert für den Gang den Weg, und da der Weg dem Gange unterspannt ist, glaubt man, daß er mit ihm zusammenfalle«. Dies hieße aber, einen »Prozeß mit einem Ding« gleichzusetzen, eine »Bewegung mit einer Unbeweglichkeit«.¹⁹⁵ Wenn etwa eine Hand von einem Punkt A nach einem Punkt B geführt würde, könnte diese Bewegung zwar als Linie AB perzipiert werden, die »wie aller Raum [...] ins Unendliche zerlegbar« ist. Die Bewegung selbst stellt aber einen unteilbaren »Übergang von Ruhe zu Ruhe« dar, der »Dauer in Anspruch« nimmt.¹⁹⁶ Und mehr noch als eine Übertragung eines Gegenstandes im Raum sei die »wirkliche Bewegung« eine »Veränderung des Zustands oder der Qualität«, da das Bewegte in neuen Relationen zur Ruhe kommt und mit seiner neuen Lage gleichsam neue Relationen schafft. Das bedeutet wiederum,

¹⁸⁹ Cassirer [1944] 2007, S. 49.

¹⁹⁰ Bergson: *Materie und Gedächtnis*.

¹⁹¹ Plessner [1928] 1981, S. 360 ff., Gehlen [1940] 2004, S. 9 ff. u. 131 ff.

¹⁹² Fahle 2002, S. 100.

¹⁹³ Cassirer [1944] 2007, S. 50.

¹⁹⁴ Bergson [1896] 1991, S. 184 ff.

¹⁹⁵ Bergson [1896] 1991, S. 186.

¹⁹⁶ Bergson [1896] 1991, S. 184 ff.

dass jede Bewegung, die sich etwa in der Materie vollzieht, letztlich qualitativ »im *Ganzen* eine Veränderung« bewirkt. Tatsächlich bildet das materielle Universum aufgrund der Wechselwirkung aller Teile somit eine »bewegliche Kontinuität«, einen fortwährenden Prozess des »allgemeinen Werdens«. ¹⁹⁷

Eine Leistung des Zeit-Bilds besteht darin, die Dauer (*durée*) der wirklichen Bewegungen nicht zu unterbrechen und die den Bewegungen immanente Sukzession, die im Bewegungs-Bild durch eine Abstraktion ersetzt wird, aufrechtzuerhalten oder mittels filmtechnischer Verfahren (Zeitlupe, Zeitraffer) gar erst kenntlich zu machen. ¹⁹⁸ In seiner kristallisierten Form ist das Zeit-Bild darüber hinaus in der Lage, jenes Zurücktreten aus der physischen Realität zum Ausdruck zu bringen, das dem Menschen eigen ist und auf eine bestimmte Form seines Gedächtnisses verweist. Und gerade in der Gedächtnistätigkeit des Menschen begründet sich nicht nur die anthropologische Bedeutung des Bewegungsbegriffs, sondern aus ihr geht auch der Antrieb jener Koaleszenz von aktuellen und virtuellen Bildern hervor, die im kinematografischen Kontext Kristallbilder erzeugt.

In *Materie und Gedächtnis* gelangt Bergson zu dem Schluss, dass sich jegliche Wahrnehmung niemals auf ein Gegenwärtiges, sondern stets nur auf ein unmittelbar Vergangenes beziehen könne. Seinen Darlegungen gehen dabei physikalische Überlegungen bezüglich der Zeit voraus, die es dauert, etwa visuelle Reize sensorisch zu erfassen:

In dem Bruchteil einer Sekunde, haben Trillionen von Schwingungen stattgefunden, von denen die erste von der letzten durch ein unbeschreiblich unterteiltes Intervall getrennt ist. So besteht unsere Wahrnehmung, so momenthaft sie auch sein

¹⁹⁷ Bergson [1896] 1991 S. 193 ff. u. S. 144.

¹⁹⁸ Bergson weist darauf hin, dass jede Bewegung über einen individuellen Rhythmus verfügt. Unter bestimmten Umständen, etwa einem sehr schnellen oder sehr langsamen Rhythmus, ist es kaum möglich, die Sukzession der durch die Bewegung vollzogenen Veränderungen wahrzunehmen (Bergson [1896] 1991, S. 201). Filmtechnische Verfahren wie Zeitraffer oder Zeitlupe ermöglichen es allerdings, den Rhythmus der Bewegung in einen wahrnehmbaren Rhythmus zu setzen.

mag, also immer aus einer unermeßlichen Vielzahl von wiedererinnerten Elementen, und richtig gesprochen ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. Wir nehmen praktisch nur die Vergangenheit wahr, denn die reine Gegenwart ist das ungreifbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt.¹⁹⁹

Bergson unterteilt das Gedächtnis in zwei verschiedene Formen, von denen eine Form in »sensorisch-motorischen Mechanismen« besteht, die andere Form »in unabhängigen Erinnerungen«.²⁰⁰ Um den Unterschied beider Formen zu verdeutlichen, führt er als Beispiel das Erlernen einer Lektion durch wiederholte Lektüre an. Während die Erinnerung an jede einzelne Lektüre einer Vorstellung mit »ihrer individuellen Besonderheit« entspricht, »wie ein ganz bestimmtes Ereignis meiner Geschichte«, das sich als Bild in »meinem Gedächtnis eingepägt« hat, weise die »Erinnerung der Lektion als auswendig gelernter [...] alle Merkmale einer Gewohnheit« auf,²⁰¹ die sich »im Körper niederschlägt« als »eine Reihe funktionsbereiter Mechanismen«, die uns »in dem Augenblick bewußt« werden, »wo sie in Aktion treten«. Diese Form des Gedächtnisses sei daher »immer auf Tätigkeit gestellt, in der Gegenwart zu Hause und nur auf die Zukunft gerichtet«:

Von der Vergangenheit bewahrt es nur, in intelligenter Verknüpfung, die Bewegungen, die die Anhäufung des vergangenen Tuns darstellen; es findet in sich die Taten der Vergangenheit nicht als Erinnerungsbilder vor, in denen es sie wieder aufleben lassen könnte, sondern als das streng geordnete System von Bewegungen, die sich aktuell vollziehen.²⁰²

Diese Form des Erinnerns wiederholt und bewahrt das Vergangene lediglich als Handlungsgewohnheit. Das andere, bildlich vorstellende Gedäch-

¹⁹⁹ Bergson [1896] 1991, S. 145.

²⁰⁰ Bergson [1896] 1991, S. 66.

²⁰¹ Bergson [1896] 1991, S. 68.

²⁰² Bergson [1896] 1991, S. 70 f.

nis hingegen registriert »alle Ereignisse unseres täglichen Lebens, wie sie sich nacheinander abspielen« und vernachlässige dabei »nicht die mindeste Einzelheit«:

Jede Tatsache, jede Gebärde behielte es mit Ort und Datum. Ohne Hintergedanken an Nützlichkeit [...] würde es die Vergangenheit aus bloßer natürlicher Notwendigkeit aufspeichern. Es würde die [...] Wiedererkennung einer früher erlebten Wahrnehmung möglich machen; es käme uns immer zur Hilfe, wenn wir, um ein bestimmtes Bild zu suchen, den Abhang unseres vergangenen Lebens zurückgehen müssen.²⁰³

Mit dieser Form des Gedächtnisses hat man es auch in den Bildern der Erinnerungs- und Traumszenen in Tarkovskijs Filmen zu tun, in denen die Figuren den »Abhang [ihres] vergangenen Lebens« hinablaufen, etwa, wenn Ivan immer wieder aufs Neue Zuflucht in den Bildern seiner Kindheit sucht oder Gorčakov sich seiner russischen Heimat erinnert.

Relevant ist für Bergson in diesem Zusammenhang auch die Frage, inwiefern das Gedächtnis bzw. die zwei Gedächtnisse sich materiell verorten lassen, worin »die Erinnerung erhalten bleibt«. Für ihn ist klar, »daß physio-chemische Phänomene *im* Gehirn stattfinden, daß das Gehirn *im* Körper ist, der Körper *in* der Luft, die ihn umspielt, usw.«. Gleichzeitig kommt er allerdings auch zu dem Schluss, dass allein die vermeintliche Kenntnis darüber, »daß eine Sache *in* einer anderen ist«, keineswegs »das Phänomen ihrer Erhaltung« aufklärt.²⁰⁴

Das Gedächtnis ist ein Phänomen, das die Wissenschaft auch ein Jahrhundert nach der Veröffentlichung von *Materie und Gedächtnis* noch vor ein Rätsel stellt, wie neuerlich etwa Thomas Zoglauer bezugnehmend auf neurowissenschaftliche Lokalisierungsansätze konstatiert, die behaupten, mentale Ereignisse bzw. Zustände in bestimmten Arealen des Gehirns verorten zu können. Zwar hätten es Technologien wie die Computer-To-

²⁰³ Bergson [1896] 1991, S. 70.

²⁰⁴ Bergson [1896] 1991, S. 143 f.

mographie ermöglicht, wechselnde Grade an Stoffwechselaktivität in bestimmten Gehirnregionen nachzuweisen, die je nach dem auf eine verminderte oder gesteigerte »geistige Aktivität hindeuten« und damit geeignet wären, die These zu stützen, dass »mentale Ereignisse offenbar doch einen bestimmten Raum einnehmen«, dennoch, so ein Einwand der Kritiker, könnten »durch bildgebende Verfahren keine Gedanken sichtbar gemacht werden«, denn »streng genommen kann lediglich die neuronale Aktivität als ausgedehnt bezeichnet werden, aber nicht die Gedanken selbst«. ²⁰⁵ Aus den Ergebnissen solcher Messungen könnten deshalb »höchstens Korrelationen zwischen neuronalen Aktivitäten und gewissen Denkinhalten abgeleitet werden«; eine kausale Beziehung oder Identität in der Form, »daß ich genau dann eine Empfindung E habe, wenn ein Neuronenkomplex N aktiv ist«, ließe sich aus einer solchen Korrelation allerdings nicht herleiten. ²⁰⁶

Auch wenn das (ontologische) Verhältnis zwischen Geist und Materie in Bezug auf das Gedächtnis bisher nicht endgültig geklärt worden ist, lässt sich aus dem eben Angeführten schlussfolgern, dass sich der Mensch, dessen materielles Dasein sich als Werden im Jetzt situiert, mental in doppelter Hinsicht in der Vergangenheit befindet: einerseits begründet durch die physikalische Latenz seiner Wahrnehmung, die es ihm unmöglich macht, sich in der Gegenwart wahrzunehmen – wengleich dieser Umstand praktisch marginal erscheinen mag; andererseits bedingt durch sein Erinnerungsvermögen, durch das der Mensch nicht nur imstande ist, Vergangenes zu konservieren und wieder abzurufen, sondern das zudem sein auf die Zukunft gerichtetes Handeln determiniert, da dieses, so Bergson, auf Wiedererkennen und der Wiederholung erlernter Mechanismen beruht.

Den substantiellen Dualismus zwischen Geist und Materie führt Bergson auf die unterschiedlichen Existenzarten des Gedächtnisses und

²⁰⁵ Zoglauer 1998: 13 f.

²⁰⁶ Zoglauer 1998, S 14.

des Gehirns zurück. Sofern die im Gedächtnis gespeicherte Vergangenheit sich erhalten und fortleben würde, müsste das, worin sie eingelagert ist, sich ebenfalls erhalten können. Am sinnvollsten erscheine es zunächst, sie »als molekulare Modifikationen in die Gehirns substanz zu verlegen«, doch dann »wäre es nötig, daß das Gehirn, um die Erinnerung zu erhalten, zunächst einmal selbst erhalten bleibt«; als »im Raume ausgedehntes Bild« nehme das Gehirn jedoch »immer nur den gegenwärtigen Moment ein«:

[Das Gehirn] bildet mit der übrigen materiellen Welt einen ewig erneuerten Querschnitt des allgemeinen Werdens. Entweder also wird man dann annehmen müssen, daß diese Welt durch ein wahres Wunder in jedem Moment der Dauer vergeht und wieder entsteht, oder aber man wird die Kontinuität der Existenz, die man dem Bewußtsein abspricht, auf sie übertragen und aus ihrer Vergangenheit eine Realität machen müssen, welche sich überdauert und sich in ihre Gegenwart fortsetzt.²⁰⁷

Wenn man also das Gedächtnis »in der Materie verstaut«, hätte man »nichts damit gewonnen«, stattdessen sei man gezwungen, »jenes unabhängige und vollständige Fortleben der Vergangenheit, welches man den psychischen Zuständen absprach, auf die Totalität der Zustände der materiellen Welt auszudehnen«.²⁰⁸ Insofern muss dem Gedächtnis ein eigenständiges geistiges, immaterielles Sein zugesprochen werden. Und der Bewegungsbegriff trägt dazu bei, die Interaktionen zwischen Materie und Geist oder Materie und Gedächtnis, zu klären. Am Ende seiner Studie bringt Bergson seine Ergebnisse in eine knappe Formel: »Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat«.²⁰⁹ Nimmt ein Mensch in der Materie Bewegungen wahr, erzeugen diese wiederum innere Bewegungen, die, je nach Beschaf-

²⁰⁷ Bergson [1896] 1991, S. 143 f.

²⁰⁸ Bergson [1896] 1991, S. 144.

²⁰⁹ Bergson [1896] 1991, S. 250.

fenheit, motorische oder unabhängige Erinnerungen wachrufen, unter deren Einwirken, die Bewegungen schließlich als Handlungen des Körpers in die Materie zurückgegeben werden.

Im modernen Kino, so auch in den Filmen Tarkovskijs, erfahren die inneren Bewegungen und unabhängigen, freischwebenden Erinnerungen eine zunehmende Aufmerksamkeit. Und wie die Beispiele im Folgenden zeigen werden, resultiert daraus eine Vielzahl unterschiedlicher Formen von Zeit- und Kristallbildern, von denen einige, insbesondere in den Filmen Tarkovskijs, mit dem rezeptionsästhetischen Anspruch verbunden sind, die zunächst figurengebundenen Denk- und Erinnerungsbewegungen auf die Rezipienten auszuweiten, das Denken und Erinnern sozusagen auch als Modus der (Film-)Rezeption zu etablieren. Denn ein wesentlicher Aspekt der Kunst sei es, so Tarkovskij, »auf die Seele des Menschen« einzuwirken und »seine geistige Struktur« zu formen.²¹⁰ Aufgrund dessen sei es einem Kino mit künstlerischem Anspruch gar möglich, ein »gesellschaftliches Bewußtsein« zu akkumulieren, mit dem sich die Menschen aus jenem Zustand der Entmündigung befreien, den das Kino lange Zeit für sie vorsah und in den das gegenwärtige Unterhaltungskino sie noch heute drängt. Nicht zuletzt könne das Kino, als Kunstform agierend, auch »jene gesellschaftliche Energie« freisetzen, »die wiederum eine Geburt neuer Künstler zur Folge hat«.²¹¹

²¹⁰ Tarkovskij 1985, S. 46.

²¹¹ Tarkovskij 1985, S. 191.

Koaleszenz und Reflexion

NOSTALGHIA, STALKER, IVANS KINDHEIT, DER SPIEGEL

Wie zuvor erwähnt kommt es in den Filmen Tarkovkij's immer wieder zu Überschneidungen der Bild-Sphären, bei denen es ungleich schwerer fällt, zwischen Geist und Materie, bzw. virtuellen und aktuellen Bildern zu unterscheiden, geschweige denn eine Grenze zu ziehen.

Eine solche vollzieht sich etwa in jener Szene in NOSTALGHIA, in der Andrej zum ersten Mal das Haus des Eremiten Domenico betritt. Als Andrej eine hölzerne Flügeltür öffnet, findet er dort einen Raum vor, dessen Boden von mit Moos und Flechten überwucherten Erdhaufen überdeckt ist, in deren Senken sich Pfützen gebildet haben (45:55). Kaum merklich erfolgt im Gegenschuss zum Blick des Schriftstellers eine Reduzierung des Farbfilms auf Sepiatöne. Ein quadratischer Durchbruch in der gegenüberliegenden Wand, der einmal als Rahmen einer Terrassentür gedient haben mochte, eröffnet den Blick auf die umliegende Berglandschaft, die sich nahtlos an die Erdhaufen im Inneren des Raumes anzuschließen scheint, so, als hätte sich die Natur bis ins Interieur ausgedehnt oder hier ihren Anfang genommen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Bewegung der Kamera, die den Raum zuvor in einer Halbtotale erfasst hat und nun in einer langsamen Kombination aus Kamerafahrt und Zoom in eine 45°-Aufsicht übergeht, die den Blick auf die Erdhaufen und Pfützen lenkt und deren Topografie aus dieser neuen Perspektive wie eine Landschaft erscheinen lässt – keine beliebige, denn das Geländeprofil der Erdhaufen und Pfützen ist eine, wenn auch nicht detailgetreue, so doch isomorphe Miniatur jener russischen Landschaft, die bereits im Vorspann des Films und in einer Erinnerungs- bzw. Traumszene (19:28) zu sehen war und noch in einer weiteren (74:39) zu sehen sein wird.

Als sich der Neigungswinkel der Kamera schließlich verringert und auch die Berge außerhalb des Raumes wieder erfasst werden, kommt es zu einer eigenartigen Synthese zwischen Miniatur und Natur, zwischen

materiellem und geistigem Milieu, insoweit, gleichermaßen für Andrej wie für die Betrachtenden des Films, in das Wahrnehmen ein Erinnern sich mischt und laut Tarkovskij deutlich wird, »daß sich das, was man in dieser Einstellung sieht, nicht in dem hier visuell Dargestellten erschöpft, sondern lediglich etwas sich jenseits dieser Einstellung unendlich Ausbreitendes andeutet«. ²¹² Gemäß Bergson ließe sich sagen, dass das Dargestellte nicht nur darauf abzielt, wahrgenommen, sondern auch erinnert zu werden:

Wenn nämlich die äußere Wahrnehmung in uns Bewegungen veranlaßt, die ihre großen Umrisse skizzieren, so dirigiert unser Gedächtnis jene früheren ähnlichen Bilder, für die diese Skizze ja auch paßt, auf die gegenwärtige Wahrnehmung. So schafft es die Wahrnehmung noch einmal von sich aus oder verdoppelt sie vielmehr, indem es ihr das eigene Bild oder ein Erinnerungsbild gleicher Art zugesellt. ²¹³

Auch wenn das Geländeprofil der Erdhaufen und Pfützen in der beschriebenen Szene nicht in jedem Detail der wiedererkannten Landschaft entspricht, vermag allein die Strukturanalogie, die Rekurrenz bekannter Formen in der Miniatur, einen Prozess in Gang zu setzen, der sich jenseits der reinen, d.h. jenseits der ausschließlich in einem Gegenwärtigen oder Äußeren liegenden Wahrnehmung erstreckt, indem sie Erinnerungsbilder wachruft, welche die bloße Wahrnehmung ergänzen: »Wenn das behaltene Bild oder erinnerte Bild zur Deckung aller Einzelheiten des wahrgenommenen Bildes nicht ausreicht, so ergeht ein Aufruf an die tieferen und entfernteren Regionen des Gedächtnisses, bis andere, früher erfahrene Einzelheiten herbeikommen und sich auf die bisher unbekanntem projizieren«. ²¹⁴ Erst im Verlauf dieser Projektion, in dieser »Verwachsung mit einem Erinnerungsbild« vervollständigt sich Bergson folgend die Wahrneh-

²¹² Tarkovskij 1985, S. 136.

²¹³ Bergson [1896] 1991, S. 93.

²¹⁴ Ebd.

mung. Im gleichen Zuge gewinnen die zur Vervollständigung der Wahrnehmung herangezogenen Erinnerungsbilder an Klarheit und Stärke. Sie entwickeln die Neigung, selbst »Wahrnehmung zu werden«.²¹⁵

Allerdings deutet sich in einigen Szenen der Filme Tarkovskijs an, dass die Projektion früher erfahrener Einzelheiten auf das Wahrgenommene nicht zwangsläufig endet, sobald es zu einer Deckung der wahrgenommenen und erinnerten Bilder kommt. Denn ebenso wie die Wahrnehmungsbilder können laut Bergson auch die Erinnerungsbilder eine Vervollständigung erfahren. Diese verläuft in entgegengesetzte Richtung: in einem »Übergang auf eine ausgedehntere Bewußtseisebene, in einer Entfernung von der Tätigkeit in der Richtung zum Traume hin«.²¹⁶

Dies deutet sich zum Beispiel in einer Szene in *IVANS KINDHEIT* an, nachdem der schlafende Junge vom Soldaten Gal'sev in dessen Unterstand zu Bett getragen wird: In einem langsamen Linksschwenk erfasst die Kamera in Detailansicht eine Feuerschale, ein Paar Stiefel, Birkenscheite und eine Schüssel, in die kontinuierlich Wasser tropft (15:37). Die nächste Einstellung zeigt die aus einem Bett ragende Hand Ivans im Detail. Wasser tropft auf den Daumen und vom Daumen hinab. Ein letztes Wahrnehmen zwischen Wachzustand und Traum: für Ivan taktil-auditiv, für die Betrachtenden audiovisuell. Zu einer absteigenden Tonfolge, die den Übergang in den Schlafzustand akustisch pointiert, erfolgt ein Schwenk um 90 Grad nach oben. Und wie so oft in den Filmen Tarkovskijs markiert die aufsteigende Bewegung auch hier den Eintritt in die Bildsphäre des »vergangenen Lebens«, »um ein bestimmtes Bild zu suchen«.²¹⁷ Die holzbeplankten Wände des Unterschlupfs verjüngen sich zu einem Schacht, der direkt oberhalb des Bettes ins Freie führt. In der quadratischen Öffnung am oberen Ende des Schachtes sieht man in einer Totale jedoch nicht etwa die Quelle der Wassertropfen, sondern Ivan und seine Mutter herabblicken.

²¹⁵ Bergson [1896] 1991, S. 121.

²¹⁶ Bergson [1896] 1991, S. 242.

²¹⁷ Bergson [1896] 1991, S. 70.

Durch eine Überblendung wechselt das Bild zu einer halbnahen Einstellung, die Ivan und seine Mutter nach wie vor aus einer starken Untersicht über den Rand des Schachtes gelehnt zeigt. Details wie die Kettenwinde rechts oberhalb der Mutter lassen bereits darauf schließen, dass es sich dabei um den Schacht eines Brunnens handelt, was der darauffolgende Gegenschuss schließlich bestätigt. Der Bildaufbau ist nahezu identisch zur ersten Totale. Doch verweisen die Verschwommenheit des Filmbilds und die konzentrischen Kreise, die sich über den Gesichtern bilden, auf die Fluidität der spiegelnden Wasseroberfläche, die hier zu sehen ist. Abermals erfolgt eine Überblendung zur Halbnahen. Während Ivans Mutter von einem Mysterium berichtet, wonach im Brunnen selbst bei Tage ein Stern sichtbar sei, sofern der Brunnen nur tief genug ist, beugt Ivan sich über den Rand des Brunnens und streckt seine Hand dem Wasser entgegen. Das Bild verschwimmt.

Die nächste Einstellung zeigt Ivans Hände bei dem Versuch, einen leuchtenden Gegenstand im Wasser zu ergreifen. Ob es gelingt, bleibt unklar, denn die Kamera setzt erneut zu einem Schwenk nach oben an. Daraus wird ersichtlich, dass Ivan sich nun am Grund des Brunnens befindet, in weiter Ferne zu seiner Mutter, die über ihm am anderen Ende des Schachtes mit Hilfe der Kettenwinde einen Wassereimer nach oben befördert. Noch einmal sind in der folgenden Einstellung Ivans Hände zu sehen, bei dem Versuch, das Leuchten im Wasser zu ergreifen.

Doch nach einem rasanten Schnitt wechselt das Bild wieder in eine starke Untersicht. Ivan aufgeschreckt von etwas, das sich den Betrachtenden entzieht, wendet seinen Blick in einer schnellen Bewegung dem oberen Ende des Schachts zu. In schneller, unnatürlicher Bewegung erscheint die Mutter am Rand des Brunnens und lässt ein Tuch zu Ivan herabfallen, während aus dem Off ein einzelner Schuss ertönt. Unterdessen löst sich der Eimer von der Winde und rast Ivan entgegen. In der nächsten Einstellung liegt Ivans Mutter regungslos, das Gesicht der Erde zugewandt neben dem Brunnen. Ein Schwall Wasser ergießt sich über sie. Im Vordergrund

sieht man den mit Wasser gefüllten Eimer, der Ivan in der Einstellung zuvor noch entgegengerast war. Und genau an dieser Stelle wird offensichtlich, dass die Bilder, die diese Einstellungen liefern, einer achronologischen Zeit folgen, deren einzige Kontinuität in der Rekurrenz des Wassers liegt.

Die taktil-auditiv wahrgenommene Bewegung der Wassertropfen extendiert nach innen und ruft dort Bilder wach, deren Bewegungen der wahrgenommenen ähneln. Die Koaleszenz vom aktuellen und virtuellen Bild vollzieht sich in dieser Szene fließend, ohne Schnitt, und wird von den konvergierenden Bewegungen der absteigenden Tonfolge einerseits und dem aufsteigenden Kameranachwenk andererseits, noch zusätzlich kenntlich gemacht. Nach und nach lösen sich die Bilder von der Wahrnehmung und nähern sich einer reinen Erinnerung an, die nicht mehr in Beziehung zur Wahrnehmung steht und den traumatischen Fluchtpunkt des Traums bildet: der Anblick der toten Mutter neben dem Brunnen. Die innere Bewegung des Gedächtnisses kommt somit zur Ruhe, als ein nicht mehr Greifbares erfasst ist. Die Bewegung hin zu diesem nicht mehr Greifbaren setzt bereits einige Einstellungen zuvor ein, im vergeblichen Versuch Ivans, das Leuchten im Wasser zu berühren.

Das Filmwerk Tarkovskijs liefert zudem auch Zeit- und Kristallbilder, die mit dem rezeptionsästhetischen Anspruch verbunden sind, das Denken und Erinnern als Modus der Rezeption zu etablieren oder, mit anderen Worten, die Rezipienten in einen Zustand der Kontemplation zu versetzen. Aus diesem Anspruch und seinem Streben, »die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen« zu lassen, resultiert in den Filmen eine Reihe von, sich aus wenigen, aber langen Einstellungen zusammensetzenden Sequenzen, in denen sich der Film »von seinem Autor« zu lösen und »ein eigenständiges Leben zu führen« beginnt, »das sich bei seiner Konfrontation mit der Persönlichkeit des Zuschauers formal wie gedanklich verändert«. ²¹⁸ Dabei handelt es sich nicht um hermetisch abgegrenzte Sequenzen, die sich als autarke Einheiten dem Kontext der Narra-

²¹⁸ Tarkowskij 1985, S. 137.

tion entziehen. Ganz im Gegenteil bilden sie stattdessen ›Resonanzräume‹, in denen etwa ein vorangegangener Dialog auf einer nunmehr vordergründig ästhetischen Ebene ›wiederholt‹. Auf dieser Ebene weicht das Begrifflich-Abstrakte, die Worte eines Dialogs etwa, dem Rätselhaften der Kunst, dem Zusammenwirken poetischer Bilder und Worte sowie der Musik, sodass eine über das Rationale hinausgehende Rezeption ermöglicht oder gar provoziert wird.

Eine solche Sequenz findet sich zum Beispiel in *STALKER* im Anschluss an einen Dialog, in dem der Schriftsteller dem Professor die aus seiner epistemischen Begrenztheit resultierende Sinnlosigkeit seines wissenschaftlichen Strebens darzulegen versucht: Die erste von insgesamt vier Einstellungen dieser Sequenz zeigt in einer Totale eine über eine Sumpflandschaft fegende Windhose, deren Bewegungen die Kamera mit einem Schwenk folgt (80:07).²¹⁹ In der nächsten Einstellung ist der Stalker in einer nahen Einstellung aus einer leichten Obersicht zu dem mit einem Hall-Effekt versehenen Geräusch vereinzelter Wassertropfen auf einem Felsen liegend zu sehen. Während die Kamera zu einem leichten Zoom ansetzt, ertönt aus dem Off eine zwischen furchtvoller und warnender Intonierung schwankende Frauenstimme, die aus der *Offenbarung des Johannes* zitiert.²²⁰

²¹⁹ Bereits in *DER SPIEGEL*, so stellt Petra Meyer heraus, versinnlicht der Wind eine »Bewegung, die immer tiefer ins Gedächtnis eindringt [...]. Mit dem Windstoß über das Feld gelangt der Zuschauer tiefer ins Gedächtnis. Er bildet den Auftakt einer Bewegung vom Außen ins Innere in langer filmischer Sequenz, in der sich Realität und Imagination, Aktualität und Virtualität, Dokumentation und Poesie zunehmend mischen« (Meyer 2009, S. 125).

²²⁰ Offb 6,12-17 (*Die sieben Siegel und die sieben Posaunen. Die ersten sechs Siegel*), im Wortlaut der dt. Untertitel: »Und da geschah ein heftiges Erdbeben. Und die Sonne verdunkelte sich, wie ein härener Sack. Und der Mond wurde rot wie Blut. Und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, wie die Feigen, welche bei starkem Wind vom Feigenbaum fallen. Und der Himmel wich wie ein Pergament, das man rollt. Und die Berge und die Inseln wurden wegbewegt von ihren Orten. Und die Könige auf Erden und die Großen und die Reichen, und die Mächtigen, und die Starken und alle Sklaven und alle Freien verbargen sich in den Klüften und den Felsen der Berge, und sprachen zu den Bergen und den Felsen: Fallet über uns und verbergt uns vor dem Angesicht dessen, der auf dem Throne sitzt, und vor dem Zorn des Lammes. Denn [es] ist der große Tag seines Zorns an-

Ihre Worte setzen einen Kontrapunkt zu den zynischen Ausführungen des Schriftstellers, die dieser Sequenz vorausgehen, und nehmen bereits die apokalyptische Stimmung vorweg, die in den beiden folgenden Filmen Tarkovskijs, *NOSTALGHIA* und *OPFER*, vorherrscht. Düstere Klangschleifen eines Synthesizers paraphrasieren die Bedrohlichkeit der Intonation. Während die Frauenstimme fortfährt, aus der *Offenbarung* zu zitieren, setzt die Kamera zu einer etwa dreiminütigen, vertikalen Fahrt an, in der sie in einer stark übersichtigen Detailansicht zunächst die Jacke und das Gesicht des Stalkers zeigt, bevor sie nach und nach ein Sammelsurium im Wasser liegender Artefakte erfasst: eine Spritze, einen zerbrochenen Spiegel, ein Gemälde, ein Kabel, Goldfische in einem Glas, einen zerbrochenen Weinkelch, Münzen und Spritzen in einer Schale, ein Bildnis Johannes des Täufers, eine Maschinenpistole, ein zerstörtes Uhrwerk, eine Sprungfeder, ein abgerissenes Kalenderblatt und Drähte – Hervorbringungen menschlicher Kultur, verwittert und antiquiert. Nachdem die Frauenstimme ihre Deklamation der *Offenbarung* beendet hat, lässt sie ein Lachen erklingen, aus dem sich auch Verzweiflung heraushören lässt. Kurz, bevor die Kamera die Hand des Stalkers erfasst, setzt das Leitmotiv ein. Es folgt ein leichter Zoom-out auf den Arm des Stalkers, der nun in einer leichten Übersicht zu sehen ist. Während das Leitmotiv ausgeblendet wird, zeigt die vierte und letzte Einstellung dieser Sequenz in einer Totale einen Hund auf einer betonierten Fläche sitzend, hinter ihm die grünüberwucherte Ruine eines Gebäudes. Als etwas außerhalb des Bildrahmens seine Aufmerksamkeit erregt, richtet er sich auf.

Es ist nun an Betrachtenden, die dargebotenen Eindrücke zu verknüpfen. All die Gedanken und Ideen, »die der Autor des Films bewußt in ihm angelegt hat«, dienen lediglich als Ausgangspunkt für die Reflexion,²²¹ die sich nunmehr tatsächlich bis über die Grenzen des Films hinaus erstreckt, bis hinein ins Bewusstsein der Rezipienten.

gebrochen. Wer könnte da bestehen?«.

²²¹ Tarkovskij 1985, S. 135.

Während Tarkovskij in seinen ersten Arbeiten noch weitestgehend auf die Implementierung derartiger Sequenzen verzichtete, bietet sein dritter Spielfilm SOLARIS bereits eine Vielzahl der Kontemplation dienender Sequenzen, etwa, wenn die Kamera minutenlang auf Hari verweilt, damit man in aller Ruhe die Details ihres Gesichtes studieren kann (68:52). Auch in DER SPIEGEL bieten sich dem Betrachter viele Gelegenheiten zur gedanklichen Versenkung, wenn er zusammen mit Ignat ein Buch mit den Bildern da Vincis durchblättert (40:53) oder Kinder und Mutter durch eine Wiese streifen sieht (102:39). In seinen drei letzten Filmen gewinnt die ästhetische Erfahrung abermals an »Raum«. Sowohl STALKER als auch NOSTALGHIA und OPFER üben die Betrachtenden bereits in ihren Eröffnungssequenzen in Kontemplation. Insbesondere NOSTALGHIA wartet im Folgenden mit einer Fülle an Sequenzen auf, die das Prosaische zugunsten poetischer Bilder aufgeben. So legt die Anrufungslitanei in der Marienkappelle von Monterchie eindeutig eine emotionale, eine ästhetische Rezeption nahe (7:00). Dasselbe gilt für die fast neunminütige Plansequenz, in welcher der Zuschauer Zeuge wird, wie Andrej sein Versprechen an Domenico erfüllt, oder für die darauffolgende Schlusseinstellung, die Andrejs heimatliches Idyll visuell in sein italienisches Exil überführt. Immer wieder stößt man dabei auf selbstreferenzielle Bilder und Sequenzen, die in Tarkovskijs Filmen in der gleichen Frequenz auftreten wie intermediale Verweise. In OPFER etwa setzt die Kamera ebenso wie in STALKER (77:49) und SOLARIS (39:22) zu einer bodennahen Fahrt an (76:21), die in einer Übersicht verwitterte Zeugnisse menschlichen Schöpfertums erfasst: Münzen, Zeitungsschnipsel, Schmuck.

Aus der Selbstreferenzialität seiner Filme mag wiederum der Eindruck eines latenten Déjà-vu resultieren und womöglich auch die Einsicht, dass die in den Filmen dargestellten Einzelschicksale letztlich dazu dienen, die wiederkehrenden Bewegungen, das Wesenhafte des Menschen herauszustellen, wie es sich im Kontrast zu den individuellen Schicksalen der einzelnen Figuren zu erkennen gibt. In den kontemplativen Sequenzen

eröffnen die Filme den Betrachtenden schließlich die Möglichkeit, ihr eigenes Dasein unter dem Eindruck der ästhetischen Erfahrung zu reflektieren, in sich selbst ein Wesenhaftes zu erkennen. Wie bereits Aristoteles anmerkte, bestehe Kontemplation nicht allein in der bloßen Betrachtung oder Versenkung in die Werke Gottes, sondern auch in der »denkende[n] Tätigkeit«,²²² in der sich im Akt der ästhetischen Erfahrung vollziehenden Reflexion.

Offene Form und Freiheit

Auch aufgrund ihrer kontemplativen Sequenzen, den Zeit- und Kristall-Bildern, lassen sich die Filme Tarkovskijs in bestimmten Aspekten einer Klasse zuordnen, die Thomas Elsaesser und Malte Hagener in Anschluss an Leo Braudy als »offene« Filmform bezeichnen.

In »geschlossenen Formen« gilt die Diegese nach diesem Modell als »zentripetal«, da sie stets »auf sich selbst« schließe und »nirgends über sich hinaus auf ein Außerhalb« weise. Es handelt sich dabei also um »eine filmische Konstruktion«, »die nur für den Blick des Zuschauers existiert und damit auch an der Grenze der Einstellung endet«. In solchen Filmformen ist »der Zuschauer unsichtbarer Zeuge«, insofern »die sich entwickelnde Geschichte [...] seine Präsenz nicht anerkennt«; und da er »nicht eingreifen kann«, aber sich dennoch »nicht gänzlich ausgeschlossen fühlen und seine Wünsche in der Handlung ausagiert sehen« möchte, ist er »auf einen Stellvertreter«, einen »Protagonisten oder Helden« in der Diegese angewiesen. Die offene Filmform hingegen ist »zentrifugal« angelegt und reicht »ständig über sich hinaus in die nicht-diegetische Welt«. Somit er-

²²² Aristoteles 1985, S. 253.

weckt sie den Eindruck, »als würde sich die Welt jenseits des Kameraausschnitts im Fluss befinden und fortsetzen«. ²²³ In dieser zentrifugalen Kraft des offenen Films findet sich schließlich auch Deleuze wieder, wenn dieser von einer »Suche« des Films im modernen Kino »nach immer größeren Kreisen« spricht, »die ein gegenwärtiges Bild mit Erinnerungsbildern, Traumbildern und Welt-Bildern verbinden können«. ²²⁴

Während sich im von Elsaesser und Hagener vorgestellten Modell dem Einstellungs- bzw. dem Bildrahmen, je nachdem, ob ein Film eher eine offene oder geschlossene Form aufweist, unterschiedliche Funktionen zuweisen lassen (entweder als Grenze in der geschlossenen oder als Fenster in der offenen Form), sieht Lotmans Modell beispielsweise lediglich eine ›Grenzfunktion‹ des Rahmens vor, der als wesentliches Ordnungselement eines jeden Kunstwerks fungiert und als »materialisierte Grenze [...] für semantische Verbindungen unüberwindlich« ist. Der Rahmen (im Falle des Films benennt Lotman die Grenze der Filmleinwand als Rahmen) schließt den »künstlerischen Raum« ein, »der ein ganzheitliches Universum bildet« und in seiner »Universalität in sich abgeschlossen ist«. ²²⁵ Selbst dann, wenn das Sujet eines Kunstwerks zentrifugale Kräfte ausübt, tragen diese nicht zur Öffnung dieser Grenze, sondern zu deren Festigung bei. Dass sich etwa das Schicksal der *Anna Karenina* (Tolstoj 1878) »als Abbildung des Schicksals *jeder* Frau einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht, *jeder* Frau überhaupt, ja *jedes* Menschen« vorstellen lässt, weist demnach zwar auf ein »zu unbegrenzter Ausweitung« Tendierendes, jedoch nicht auf eine Öffnung der Grenze hin. Denn in der Logik dieses Modells ginge die Öffnung der Grenze einher mit der Auflösung des semantischen Felds, das sie umschließt – in diesem Fall also mit der Auflösung »der künstlerischen Welt«, des Kunstwerks. Stattdessen nennt Lotman die Tendenz »zu unbegrenzter Ausweitung« den

²²³ Elsaesser u. Hagener 2007, S. 27 ff.

²²⁴ Deleuze [1985] 2015, S. 95.

²²⁵ Lotman 1989, S. 300 f.

»mythologischen« Aspekt des Sujets, da im Speziellen zugleich ein Universales »modelliert« wird. Aufgrund dessen, so formuliert er als eine »allgemeingültig[e] Gesetzmäßigkeit der Kunst«, stelle das Kunstwerk »ein endliches Modell der unendlichen Welt dar«. ²²⁶

Wenngleich Tarkovskij den modellbildenden Charakter von Kunstwerken nicht infrage stellt – so liege der unverwechselbaren Struktur eines Kunstwerks »ein eigenes Gedankensystem zur realen Welt« zugrunde –, betont er jedoch, dass jede Kunst »nach ihren eigenen Gesetzen [...] lebt und entsteht« ²²⁷ und verweist auf »das Problem der sogenannten *us-ownost*, der künstlerischen Bedingtheit«. ²²⁸ Die Bestimmung eines Rahmens oder einer Grenze, wie auch Lotman sie vornimmt, ²²⁹ erfasst demnach keine einer Kunstart spezifische, sondern letztlich lediglich eine »rein äußerlich begriffene ›Bedingtheit‹«. ²³⁰ Eine spezifische Bedingtheit des Films sei nach Tarkovskij hingegen etwa jene zeitliche Verfasstheit der Einstellung, auf die auch ein wesentlicher Aspekt ²³¹ seines Montageprinzips zurückzuführen ist: »Die Grundidee von Film als Kunst ist die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit«. ²³² Und diese Formen und Phänomene (eine menschliche Bewegung zum Beispiel) können nur dann in ihrer Faktizität fixiert werden, wenn das Filmbild oder genauer noch: die Dauer des Filmbilds »nicht im Widerspruch« zur »natürlichen Zeit« dessen steht, was es fixiert; das Filmbild kann somit nur dann als »tatsächlich kinematographisch« gelten, wenn es »nicht nur in der Zeit lebt, sondern die Zeit auch in ihm«. ²³³

²²⁶ Lotman 1989, S. 300 ff.

²²⁷ Tarkovskij 1985, S. 67.

²²⁸ Tarkovskij 1985, S. 79.

²²⁹ »Der Rahmen eines Gemäldes, die Rampe der Bühne, die Grenze der Filmleinwand bilden die Grenzen der künstlerischen Welt« (Lotman 1989, S. 301).

²³⁰ Tarkovskij 1985, S. 79.

²³¹ Gemeint ist das Achten auf den »Zeitfluß innerhalb der Einstellung« und das Bestreben, diesen während der Montage »präzise zu rekonstruieren und zu fixieren« (Tarkovskij 1985, S. 132).

²³² Tarkovskij 1985, S. 70.

²³³ Tarkovskij 1985, S. 77 f.

Obschon also Lotman aus einer dem Kunstwerk äußerlichen Bedingtheit eine Grenze ableitet, die »für semantische Verbindungen unüberwindlich« ist,²³⁴ ermöglicht die Einbeziehung der spezifischen Bedingtheiten der verschiedenen Kunstarten, so auch des Films, doch neue Grenzen zu konstruieren, bzw. Grenzen zu bestimmen, die, wie Eva Geulen Adornos *Ästhetische Theorie* resümierend formuliert, »das Kunstwerk eigengesetzlich und selbstbestimmt zog, um sich von der Welt zu unterscheiden, in der es erscheint«. ²³⁵

Eine solche eigengesetzlich und selbstbestimmte Grenze des Films würde Tarkovskij unter diesem Aspekt folgend dann gezogen, die Filmform dann eine offene, wenn die Bedingung gegeben ist, dass die Zeit im Film nicht, wie in den Bewegungs-Bildern des klassischen Kinos, abstrahiert, sondern, wie in den Zeit-Bildern, als Faktum (bei Tarkovskij) oder als direkte Repräsentation in Form von Opto- und Sonozeichen (bei Deleuze) fixiert und rekonstruiert wird:

Der Film ist mehr, als er in Wirklichkeit ist [...]. Und ebenso sind seine Gedanken und Ideen stets mehr, als die, die der Autor des Filmes bewußt in ihm angelegt hat. Genauso wie das unaufhörlich fließende und sich verändernde Leben jedem Menschen die Möglichkeit bietet, jeden einzelnen Augenblick auf eigene Art zu fühlen und auszufüllen, so lebt ein wirklicher Film mit einer auf dem Filmstreifen präzis fixierten, aber über die Grenzen der Einstellung hinausströmenden Zeit auch nur dann in der Zeit, wenn die Zeit in ihm lebt.²³⁶

Unter dieser Bedingung, darauf wurde an anderer Stelle bereits verwiesen, werden schließlich auch semantische Relationen ermöglicht, die gleichermaßen mit Adorno²³⁷ und Deleuze²³⁸ gesprochen den erzwungenen Sinnzusammenhang der Montage in ihrer klassischen Funktion als Konstruktivi-

²³⁴ Lotman 1989, S. 300 f.

²³⁵ Geulen 2019, S. 7.

²³⁶ Tarkovskij 1985, S. 136 f.

²³⁷ Adorno [1970] 2003, S. 233.

²³⁸ Deleuze [1983] 2017, S. 324; Deleuze [1985] 2015, S. 61.

onsprinzip überwinden und jenseits äußerlich bedingter Relationen, wie der Opposition von künstlerischer und nichtkünstlerischer Welt (bei Lotman), liegen. Denn gleichwohl »das Virtuelle²³⁹ [der Zeit-Bilder] im Gegensatz zum Aktuellen [der Bewegungs-Bilder] steht, so steht es doch nicht im Gegensatz zum Realen«,²⁴⁰ da es sich als vorher real Existierendes in demselben Zeitfluss kinematographisch entwickelt, in derselben Kontinuität rekonstruiert, der es zuvor kinematographisch²⁴¹ entnommen wurde.

Die etwaige Öffnung oder Überwindung der diegetischen und äußerlich bedingten Grenzen sind allerdings keineswegs gleichzusetzen mit einer allgemeinen Entgrenzung der künstlerischen Welt. Vielmehr verlagert sich unter dem Aspekt ihrer zeitlichen Bedingtheit der Akzent von einem statischen Werks- und Grenzbegriff auf einen dynamischen und ephemeren. Adorno nennt diesen Aspekt den Prozesscharakter des Kunstwerks:

Das Kunstwerk ist in sich [...] kein dem Werden enthobenes Sein, sondern als Seiendes ein Werdendes. Was an ihm erscheint, ist seine innere Zeit, und die Explosion der Erscheinung sprengt deren Kontinuität.²⁴²

Wo [...] die Einheit von Prozeß und Resultat nicht mehr gerät, wo zumal die Einzelmomente sich weigern, der wie immer auch latent vorgedachten Totalität sich anzubilden, zerreißt die aufklaffende Divergenz den Sinn. Ist das Kunstwerk in sich kein Festes, Endgültiges, sondern ein Bewegtes, dann teilt seine immanente Zeitlichkeit den Teilen und dem Ganzen darin sich mit, daß ihre Relation in der Zeit sich entfaltet, und daß sie jene zu kündigen vermögen. Leben die Kunstwerke, vermöge ihres eigenen Prozesscharakters, in der Geschichte, so können sie in dieser vergehen. Die Unveräußerlichkeit dessen, was auf dem Papier aufgezeichnet ist, was auf der Leinwand an

²³⁹ Zur Erinnerung: Das Virtuelle meint bei Bergson ein »in idealer Hinsicht vorher«, vor dem Realen, dem Aktuellen, der Gegenwart Existierendes, dessen Daseinsform »jener Art« entspricht, »die dem Geistigen eigen ist« (Bergson [1946] 1993, S. 122; Bergson [1896] 1991, S. 242).

²⁴⁰ Deleuze [1985] 2015, S. 61.

²⁴¹ Damit sei zugleich auf eine technisch-apparative Bedingtheit des Films hingewiesen.

²⁴² Adorno [1970] 2003, S. 132.

Farbe, im Stein als Gestalt dauert, garantiert nicht die Unveräußerlichkeit des Kunstwerks in seinem Wesentlichen, dem Geist, einem selber Bewegten. [...]

Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivation ein vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes.²⁴³

Umfasst der Werkbegriff ein Bewegtes, nicht mehr nur ein Gemachtes, sondern in erster Linie Werdendes, so muss auch der ihm anhaftende Grenzbegriff (bei Adorno auch Formbegriff) der Bewegung des Werdens Rechnung tragen. Hierin mögen sich das moderne Kino (der Zeit-Bilder) und das klassische Montagekino (der Bewegungs-Bilder) zunächst kaum unterscheiden. Denn auch die Bewegungs-Bilder entfalten »ihre Relationen in der Zeit«. Da ihre Bewegung jedoch stets zentripetal verläuft und keine falschen Anschlüsse (Deleuze), bzw. keine »aufklaffende Divergenz« (Adorno) erlaubt, sind ihre Relationen fest determiniert, sodass die Grenze, möge sie auch in der Zeit werden, schließlich mit jedem neuen Werden, jedem neuen Akt der Rezeption immer wieder dasselbe semantische Feld umspannt (Diegese), zudem sich die Bilder unter dem Regime der Montage und des Gestaltungsprinzips zusammenfügen.

Die Lakonie (Ėjzenštejn),²⁴⁴ die den Bildern durch ihre äußerliche Bedingtheit (Montage) auferlegt wird, unterbindet ihre semantische Extension und enthalte laut Tarkovskij den Zuschauern damit die Möglichkeit zur Kontemplation vor, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen.²⁴⁵ Erst in der ästhetischen Erfahrung jedoch entfaltet sich ein Wesentliches der Kunst: der Prozesscharakter, unter dem sich die Bewegung der ideellen Veräußerung vollzieht. In den Worten Adornos:

²⁴³ Adorno [1970] 2003, S. 266.

²⁴⁴ Ėjzenštejn 1949, S. 32.

²⁴⁵ Tarkovskij 1985, S. 137.

Durch betrachtende Versenkung wird der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden. Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten. Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch, sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. [...]

Das vollends objektivierte Kunstwerk fröre ein zum bloßen Ding, das seiner Objektivation sich entziehende regredierte auf die ohnmächtige subjektive Regung und versänke in der empirischen Welt.²⁴⁶

Insofern kann weder der Prozess der Formgebung mit der Objektivierung des Werks als abgeschlossen gelten, noch fallen Form oder Grenze mit dem bereits objektivierten, aber noch nicht (kontemplativ) rezipierten Werk zusammen.

An dieser Stelle sei noch einmal auf den Bewegungsbegriff bei Bergson verwiesen, auf dem letztlich auch der Prozesscharakter der Kunst beruht: Die Bewegung stellt bei Bergson einen unteilbaren »Übergang von Ruhe zu Ruhe« dar, der »Dauer in Anspruch« nimmt. Und mehr noch als eine Übertragung eines Gegenstandes im Raum sei die »wirkliche Bewegung« eine »Veränderung des Zustands oder der Qualität«, die zugleich qualitativ »im *Ganzen* eine Veränderung« bewirkt.²⁴⁷ Ihre Form findet die Kunst demzufolge jenseits ihres empirisch Fassbaren, dann, wenn die Bewegung zur Ruhe, der Prozess zum Erliegen kommt.

Da etwa für Tarkovskij ein wesentlicher Aspekt der Kunst darin besteht, »auf die Seele des Menschen« einzuwirken und »seine geistige Struktur« zu formen,²⁴⁸ finden seine Filme ihre – ephemere – Form, wenn ihr ästhetisches Wirken den Zuschauer in einen neuen Zustand versetzen, wenn sie ein neues »gesellschaftliches Bewußtsein« akkumulieren, wenn sie den Menschen erneuern.²⁴⁹

²⁴⁶ Adorno [1970] 2003, S. 262.

²⁴⁷ Bergson [1896] 1991, S. 184 ff.

²⁴⁸ Tarkovskij 1985, S. 46.

²⁴⁹ Tarkovskij 1985, S. 191.

Alternativ ließe sich dieser Prozess, einem Rekurs Christoph Menkes auf Sokrates folgend, auch als »Erregung und Übertragung von Kraft« beschreiben, die »zuerst die Muse in den Künstlern [erregt], und diese übertragen sie durch ihre Werke auf die Zuschauer und Kritiker«. ²⁵⁰ Da jedes künstlerische Wirken ein Moment der Objektivation impliziert, vollzieht sich die Übertragung der Kraft in Gestalt einer Transformation, bzw. eines Übergangs, wenn es nach Adorno geht, ²⁵¹ in dem »Entfaltung« und »Zerfall« der künstlerischen Form zusammenfallen: »Durch ihre eigene Beschaffenheit vermögen sie [die Kunstwerke] in ihr Anderes überzugehen, setzen darin sich fort, wollen darin untergehen und determinieren durch ihren Untergang das auf sie Folgende. [...] Wenn irgendwo, dann ähnelt hier die ästhetische Erfahrung der sexuellen, und zwar deren Kulmination«. ²⁵² Da die Filmkunst, so Tarkovskij, jedoch »aus ihrer Möglichkeit« lebt, »ein und dasselbe Ereignis, sooft man will, auf der Leinwand, wiedererstehen zu lassen«, da sie »von Natur aus nostalgisch« ist, ²⁵³ mag ihr Zerfall nur von kurzer Dauer sein, bevor sie sich aufs Neue entfaltet.

Allen genannten Ansätzen gemeinsam ist, dass sie den Zustand, in der die Bewegung der ästhetischen Wirkung der Kunst kulminiert, mit einem Freiheitsbegriff in Verbindung bringen: Bei Tarkovskij ist es die Freisetzung »jene[r] gesellschaftliche[n] Energie«, mit deren Hilfe sich die Menschen aus ihrem Zustand der Entmündigung befreien, worauf – zumindest in impliziter Lesart – auch Adornos (und Horkheimers) Kritik an den Mechanismen und »Erzeugnissen der Kulturindustrie« abzielt. ²⁵⁴ Menkes Kraftbegriff erfasst ebenfalls einen Freiheitsbegriff, nämlich »die Freiheit von der sozialen Gestalt der Subjektivität«. ²⁵⁵

So, wie das moderne Kino seine Bilder der Totalität der Montage entreißt und falsche Anschlüsse (Deleuze) ermöglicht, so versetzen die

²⁵⁰ Menke 2013, S. 11.

²⁵¹ Adorno [1970] 2003, S. 266.

²⁵² Adorno [1970] 2003, S. 263.

²⁵³ Tarkovskij 1985, S. 162 sowie sinngemäß S. 68.

²⁵⁴ Horkheimer u. Adorno [1944] 2017, S. 134 f.

²⁵⁵ Menke 2013, Klappentext.

›befreiten‹ Bilder die Rezipienten (womöglich) in einen Zustand der inneren Bewegtheit (Kontemplation, Kristallisation), der sie seinerseits (womöglich) ermächtigt, Bewegungen in der nichtkünstlerischen Welt auszuführen, die von einer aufklaffenden Divergenz (Adorno) gekennzeichnet sind, etwa im Sinne einer Abweichung von einer bestimmten Ordnung oder einer Emanzipation des Menschen von ihm äußerlichen (z.B. sozialen) Bedingtheiten.²⁵⁶

Standhalten und Zugrundegehen. Krise und Erneuerung

OPFER, NOSTALGHIA, IVANS KINDHEIT

Anders als in geschlossenen Werken sind Rezipienten in offenen Filmen nicht »auf einen Stellvertreter«, einen »Protagonisten oder Helden« angewiesen, der ihre »Wünsche in der Handlung ausagiert«.²⁵⁷ Und wie beschrieben kann die Öffnung der Diegese, zum Beispiel durch das Anknüpfen an bestimmte Weltbilder, mitunter mit dem Anspruch an die Rezipienten verbunden sein, das Ausagieren ihrer Wünsche selbst in die Hand zu nehmen, wenn es u.a. darum geht, Veränderungen geistiger Haltungen, aber auch persönlicher oder gesellschaftlicher Umstände – außerhalb der Handlung – herbeizuführen, die im Werk ex- oder implizit thematisiert werden.

Tarkovskijs Figuren finden sich meist bereits zu Beginn der Filme in Situationen wieder,²⁵⁸ die sich nicht oder nicht mehr ausagieren lassen, in

²⁵⁶ Siehe (als Rekapitulation) Bergsons knappe Formel: »Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat« (Bergson [1896] 1991, S. 250).

²⁵⁷ Elsaesser u. Hagener 2007, S. 30.

²⁵⁸ Der in dieser Arbeit verwendete spezifische Situationsbegriff beschreibt ein figurenge-

einem Zustand der Krise, bedingt durch die Unerreichbarkeit bestimmter Ideale, die Utopie gesetzter Lebensziele oder die Irreversibilität bestimmter Lebensereignisse. Ganz gleich etwa, was Ivan mit dem Rest seines kurzen Lebens anstellt, gegen den Verlust seiner Familie kann keine seiner Handlungen etwas ausrichten. Dasselbe gilt für Kris Kelvin in SOLARIS, der schließlich zur Einsicht gelangen muss, dass die aus seinen Erinnerungen mimetisch materialisierte Frauengestalt auf der Raumstation nicht mit seiner verstorbenen Frau Hari identisch ist und über ein gänzlich eigenständiges Bewusstsein verfügt. In NOSTALGHIA und OPFER, den beiden letzten Filmen Tarkovskijs, versuchen die sich in ihren Anlagen stark gleichenden und jeweils von Erland Josephson verkörperten Protagonisten Domenico und Alexander zwar, die aus den Fugen geratene Ordnung durch materielle Selbstopfer wiederherzustellen. Ob es ihnen aber gelingt, die einerseits auf materialistische Abwege geratene (NOSTALGHIA) und andererseits zudem von atomarem Krieg bedrohte (OPFER) Zivilisation zu erretten, bleibt ungewiss. Denn die Filme enden, bevor die altruistischen Opfer der Protagonisten eine Wirkung zeigen.

Das Hauptinteresse all seiner Filme besteht daher nicht am Überwinden und Ausagieren bestimmter Situationen, sondern laut Tarkovskij vor allem in der Frage, inwiefern die Charaktere sich *innerhalb* dieser Situationen entwickeln oder überhaupt entwickeln können, ob sie dem moralischen Leidensdruck im Verlauf ihrer Krisen »standhalten oder daran zugrunde gehen«. ²⁵⁹

bundenen, mithin perspektivisches, subjektives Spannungsverhältnis (Disharmonie oder Differenz) zwischen bestimmten geistigen Anlagen einer Figur (Ideale, Erinnerungen und Wünsche etwa) und bestimmten (abweichenden) gegenwärtigen Umständen (materielle Notwendigkeiten). Er nimmt damit Anschluss an das zuvor angeführte Zitat Tarkovskijs: »Obwohl ich verschiedene Filme gemacht habe, sind sie alle doch aus einem Grund entstanden: vom inneren Zwiespalt des Menschen zu berichten. Von seiner widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie; zwischen geistigen Idealen und der Notwendigkeit, in der materiellen Welt zu bestehen« (Tarkovskij in Ebbo Demants Filmportrait AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT. ANDREJ TARKOWSKIJS EXIL UND TOD, 2:04).

²⁵⁹ Tarkovskij 1985, S. 18: »In einem sich nicht entwickelnden, gleichsam statischen Charakter wird der Druck der Leidenschaft extrem komprimiert und damit erheblich deutli-

Versucht man, die Figuren seiner Filme einer dieser Kategorien, der Standhaltenden oder der zugrunde Gehenden, zuzuordnen, fällt zunächst auf, dass viele der Protagonisten zum Ende der Filme sterben oder ihrem Sterben zumindest nahe sind. So ist der Tod bei drei Figuren gewiss: Ivan wird, wie man rückblickend erfährt, von den Deutschen hingerichtet. Domenico stirbt in einem Akt ultimativer Askese, nachdem er sich auf dem Kapitolshügel in Rom mit Benzin übergossen und in Brand gesteckt hat, während Andrej zur gleichen Zeit nach der Ausführung eines spirituellen Rituals tot zusammenbricht. Bei drei weiteren Figuren ist der Tod zwar nicht gewiss, zumindest aber eine naheliegende Interpretationsmöglichkeit. So lassen die letzten Einstellungen²⁶⁰ von *SOLARIS* den Schluss zu, dass Kris Kelvins Rückkehr zu seinem auf der Erde weilenden Vater lediglich eine illusorische ist, wie die Materialisation der erinnerten Hari eine Laune des Planeten Solaris und dass Kelvin womöglich das gleiche Schicksal widerfuhr wie Gibarian, einem anderen Wissenschaftler, der auf der Raumstation zunächst seinen Verstand und schließlich sein Leben verlor. Als letztes Lebenszeichen des schwererkrankten und bettlägerigen Aleksje in *DER SPIEGEL* sieht man, wie seine Hand einen Vogel vom Bettlaken aufliest und in die Luft wirft, was an anderer Stelle bereits als Andeutung eines ascensus interpretiert wurde, gefolgt von einer mit den liturgischen Gesängen der *Kyrie-Fuge* aus Mozarts *Requiem* unterlegten Traum- oder

cher und überzeugender als bei allmählichen Veränderungen. [...] Mein Interesse gilt eher äußerlich statischen Charakteren, die jedoch dank der sie beherrschenden Leidenschaften voller innerer Spannung sind«. Siehe auch Tarkovskij in *TARKOVSKY'S CINEMA* (Regie: Donatella Baglivo, England 1987, 17:07): »Mich interessieren Menschen, die unter moralischem oder ethischem Druck stehen – während einer kritischen Phase oder stressigen Zeit. Eine Person wird dem Druck entweder standhalten oder daran zugrunde gehen. Das haben meine Filme gemeinsam. [...] Mich interessieren Charaktere, die sich während des Zeitraums einer außergewöhnlich starken moralischen Krise entwickeln« (übers. aus dem Englischen: CO).

²⁶⁰ Man sieht zunächst Kris Kelvin vor das Haus seines Vaters treten. Als er diesen umarmend auf der Türschwelle auf die Knie geht, erfolgt ein Zoom heraus, der sich nach einem von Nebel kaschierten Schnitt fortsetzt, bis er in einer Supertotale zum Stillstand kommt. Das Haus seines Vaters ist nun ganz und gar umgeben von Wasser, eine Insel auf der Oberfläche des Planeten Solaris (165:00).

Erinnerungssequenz. In OPFER schließlich wird Alexander mit einem Krankenwagen abtransportiert, nachdem er sein Haus und seinen materiellen Besitz in Brand gesteckt und in Flammen aufgehen gesehen hat. Kurz darauf erfolgt die zuvor beschriebene umfassende Hinwendung zur christlichen Eschatologie.²⁶¹

Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, dass der Tod der Figuren nicht als zuverlässiger Indikator ihres Zugrundegehens dienen kann, genauso wenig, wie das bloße Überleben mit einem Standhalten der Krise gleichzusetzen ist. Zugrundegehen und Standhalten bemessen sich vielmehr danach, inwieweit es den Figuren gelingt, eine bestimmte ethisch-moralische Haltung in ihrem übrigen Leben zu erlangen oder aufrechtzuerhalten, also in Ordnungen bzw. semantischen Räumen, die in wesentlichen Merkmalen unveränderlich von ihren eigenen Anlagen (Idealen, Erinnerungen, Wünschen) abweichen.

Wie sich insbesondere an Ivans Schicksal zeigt, kann der Tod der Figur zwar durchaus ein Zugrundegehen an der Abweichung indizieren. So nähren sich Ivans Rachegelüste und Todessehnsucht nicht zuletzt aus dem Umstand, dass jedes Erwachen aus seinen Träumen ihm die Abweichung, den Verlust seiner Familie, erneut vor Augen führt, und aus der Aussicht, dass sein Tod einen exitus aus diesem Raum (Leben) und einen Zugang zu jenem Raum (Tod) ermöglicht, dem er aufgrund seiner geistigen Anlagen (Erinnerung an die Verstorbenen) ohnehin schon zugewandt ist. Dem Tod Domenicos (NOSTALGHIA) und dem möglichen Tod Alexanders (OPFER) gehen hingegen andere Motivationen voraus. In ihren altruistischen, radikal-asketischen Opfern nehmen sie ihren Tod in Kauf, um Leid von anderen abzuwenden: So erhält der ehemalige Schauspieler, Dozent und Literaturkritiker Alexander am Tag seines fünfzigsten Geburtstags Nachricht vom bevorstehenden Ende Europas. Während sich die Geburtstagsgesellschaft

²⁶¹ So richtet sich die abschließende Einstellung des Films via sämtlicher Kanäle des Mediums an Gott: im gesprochenen (»Im Anfang war das Wort«), im gesungenen (»Erbarme dich, mein Gott«) und im geschriebenen Wort (Widmung), im filmbildlichen Motiv (Licht) und in der Kamerabewegung (Aufstieg).

im Wohnzimmer versammelt, um dem Briefträger Otto zu lauschen, der von seiner Leidenschaft berichtet, unerklärliche Ereignisse zu sammeln, verfinstert sich die Stimmung. Der Boden beginnt zu beben, Gläser klirren, ein ohrenbetäubender Lärm, der an das Geräusch eines Düsenjägers erinnert, fegt mehrmals über das Haus hinweg (43:22). Gebannt verfolgen die Anwesenden wenig später die Fragmente einer Fernsehansprache, in der eine Männerstimme²⁶² an »Ordnung und Organisation« appelliert, »Nur Ordnung ... Ordnung gegen dieses Chaos. [...] Jeder soll bleiben, wo er ist. Denn es gibt keinen Ort in Europa, der sicherer ist als der, an dem wir uns gerade befinden« (50:40).

Während die anderen Anwesenden versuchen, seine in Hysterie verfallene Frau Adelaide zu beruhigen, konstatiert Alexander mit stoischer Miene: »Darauf habe ich mein Leben lang gewartet. Mein ganzes Leben war ein Warten auf das hier« (54:10). Er greift mit diesen Worten eine Äußerung des Postboten Otto auf, der das Leben zu Beginn des Films mit einem vergeblichen Warten auf etwas verglich, das nicht eintreffen wird oder sich – unbemerkt – bereits vollzogen hat: »Mein ganzes Leben lang hatte ich das Gefühl, als ... als würde ich auf einem Bahnsteig stehen. Und immer kam es mir so vor, als ... als ob das, was gewesen ist, kein richtiges Leben gewesen ist, sondern ein ... ein Warten aufs Leben, ein Warten auf etwas Wirkliches. Etwas Wichtiges« (10:01). Mit dieser Allegorie bezieht sich Otto auf Alexanders Essays, die »immerzu so düster« seien. Was genau der Briefträger damit meint, lässt sich in der darauffolgenden Szene erahnen. Während die ersten Gäste eintreffen, verweilt Alexander mit seinem Sohn in einem nahegelegenen Kiefernain. Wie Domenico in NOSTALGHIA und nahezu alle Protagonisten in den Filmen Tarkovskijs sucht er die Abgeschiedenheit von der Gesellschaft, um in der Natur über existenzielle Probleme zu reflektieren und zu monologisieren. Alexander beschäftigt vor allem die Destruktivität und Sündhaftigkeit der menschlichen Kultur:

²⁶² Aus dem literarischen Entwurf des Films geht hervor, dass es sich dabei um eine Ansprache des Premierministers handelt (Tarkovskij 1987, S. 28).

Der Mensch hat sich immer nur verteidigt gegen andere Menschen, gegen die Natur, deren Teil er ist. Ständig hat er der Natur Gewalt angetan und das Resultat ist eine Zivilisation, die auf Stärke beruht und Macht, auf Angst und Abhängigkeit. Und unser sogenannter technischer Fortschritt führte immer nur zu allen möglichen Bequemlichkeiten [...] und zu Instrumenten der Gewalt, um die Macht zu erhalten. [...] Jedweden wissenschaftlichen Fortschritt verwandeln wir unmittelbar in etwas Böses (18:40).

Da alles »Sünde sei, was nicht notwendig ist« und die Zivilisation im Wesentlichen danach strebe, egoistische Bedürfnisse zu befriedigen, »ist unsere ganze Zivilisation von Anfang bis Ende auf Sünde aufgebaut«, auf einem »Ungleichgewicht zwischen der materiellen Entwicklung und der geistigen (19:36).

Nachdem Alexander seinen Monolog beendet hat, gerät er ins Schwanken und fällt, akustisch von einem Donnernrollen begleitet, in Ohnmacht. Es folgen Schwarzweißbilder einer dystopischen, postapokalyptischen Traumsequenz. Zu den Geräuschen fließenden Wassers und rauschenden Windes sowie dem fernen Gesang einer Frauenstimme zeigt ein von Normalsicht zu starker Aufsicht übergehender vertikaler Schwenk in Zeitlupe einen menschenleeren Straßenzug und verwitterte Hinterlassenschaften der einstigen Bevölkerung, zwischen denen Wasser rinnt. Papierfetzen, zerrissene Plastiktüten und Kleider, leere Kartons, das umgestürzte Wrack eines Autos, zerknüllte Zementsäcke und Planen, schließlich eine verschmutzte Glasscheibe, in der sich die umstehenden Häuserfassaden spiegeln.

Die anschließende Szene beginnt mit einer Großaufnahme eines aufgeschlagenen Bildbands. Während seine rechte Hand durch die Seiten blättert und ehrfurchtsvoll über Details der abgebildeten Ikonen streicht, kommentiert Alexander mit ergriffener Stimme: »Was für eine Klugheit und Geistigkeit, und dann diese kindliche Unschuld. [...] Unglaublich. Das

ist wie ein Gebet. Und dann ist alles verloren gegangen. Jetzt können wir nicht mehr beten« (22:33).

Die Unfähigkeit zu beten und zu glauben als Merkmal der auf materialistische Abwege geratenen Menschen findet sich auch in den früheren Werken Tarkovskijs. So beklagt etwa der Stalker: »Sie nennen sich Intelligenzija! Diese Schriftsteller, diese Wissenschaftler! [...] Sie glauben an gar nichts. Bei ihnen ist das Organ, mit dem man glaubt, atrophiert. [...] Weil es nicht mehr gebraucht wird. [...] Ihre Augen sind leer. Sie denken nur daran, sich möglichst teuer zu verkaufen. [...] Können Leute wie sie an etwas glauben?« (143:45).

Wie in anderen Filmen Tarkovskijs wird das Gefälle zwischen der geistigen und materiellen Entwicklung auch in OPFER motivisch und in Zitaten mit den apokalyptischen und eschatologischen Motiven der *Offenbarung des Johannes* verknüpft.²⁶³ Auf die Frage Ottos, welches Verhältnis Alexander zu Gott habe, antwortet dieser: »Ich fürchte gar keins« (9:09). Nachdem er allerdings in der Fernsehansprache vom drohenden Ende Europas erfährt, erkennt er, dass er auf dieses Ereignis sein Leben lang gewartet hat, dass die bevorstehende Apokalypse seit jeher Fluchtpunkt des Zivilisationsprozesses und seiner individuellen menschlichen Existenz gewesen ist.

Gemäß der *Offenbarung* kann in der Endzeit nur dessen Seele auf Errettung hoffen, der Gutes tut und das Wort Jesu Christi bewahrt.²⁶⁴ In seinem Monolog zu Beginn des Films hatte Alexander den Egoismus und die Sündhaftigkeit des Materialismus als »Böses« herausgestellt. Gutes, so begreift er jetzt, kann demnach nur in einer Abkehr vom sündhaften Materialismus bestehen, mithin in einer Hinwendung zum Altruismus, zur Opferbereitschaft – und zu Gott.

²⁶³ Zwei Zitate der *Offenbarung* in Tarkovskijs Filmen wurden bereits explizit besprochen: *Die vier apokalyptischen Reiter* Albrecht Dürers (mithin Offb 6,1–8), die Ivan in einem von den Deutschen (»Fritzen«) erbeuteten Kunstbuch betrachtet (IVANS KINDHEIT, 45:06), sowie das direkte von einer Frauenstimme intonierte Zitat (Offb 6,12–17) in STALKER (80:50).

²⁶⁴ Offb 22,7–12.

Zum gleichen Schluss gelangt auch Domenico in NOSTALGHIA in seinem Autodafé, seiner deutlich vom *Römerbrief*²⁶⁵ inspirierten Verkündung auf dem Kapitolshügel (100:00): »Die Augen der gesamten Menschheit starren gebannt auf den Abgrund, auf den wir zu taumeln, alle miteinander«. Und gerade die »sogenannten Gesunden«, also jene im Einklang mit der Sündhaftigkeit des Materiellen Lebenden, jene an die Merkmale des Raumes Angepassten, seien es »die die Welt so weit gebracht haben. An den Rand der Katastrophe. [...] Was ist das für eine Art von Welt, dass ein Verrückter«, also ein Kranker, am Primat des Materiellen Leidender, ein Unangepasster, »euch sagen muss, euch Gesunden, dass ihr euch schämen müsst [, ...] dass man zurückgehen muss zu jenem Punkt, jenem gewissen Punkt, an dem ihr damals den falschen Weg eingeschlagen habt. Wir müssen zurückkehren zu den wichtigsten Prinzipien des Lebens, ohne das Wasser zu beschmutzen«, also das gottgegebene Leben (Wasser)²⁶⁶ ohne Sünde (beschmutzen) zu führen. Damit dies gelingt, müsse der Geist durch Kontemplation und Auseinandersetzung mit abweichenden Weltbildern in Bewegung versetzt und gehalten werden:

Wir müssen die Seele von allen Seiten ziehen, so als ob sie ein endlos dehnbare Bettlaken wäre. [...] Es ist notwendig, auf die Stimmen zu hören, die scheinbar nutzlos sind. Es ist notwendig, dass in die Gehirne, die besetzt sind von den langen Leitungen der Kloaken und den Mauern der Schulen, von dem Asphalt und den Akten der Sozialämter, das Summen der Insekten eindringt (98:23).

Von Unruhe getrieben, wandert Alexander durchs Haus. Als der Kummer ihn schließlich überwältigt, sinkt er auf die Knie und beginnt zu beten:

Herr, erlöse uns in dieser furchtbaren Stunde. [...] Ich schenke dir alles, was ich habe. Ich verlasse meine Familie, die ich liebe.

²⁶⁵ Insbesondere Röm 12,1–21.

²⁶⁶ Gemeint ist das in der *Offenbarung* vom Throne Gottes fließende Wasser, das Leben spendet (Offb. 22,1; 22,17).

Ich zerstöre mein Heim, und ich verzichte auf Jungchen. Ich werde stumm. Ich werde nie wieder mit jemandem sprechen, ich will verzichten, auf alles verzichten, was mich an das Leben bindet, wenn du nur machst, dass alles wieder so wird wie zuvor, so wie heute Morgen, so wie gestern (70:40).

Die Darbringung ihrer Opfer am Ende der Filme bezeugt schließlich, dass sowohl Alexander als auch Domenico ihren Worten auch Taten folgen lassen. Sie halten ihrem Leidensdruck stand, nicht, weil sie sich an die Gegebenheiten des Raumes, der sündhaften, auf materialistische, utilitaristische Abwege geratenen Kultur anpassen, um die Abweichungen und damit ihr Leid zu verringern, sondern gerade weil sie unangepasst bleiben; weil es ihnen gelingt, eine geistige Haltung bzw. Beweglichkeit zu bewahren oder zu erlangen, die es ihnen im Sinne Bergsons²⁶⁷ ermöglicht, freie, von äußerlichen Bedingtheiten emanzipierte Handlungen zu vollführen oder, mit Deleuze gesprochen, falsche Anschlüsse zu nehmen, durch die sie, in christlich-eschatologischer Hinsicht, wieder auf den rechten Pfad gelangen. So heißt es im *Römerbrief*: »Und gleicht euch nicht dieser Welt an, sondern lasst euch verwandeln durch die Erneuerung des Denkens, damit ihr prüfen und erkennen könnt, was der Wille Gottes ist: das Gute, Wohlgefällige und Vollkommene!«.²⁶⁸

In dieser Deutungslinie kann auch Ivans Zugrundegehen noch einmal kenntlich gemacht werden. In einer zuvor bereits beschriebenen Szene fantasiert der im Unterschlupf der Soldaten zurückgelassene Junge in einer Art Rollenspiel, wie er an einem deutschen Soldaten Rache übt für den Tod seiner Familie (52:05). Als der Feind, personifiziert durch eine deutsche Uniform im Lichtkegel seiner Taschenlampe, gestellt ist, erweist sich Ivan aber als unfähig oder unwillig, ein finales Urteil zu fällen: »Hände hoch, raus da! [...] Meinst du ich hätte vergessen? Ich werde Gericht hal-

²⁶⁷ »Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat« (Bergson [1896] 1991, S. 250).

²⁶⁸ Röm 12,2 (EÜ).

ten! Ich werde dich ... ich werde ...«. Ivan als Schattenriss. Mit einem Dolch in der Hand sinkt er zu Boden. Ein Mörsersgeschoss erschüttert den Unterschlupf, zerstört Teile des Daches. Lichtstrahlen dringen ein und erhellen Ivans Profil. Die folgenden Einstellungen zeigen eine Marienikone mit Jesuskind und ein Turmkreuz zwischen Rauchschwaden dem Beschuss der Mörser trotzend. Die schnelle Schnittfolge reiht eine Assoziationskette auf, die Ivan als Geläuterten zeigt, der in dunkelster Stunde Erleuchtung und göttlichen Beistand erhält. So heißt es im *Römerbrief* ebenfalls: »Vergeltet niemandem Böses mit Bösem! Seid allen Menschen gegenüber auf Gutes bedacht! [...] Übt nicht selbst Vergeltung, Geliebte, sondern lasst Raum für das Zorngericht Gottes; denn es steht geschrieben: Mein ist die Vergeltung, ich werde vergelten, spricht der Herr«. ²⁶⁹ Doch Ivans Standhalten ist nur von kurzer Dauer. Wie sich im letzten Drittel des Films zeigt, hält er, wenngleich mit von Zweifeln gezeichneter Mimik (67:12), an seinen Racheplänen fest. Entgegen der biblischen Paränese gleicht er sich der Welt an, ²⁷⁰ sodass die Hoffnung auf einen Seelenfrieden, wie er sich in den harmonischen Bildern am Ende des Films andeutet, ²⁷¹ letztlich doch unerfüllt bleiben muss. Errettet wird, wer standhaft bleibt und sich erneuert. ²⁷² »Nur Ordnung ... Ordnung gegen dieses Chaos. [...] Jeder soll bleiben, wo er ist«. ²⁷³

²⁶⁹ Röm 12,17; 12,19 (EÜ).

²⁷⁰ Röm 12,2.

²⁷¹ Ivan begegnet seiner Mutter und schließt sich mit seiner Schwester am Strand spielenden Kindern an.

²⁷² Offb 22,7–12.

²⁷³ Fernsehansprache des Premierministers in *OPFER* (50:40).

Sünde und Erneuerung

ANDREJ RUBLJOW, WALZE UND GEIGE

Die Abwege der Zivilisation als auch die Krisen der individuellen menschlichen Existenz lassen sich in den Filmen Tarkovskijs wie gesehen auf eine zumeist sündhafte Vormacht des Materiellen zurückführen. Wie ebenso gesehen zeigt sich in den narrativen Strukturen der bisher besprochenen Filme die Gemeinsamkeit, dass Ereignisse und Prozesse, welche die jeweiligen Protagonisten in einen kritischen Zustand versetzen, etwa die Ermordung der Mutter in *IVANS KINDHEIT*²⁷⁴ oder die drohende Apokalypse in *NOSTALGHIA* und *OPFER*, sich vornehmlich introspektiv in virtuellen, d.h. in Traum- und Erinnerungsbildern entwickeln oder, wie der Tod von Kelvins Frau in *SOLARIS*, lediglich implizit vermittelt werden.

Tarkovskijs zweiter Spielfilm *ANDREJ RUBLJOW*, der »russischste«²⁷⁵ aller Filme, weist diesbezüglich einige Eigenheiten auf. Die Entwicklungen und Ereignisse, die den titelgebenden Protagonisten, im »freien« Ablauf«²⁷⁶ den Lebens- und Arbeitsstationen des berühmten und 1988 vom Landeskonzil der Russisch-Orthodoxen Kirche gar heiliggesprochenen Mönchs und Ikonenmalers folgend,²⁷⁷ in eine Sinnkrise stürzen, werden in diesem Film weniger in Szenen und Sequenzen wiedergegeben, die in einem pro- oder analeptischen Verhältnis zur diegetischen Gegenwart stehen,²⁷⁸ sondern – mit wenigen Ausnahmen, insbesondere bezüglich der

²⁷⁴ Das zum Ausdruck des Erschreckens erstarrte Lächeln der Mutter und das Schussgeräusch in Ivans erstem Traum (02:00) und später der Anblick der toten Mutter neben dem Brunnen (17:25).

²⁷⁵ Mit dieser Beschreibung bezieht sich der Slawist Robert Bird vornehmlich auf die Wahrnehmung des Films im Ausland, da *ANDREJ RUBLJOW* emblematisch für all das stehe, was Menschen an Russland fasziniere und zugleich abschrecke (Bird 2004, S. 7).

²⁷⁶ Tarkovskij 1985, S. 104.

²⁷⁷ Andrej Rublëv, geboren zwischen 1360 u. 1370, gestorben um 1430.

²⁷⁸ Auch wenn sich in den pro- und analeptischen Szenen Bilder vergangener oder zukünftiger Ereignisse entwickeln, bedingen sie keinen Bruch mit der Kontinuität der Bilder der diegetischen Gegenwart, sondern halten die Kontinuität stattdessen vielmehr aufrecht, indem sie, wie mit Bergson (Bewegung und Dauer), Deleuze (Koaleszenz) und Tarkovskij (Zeitfluss) gezeigt, den prozessualen Beziehungen zwischen wahrgenommenen und erinnerten Bildern zum Ausdruck verhelfen, wenn etwa die Wahrnehmung Erin-

Nebenhandlung – in chronologischer Abfolge, die sich über acht Novellen erstreckt. Narrative Diskontinuitäten entstehen vornehmlich durch die elliptische Struktur des Films, in der Zeitsprünge von zum Teil mehreren Jahren zwischen den Novellen vollzogen werden.

Rückblickend bewertet Tarkovskij, in seinem Werk grundsätzlich darauf bedacht, der »äußerliche[n] Bewegtheit aus dem Weg zu gehen«, den Film in seiner chronologischen Struktur als »viel zu zerrissen und uneinheitlich«. Um aber dem »Sinn des menschlichen Lebens« und dem Zustand eines Menschen in seinem »tiefen Widerspruch zur Welt und zu sich selbst« Ausdruck zu verleihen, bedürfe es »keines Erzählstranges«, sondern eine Konzentration auf die »klassischen drei Einheiten Ort, Zeit und Raum« sowie auf die »innere Welt des Menschen«, auf seine inneren Bewegungen.²⁷⁹ In ANDREJ RUBLJOW ist man mitunter dazu angehalten, diese »innere Welt« und inneren Bewegungen aus den Entscheidungen, Worten und Handlungen, den äußeren Bewegungen der Protagonisten herzuleiten.²⁸⁰

Als »Stimulans« für diese Bewegungen wirke laut Tarkovskij die Disharmonie, die zwischen geistigen Idealen und dem »wirklichen Leben« besteht.²⁸¹ Mit dem »wirklichen Leben«, so die Grundidee des Films,²⁸² wird Rublëv konfrontiert, als er die Geborgenheit der Klostermauern verlässt, um auf der Suche nach Aufträgen mit anderen Malermönchen auf Wanderschaft zu gehen. Im Rahmen des bereits angewandten semantischen Raummodells von Lotman lässt sich sagen, dass die klösterlichen Mauern

nerungen wachruft oder Erinnerungen danach streben, selbst »Wahrnehmung zu werden« (Bergson [1896] 1991, S. 121).

²⁷⁹ Tarkovskij 1985, S. 228 f.

²⁸⁰ Dass der Film überwiegend äußerliche Bewegungen, Bilder der diegetischen Gegenwart zeigt, bedeutet aber nicht zwangsläufig eine Regression in das sensomotorische Schema der Bewegungs-Bilder. Entscheidend ist, wie mit Deleuze dargelegt, dass die Bilder »eine gewisse Dosis Zeit in sich aufgenommen« haben und daher Verbindungen jenseits der sukzessiven Verkettung mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Bild eingehen können (Deleuze [1983] 2017, S. 62).

²⁸¹ Tarkovskij 1985, S. 104 u. S. 220.

²⁸² Tarkovskij 1985, S. 104.

sowohl einen topografischen als auch einen semantischen Raum umschließen, der sich in seinen Merkmalen von der Welt außerhalb der Mauern abgrenzt. Als Rublëv das Andronikow-Kloster in Moskau verlässt, vollzieht er damit eine Grenzüberschreitung, die ebenso wie sein Leben in der klösterlichen Gemeinschaft (im Zönobitentum) im Film nur indirekt vermittelt wird. So befindet sich Rublëv in der ersten Einstellung, in der er zu sehen ist (07:39), bereits auf Wanderschaft.

Wie mit Peter Klimczak dargelegt, können Ordnungen und Ereignisse jedoch auch von bestimmten Indikatoren abgeleitet werden, etwa von Reaktionen »sowohl sprachlicher als auch nichtsprachlicher [...] Art von Figuren und Erzählinstanzen«,²⁸³ sodass sich sagen lässt, dass die Reaktionen, die Rublëv außerhalb der Mauern im »wirklichen Leben« zeigt, nicht nur seine persönlichen Anlagen und Konflikte widerspiegeln, sondern auch die Merkmale des Klosters, jenes Raums, dem er bisher zugehörig ist. Als wesentliche Eigenschaften Rublëvs, mithin des Klosters benennt Tarkovskij die Devise »Liebe, Einheit, Brüderlichkeit«, »Ideen«, die dem Ikonenmaler allerdings nur »rein intellektuell [...] anezogen« wurden und sich erst in der Konfrontation »mit der konkreten« und »überaus brutale[n] Wirklichkeit« bewähren müssen.²⁸⁴

Die »brutale Wirklichkeit«, in die Rublëv tritt, beschreibt Tarkovskij, offensichtlich bezugnehmend auf das Inferno in Dantes *Göttlicher Komödie*, als »Höllenkreise des Leidens«, bei deren Durchquerung der Mönch sich dem »Schicksal seines [...] gequälten Volkes« anschließt, um dessen Leid »am eigenen Leibe« zu erfahren.²⁸⁵ In der *Commedia* muss Dante insgesamt neun Kreise und das Innerste der Hölle (Inferno) überwinden, bevor er den Läuterungsberg, das Fegefeuer (Purgatorio), und schließlich das himmlische Paradies (Paradiso) erreicht, wo er nach oben blickend »in das Licht der Gottheit selber zu schauen« vermag.²⁸⁶ Jeder dieser konzentri-

²⁸³ Klimczak 2012, S. 173.

²⁸⁴ Tarkovskij 1985, S. 104.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Dante Alighieri [1321] 2021, S. 391 (Paradies, 33. Gesang).

schen Kreise beherbergt die Seelen jener, die sich in ihrem Leben einer bestimmten Sünde schuldig gemacht haben. Und je näher die Kreise sich am Zentrum der Hölle befinden, umso schwerer wiegen die Sünden, umso größer ist das Ausmaß der Bestrafung.²⁸⁷

ANDREJ RUBLJOW weist eine ähnliche Grundstruktur auf. Grob umrissen wird der Held in den ersten sechs Novellen des Films Zeuge und Opfer verschiedener Sünden, in der vierten, fünften und sechsten Novelle selbst zum Sünder. Auf die Buße, die er sich in der siebten Novelle auferlegt, erfolgt zum Ende der achten Novelle schließlich eine Rückkehr zum Glauben an seine göttliche Berufung, den er zwischenzeitlich verliert.

Die Sünden, deren Zeuge er in der ersten Novelle »Der Gaukler« im Jahr 1400 wird, sind Gewalt, Verrat und eine Abweichung von christlichen Glaubensbotschaften: Überrascht von einem kräftigen Regenschauer, suchen Rublëv und seine Begleiter, sein (historisch belegter)²⁸⁸ Meister Daniil Čěrnyj (der Schwarze) sowie der (fiktive) Mönch Kirill, Obdach in einem stallartigen Holzbau, in dem zahlreiche Bauern und Kinder mit großer Begeisterung dem Treiben eines Gauklers folgen, der in unsittlichem Duktus und Gebaren Adel und Klerus aufs Korn nimmt. Als der Gaukler von seiner Darbietung völlig verausgabt auf den Boden sinkt, reicht man ihm Wasser und etwas Gemüse. Erschöpft und dankbar für die Gaben bekreuzigt er sich, ohne jegliche Ironie, mit einer Winterzwiebel (11:16).

Mit gesenkten Köpfen werfen Daniil und Kirill skeptische und abschätzige Blicke in die Runde. Auf Rublëvs Gesicht hingegen zeigt sich eine fast kindliche Neugier, auf seinen Lippen deutet sich sogar ein Lächeln an (11:24). Die Bemerkung Kirills, dass die Popen von Gott und die Gaukler vom Teufel erschaffen wurden (13:47), lässt er unbeantwortet. Stattdessen

²⁸⁷ Während im ersten Kreis, in der »Vorhölle«, die Ungetauften vergeblich auf eine Aufnahme in den Himmel hoffen (Die Hölle, 4. Gesang), folgen in den weiteren Kreisen jene, die sich der Wollust (5. Gesang), der Völlerei (6. Gesang), der Gier, des Geizes und der Verschwendung (7. Gesang), des Zorns (8. Gesang), der Häresie (10. Gesang), der Gewalt (12. Gesang), des Betrugs (17. Gesang) und letztlich des Verrats (32. Gesang) schuldig gemacht haben (Dante Alighieri [1321] 2021, S. 19; 23; 27; 29; 33; 39; 47; 65; 123).

²⁸⁸ Donnert 1988, S. 31.

betrachtet er die Bauern, die ihnen Unterschlupf gewähren. Mit finsterem Blick beginnt auch Kirill die Menschen zu mustern.

Ein Kameranachwenk von links nach rechts greift die Bewegung seines Blicks im Gegenschuss auf und erfasst zum friedlichen Gesang einer Frauenstimme in zumeist halbnaher Einstellung den Gaukler sowie jene Bauern, die dieser zuvor in ausgelassene Stimmung versetzt hatte. Von der Heiterkeit ist inzwischen aber kaum mehr etwas wahrzunehmen. Einige Bauern nutzen die Pause, die ihnen der Regen verschafft, um sich auszuruhen oder zu schlafen. Zwei Kinder lehnen schweigend an einem Pfahl, der Gaukler hockt in der Mitte des Raums und blickt mit misstrauischen Augen zu den Mönchen. Dazwischen sind vereinzelt Gesten der Verbrüderung zu sehen: zwei Bauern, die sich Wasser aus demselben Becher teilen, und im rechten Bildhintergrund Männer, die sich beim Nacherzählen der Späße des Gauklers in den Armen liegen. Kurz darauf sieht man einen Jungen mit blondem Schopf, der eine mit Lehm und Stroh gedämmte Wand betrachtet und Erinnerungen an Ivan wachruft, der in seinem ersten Traum beim Anblick eines Wurzelwerks und einer erodierten Erdschicht in einen Zustand der Kontemplation gerät (IVANS KINDHEIT, 01:36). Dass hier vor Kurzem ein Werk des Teufels verrichtet worden sei, wie Kirill in seinen Worten andeutet, lässt sich aus diesen Bildern nicht erschließen.

Als Daniil und zuletzt Rublëv erfasst sind, geht der Kameranachwenk in einen Zoom-In über, der das nach rechts gerichtete, verlorene Profil des Ikonenmalers bis zur nahen Einstellung vergrößert und eine Scharte in der Holzwand in den Fokus rückt (14:31), die den Blick ins Freie eröffnet und Rublëvs Aufmerksamkeit erregt. Darin gerahmt ist ein Totale, in der der Mönch in einiger Entfernung Kirill erspäht, der bei strömendem Regen mit ausladenden Gesten auf einen Reiter einredet. Erst in der achten Novelle wird klar, dass Rublëv in diesem Moment Zeuge eines Verrats wird. Wie Kirill ihm Jahrzehnte später gestehen wird (158:33), denunziert er den Gaukler bei einer Schar bewaffneter Männer und verstößt damit zugleich

gegen die u.a. im *Römerbrief* verkündete christliche Glaubensbotschaft, dass nur Gott und nicht der Mensch Gericht halten darf.²⁸⁹

Die folgenden Einstellungen zeigen, wie der Gaukler misshandelt und abgeführt wird (15:45). Doch selbst diesen Moment, in dem ihm brutale Gewalt widerfährt, nutzt der Komödiant, um das Bauernvolk zu erheitern und ihm die Angst zu nehmen. Sich vor seinen Peinigern entblößend schenkt er seinem Publikum ein letztes Lächeln (16:10), bevor er mit dem Kopf voran gegen einen Baumstamm geschmettert und abgeführt wird. In niedergeschlagener Stimmung bleiben die Bauern zurück. Auf den Segen, den Daniil ihnen zum Abschied spricht, reagieren sie mit kollektivem Schweigen und verständnislosen Blicken (18:00).

In der zweiten Novelle »Theophan der Grieche« treffen die drei Mönche im Jahr 1405 in einer Klostersgemeinde auf den bekannten griechischen Ikonenmaler Feofan,²⁹⁰ der seine Arbeiten in der ansässigen Kirche nahezu fertiggestellt hat und nun nach Moskau beordert wird, um die Mariä-Verkündigungs-(Blagoveščenie-)Kathedrale zu bemalen (23:52). Auch an diesem Ort werden sie mit Gewalt konfrontiert, als auf dem Gemeindeplatz, direkt vor den Toren der Kathedrale, Männer vor den Augen der Bevölkerung gefoltert (gerädert) und hingerichtet werden. Der Lärm, der selbst ins Innere der sakralen Gemäuer dringt, veranlasst Feofan, hinauszutreten.

Während in einer nahen Einstellung ein regungsloser und blutüberströmter Körper auf ein Folterrad gelegt und ein Lazarus-Kreuz-Anhänger auf der Brust des Gefolterten sichtbar wird, richtet sich der griechische Ikonenmaler aus dem Off mit flehender Stimme an die Folternden. Seine Worte erinnern zugleich an jene christliche Botschaft, die Kirill in der ers-

²⁸⁹ Röm 12,17; 12,19 (EÜ).

²⁹⁰ Wie Andrej Rublëv und Daniil Černyj basiert die Figur Feofan Grek auf einer historischen Person: auf dem gleichnamigen um das Jahr 1325 in Konstantinopel geborenen Ikonenmaler, der vorwiegend im Norden Russlands wirkte, wo er sich u.a. »als der »Begründer der sogenannten »Moskauer Schule« einen Namen machte. Die »Expressivität«, die Feofans Werke »in die bis dahin eher statische Darstellung« brachte, erlangte in den Werken Rublëvs schließlich »ihren Höhepunkt« (North 2007, S. 267).

ten Novelle missachtet hat: »Rechtgläubige! Wahrheitsliebende Christen! Wie lange wird das Foltern noch dauern? Wann seid ihr endlich fertig? Ihr seid voller Sünde, und ihr wagt es, zu richten. Habt doch erbarmen« (26:14).

Als Kirill in Erfahrung bringt, dass der hochbetagte Feofan für seinen Auftrag in Moskau Unterstützung sucht und dabei Rublëv in Erwägung zieht, bringt er sich, offenbar aus Motiven der Eitelkeit und Missgunst, in geradezu unterwürfiger Weise als möglicher Gehilfe ins Spiel: »Wenn du [Feofan] vor der Gemeinschaft, vor dem Vorsteher, mich bittest, dir zu helfen ... vor allen Brüdern, vor Andrej Rubljow, werde ich dein Sklave sein, dein Hund, treu, solange ich lebe« (25:27). Die künstlerische Diskreditierung und vermeintlichen Zweifel über die Rechtgläubigkeit seines Ordensbruders Rublëv trägt Kirill dagegen subtiler vor, in beiläufig wirkenden Äußerungen, eingerahmt in eine Lobpreisung des Werkes Feofans: Rublëv sei zwar »ein Meister. [...] Er legt die Farben fein und zart. Er kann gut malen. Aber ihm fehlt dabei ... Die Furcht, der Glaube! Der Glaube, der aus der Seele Tiefe kommt« (21:05).

Am Ende entscheidet sich Feofan jedoch, Rublëv mit nach Moskau zu nehmen, der das Angebot ohne zu zögern annimmt. Sein bisheriger Meister Daniil kann seine Enttäuschung über Rublëvs Entscheidung kaum verbergen, ebenso wenig aber auch den Stolz und die Freude darüber, dass sein Schüler sich dem berühmten Feofan anschließt (34:00).

Kirill zeigt sich hingegen aufgebracht und entlädt seine Wut auf dem Gemeindeplatz, wo er sich bei den anwesenden Mönchen, darunter auch Rublëv und Daniil, mit schäumendem Mund über die Zustände der Klostergemeinde beschwert. So wirft er den Mönchen vor, sich mit dem einfachen, nicht-klerikalen Volk zu verbrüdern und jeden Dahergelaufenen gegen Bezahlung als Ordensbruder aufzunehmen. Vom Klostervorstand daraufhin als »Hund« und »Gottloser« beschimpft, wird Kirill des Klosters verwiesen (36:33). Aus dem *Matthäusevangelium* die Geschichte der Tempelreinigung zitierend, wendet sich der Vertriebene ein letztes Mal an die

Mönche: »Jesus betrat den Tempel und verjagte alle Händler und Wechsler, er stürzte die Tische der Tauschhändler und die Bänke der Taubenverkäufer und sprach: ›Mein Haus wird Haus des Gebets genannt, und ihr habt daraus eine Räuberhöhle gemacht«²⁹¹ (37:03), aus der nun die ›Rechtgläubigen‹ (wie er) wie Hunde vertrieben werden. Die Devise »Liebe, Einheit, Brüderlichkeit« scheint für ihn offenbar nur auf den Raum innerhalb der Klostermauern beschränkt zu sein, in strenger Segregation von der übrigen Welt. Seine ›Rechtgläubigkeit‹ sieht dagegen keine Liebe, Einheit oder Verbrüderung zu und mit den Menschen außerhalb der Mauern vor. Sein Glück bestehe allein darin, »ehrlich« und »vor Gott rein« zu sein (36:12).

Als Kirill sich auf den Weg macht, kommt ihm ein Hund hinterhergelaufen, der ihm nochmals seine ›Entweihung‹ vor Augen führt. Denn so heißt es in einem warnenden Gleichnis des *Matthäusevangeliums*, welches Feofan als auch den Klostervorstand womöglich dazu veranlasst haben könnte, den selbsternannten »Hund« Kirill ›davonzujagen‹: »Gebt das Heilige nicht den Hunden und werft eure Perlen nicht den Schweinen vor, denn sie könnten sie mit ihren Füßen zertreten und sich umwenden und euch zerreißen!«.²⁹² Nach wenigen Metern, außer Sichtweite der Mönche und noch immer voller Zorn erschlägt Kirill den Hund mit einem Stock und setzt dem Gleichnis ein Ende (37:40).

In der dritten, auf das Jahr 1406 datierten Novelle »Die Passion, wie Andrej sie erlebt«, muss Rublëv erkennen, dass sich Zorn und Gewalt auch im Wesen von Feofan zeigen, mit dem er sich auf Wanderschaft befindet. Leidtragender ist Rublëvs Schüler Foma, der vom greisen Ikonenmaler verbal und körperlich misshandelt wird (41:00).

Weitaus schwerer wiegt für Rublëv jedoch die tiefe Menschenverachtung des griechischen Ikonenmalers, die in einem Streitgespräch offensichtlich wird. So verspottet Feofan etwa die Moskauer Frauen, die

²⁹¹ Matth 23,12–13.

²⁹² Matth 7,6 (EÜ).

sich, wie Rublëv berichtet, die Haaren schoren, um von den plündernd umherziehenden »Tataren« nicht erniedrigt und gefoltert zu werden, als »Närrinnen« (42:01). Das Volk, so setzt Feofan seine Polemik fort, sei nun einmal ungebildet: »Es ist unwissend, weil es dumm ist«. Da Unwissenheit zur Sünde führe, wie er implizit formuliert, sei das Volk auch sündig. Und sobald das Jüngste Gericht komme, würden alle »brennen wie Kerzen« und »ihre Sünden auf die anderen abwälzen, um sich reinzuwaschen«, deshalb diene er »nur Gott« und »nicht den Menschen« (42:23). Ebenso wenig lohne es sich nach dem Guten zu streben, da selbst auf das Gute, wie am Schicksal Jesu Christi zu sehen sei, oftmals böse Taten folgen: »Jesus sammelt die Leute im Tempel und hat sie gelehrt. Aber zu welchem Zweck haben sie sich nachher versammelt? Um ihn zu verurteilen. ›Kreuzige ihn!‹, haben sie geschrien« (44:11).²⁹³

Während in einer, zwischen totalen und halbnahen bis nahen Einstellungen variierenden, Traumsequenz eine Prozession des »einfachen« Volkes gezeigt wird, das in einer verschneiten russischen Landschaft die Passion Jesu nachstellt, erinnert Rublëvs ruhige Stimme aus dem Off den aufgebrauchten Feofan daran, dass es die Gebildeten waren, »Pharisäer und Schriftgelehrte«, die Judas bestochen haben, damit er Jesus ausliefere.²⁹⁴ Als listige Betrüger hätten sie »das Unwissen des Volkes ausgenützt [...] um an die Macht zu kommen«. Über das einfache Volk breche hingegen »immer neues Unheil herein«, aber es »arbeitet weiter, arbeitet, arbeitet [...] trägt demütig sein Kreuz, verzweifelt nicht, es schweigt und leidet. Ohne die Hoffnung zu verlieren«. Statt sich, wie Feofan, von ihnen abzuwenden, sei es vielmehr notwendig, die Menschen daran zu erinnern, »dass sie Menschen sind« (44:50).

Dieses Motiv eines Künstlers, der sich gegen den Willen einer Autorität mit den »einfachen«, arbeitenden Menschen verbrüdert und sie an ihr Menschsein erinnert, lag bereits Tarkovskijs etwa dreiviertelstündigem Di-

²⁹³ Lk 21,37–23,21.

²⁹⁴ Matth 26,3–16.

plomfilm WALZE UND GEIGE (KATOK I SKRIPKA, 1960) als zentrale Idee zugrunde. Darin macht der kleine, Geige spielende Saša Bekanntschaft mit dem Straßenwalzenführer Sergej. Aus der gegenseitigen Faszination entsteht allmählich eine Freundschaft, deren jähes Ende sich jedoch andeutet, als Sašas Mutter ihrem Sohn ein weiteres Treffen mit dem ihr unbekanntem Arbeiter untersagt.

In der vierten Novelle »Der Feiertag« wird Rublëv mit der Wollust konfrontiert und erstmals selbst zum Sünder. Mit seinem Gefolge, dem inzwischen auch Daniil wieder angehört, befindet sich der Ikonenmaler im Jahr 1408 auf dem Flussweg nach Wladimir. Als der Abend anbricht, machen sie halt an einem bewaldeten Ufer, wo Rublëv Menschen erblickt, die mit Fackeln zwischen Gräsern und Bäumen umherwandeln (51:30). Wie in Trance geraten oder in einem »Sommernachtstraum«²⁹⁵ folgt er ihnen und stößt auf eine Lichtung, die, begleitet von wild-lärmender Musik und lockenden Sirenengesängen, von nackten Paaren auf dem Weg zum Fluss durchstreift wird. Schließlich erblickt er eine einzelne Frau, die sich ihm zum bedrohlichen Tremolo einer Violine neugierig nähert. Nicht einmal, als sie vor seinen Augen einem Mann ins Gebüsch folgt, gelingt es dem in Versuchung geratenen Rublëv, seinen Blick von ihr abzuwenden. Stattdessen nähert er sich dem Paar und tritt dabei versehentlich in eine Feuerstelle, die sein Mönchsgewand in Flammen setzt (53:03).

In voyeuristischer Manier schleicht der Mönch in einer späteren Einstellung zu dem Fenster einer Hütte und beobachtet, gemeinsam mit den Rezipienten, eine halbnackte Frau, die offenbar ein heidnisches Ritual ausführt, indem sie wiederholt von einer Leiter ins Feuer springt. Als er daraufhin von Männern ergriffen und in die Hütte gezerrt wird, versucht Rublëv sich durch Warnungen vor dem Jüngsten Gericht zu wehren. Doch die Männer, die er zugleich besänftigend »Brüder« nennt, haben nur Spott

²⁹⁵ Wie Robert Bird die vierte Novelle kurz umschreibt (Bird 2004, S. 51). Ob er sich damit auf William Shakespeares um das Jahr 1598 uraufgeführte Komödie *Ein Sommernachtstraum* (*A Midsummer nights dreame*) bezieht, geht aus seinen Ausführungen allerdings nicht hervor.

für seine Worte übrig und fesseln ihn an einen Pfahl: »Nun kommst du ans Kreuz. Wie Jesus Christus« (54:20).

Nachdem die Männer verschwunden sind, nähert sich die Frau, die von Rublëv zuvor beobachtet wurde, dem ›Gekreuzigten‹ und verwickelt ihn in einen kurzen, intensiven Dialog über religiöse Gewalt und die Sündhaftigkeit der Liebe (55:20). Auf die Frage, weshalb er sie, die Feiernden, beschimpft und mit dem »ewigen Feuer« bedroht habe, erwidert der Mönch tautologisch: »Es ist eine Sünde, nackt zu laufen und jene Sünde zu begehen«. Die Frau zeigt sich irritiert: »Was für eine Sünde?«. Er sei schließlich in der »Nacht der Liebe« zu ihnen gekommen. Rublëv verweist darauf, dass er ergriffen und gefesselt wurde: »Was ist das für eine Liebe«. Dass er festgehalten wird, so erklärt ihm die Frau, liege in der Furcht vor den Mönchen begründet, welche ihren Glauben den Menschen »gewalt-sam« aufzwingen. Diese Furcht, so Rublëv, resultiere allein aus einer Unkenntnis der Liebe: »Eure Liebe ist sündig und tierisch, nur Fleisch, ohne Seele«. Die Liebe aber müsse »brüderlich sein«.²⁹⁶ »Aber ist das nicht dasselbe?«, fragt die Frau und beginnt sich zu entblößen, »Du musst eben lieben«. In rascher Bewegung macht sie einen Schritt auf Rublëv zu, zieht ihm seine Kapuze halb ins Gesicht und beginnt ihn leidenschaftlich zu küssen. Der Mönch wehrt sich zunächst. Den letzten Kuss erwidert er jedoch (56:13). Daraufhin befreit sie ihn aus seinen Fesseln, bzw. den Sünder aus seiner Ebenbildlichkeit zum gekreuzigten Jesus.

Mit zerkratztem Gesicht streift Rublëv umher, bis er im Morgen-grauen wieder zu seinem am Ufer lagernden Gefolge stößt. Auf die Frage, wo er gewesen sei, antwortet er, wie mit Dantes *Commedia* in müdem, trauernden Tonfall gesprochen: »Ich bin durch die Wälder gekrochen. Ganz zerkratzt bin ich« (60:20).²⁹⁷

²⁹⁶ Wie es etwa im *Römerbrief* heißt: »Seid einander in brüderlicher Liebe zugetan, übertrefft euch in gegenseitiger Achtung!« (Röm 12,10 EÜ).

²⁹⁷ Der »dunkle Wald« dient in der *Commedia* als Gleichnis der Sünde(n), als eine Abkehr vom »rechten Weg« (Die Hölle, 1. Gesang, 2. u. 3. Vers). Dass Rublëv beim ersten Tageslicht ans Ufer tritt, könnte darüber hinaus bezugnehmen auf den 34. Gesang, in dem

In der letzten Szene der vierten Novelle, deren Bilder Erinnerungen an den Schluss des berühmten sowjetischen Kassenschlagers TSCHAPAJEW (ČAPAĚV, 1934) wachrufen,²⁹⁸ müssen Rublëv und seine Gefolgschaft kurz nach ihrem Aufbruch mitansehen, wie am Ufer Teilnehmer des heidnischen Liebesfestes von Reitern und Mönchen gejagt werden (61:35). Einem in den Fluss getriebenen und geprügelten Mann gelingt es, sich aus den Griffen seiner Fänger zu befreien. Mit letzter Kraft kommt er einer Frau zu Hilfe, die daraufhin entkommen kann. Mit nacktem Körper flieht Marfa, wie die Frau vom gepeinigten Mann gerufen wird, in den Fluss. Während sie mit kräftigen Bewegungen versucht, das andere Ufer zu erreichen, schwimmt sie auch am Boot Rublëvs vorbei, der mit geschlossenen Augen und gesenktem Kopf betet (63:16).

Wie in anderen Schnittfassungen des Films noch deutlicher zu erkennen ist,²⁹⁹ wird Marfa in dieser Szene, wie u.a. Robert Bird herausstellt,

Dante aus der Hölle emporsteigt, zum »Rauschen eines Bächleins« zurück »zur lichten Erde« kehrt (Die Hölle, 34. Gesang, 130. u. 134. Vers).

²⁹⁸ In der vorletzten Szene des vor allem in der damaligen Sowjetunion äußerst populären Bürgerkriegsfilms der (nicht verwandten) »Gebrüder« Georgij und Sergej Vasil'ev wird der insbesondere für seine »Unvollkommenheit« (Margolit) und »menschliche[n] Fehler« (Gaffy) beliebte Held der Roten Armee Vasilij I. Čapaev von Weißgardisten an das Ufer des Urals getrieben. Mit einigen seiner Männer versucht der Held über den Fluss zu entkommen, doch er stirbt, kurz bevor er das andere Ufer erreichen kann, getroffen von der Salve eines Maschinengewehrs (88:55). Trotz oder gerade wegen seines (Märtyrer-)Todes steht Čapaev wie Marfa in ANDREJ RUBLJOW emblematisch für ein nicht zu Bändigendes, etwa für den unbezwingbaren Widerstandswillen der Roten Armee.

Zur Unvollkommenheit der Helden im sowjetischen Stummfilm und frühen Tonfilm siehe Margolit 1999a, S. 60; für ausführlichere Hintergründe zum Film TSCHAPAJEW (ČAPAĚV, 1934) siehe Gaffy 2020, S.123 ff. Eine Andeutung zur langanhaltenden Popularität des Films findet sich auch in Tarkovskijs Film WALZE UND GEIGE, in dem der kleine Geiger Saša und der Straßenwalzenführer Sergej sich zu einem Besuch in einem Kino verabreden, das in großen Lettern mit dem Film TSCHAPAJEW wirbt (36:58).

Auch das Schicksal des Helden aus IVANS KINDHEIT ließe sich mit TSCHAPAJEW in Beziehung setzen, finden doch sowohl Ivan als auch Čapaev den Tod nach einer Flussüberquerung. Dem Tod Ivans haftet wie gesehen jedoch nichts Heroisches an. Sein Tod steht nicht für einen unbezwingbaren Widerstandswillen, sondern für das individuelle Leid und unüberwindbare Trauma, das der Krieg den Menschen im Wesentlichen bedeutet.

²⁹⁹ So etwa in der 205-minütigen Fassung aus dem Jahr 1966, die gegenwärtig etwa von der amerikanischen Criterion Collection herausgegeben wird. Die Szene umfasst in dieser Version zusätzliche Einstellungen, in denen etwa zu sehen ist, wie Marfa, bevor sie den Fluss erreicht, von einem ihr nachstellenden Mann die Kleider entrissen werden (71:10).

von insgesamt drei Darstellerinnen verkörpert. Daher sei sie, wie Bird interpretiert, in dieser Szene weniger als Person angelegt, sondern vielmehr als ein »sich wandelndes Objekt der Begierde«.³⁰⁰ Einer Begierde, so ließe sich der Gedanke vor dem Hintergrund der gelingenden Flucht weiterführen, die selbst vom Glauben und seinen Anhängern nicht endgültig gebändigt werden kann. Die Gewalt, die den Heiden widerfährt, macht darüber hinaus deutlich, dass das Gebot der Nächstenliebe und gegenseitigen Achtung³⁰¹ in den Augen der Mönche offenbar nicht alle Menschen einschließt, vor allem jene nicht, die als ungläubig oder in den Worten Feofans (42:23) als unwissend und daher sündig gelten.

Spätestens in der fünften Novelle »Das Jüngste Gericht« wird klar, dass jegliche Hoffnungen auf eine euphemistische Darstellung des 15. Jahrhunderts als »Epoche der Entfaltung russischer Kultur«,³⁰² die etwa bei den Moskauer Filmfunktionären bestanden haben mochten, in Tarkovskijs Film unerfüllt bleiben. Stattdessen wird vor dem Hintergrund des Mythos vom leidgeprüften und leidensfähigen russischen Volk eine Kultur entlarvt, die, wie es Alexander in *OPFER* in Bezug auf die menschliche Zivilisation im Allgemeinen formuliert, »von Anfang bis Ende auf Sünde aufgebaut« ist (19:36).

Wie die Lebens- und Arbeitsstationen Rublëvs werden auch die anderen historischen Personen und Ereignisse entsprechend der Grundidee des Films³⁰³ in freier Interpretation und vagen Andeutungen dargestellt.

³⁰⁰ Bird 2004, S. 50.

³⁰¹ Röm 12,10.

³⁰² So fasst Maja Turowskaja die Hoffnungen derjenigen zusammen, die insbesondere aufgrund der im Film dargestellten Grausamkeiten Anstoß an Tarkovskijs »Geschichtsauffassung« nahmen (Turowskaja 1981, S. 49). Mit der »Entfaltung russischer Kultur« verweist Turowskaja sehr wahrscheinlich auf die Überwindung der Mongolenherrschaft, die im Jahr 1380 mit dem Sieg der russischen Fürstentümer unter Führung Dmitrij Donskojs gegen ein zahlenmäßig überlegenes Tatarenheer eingeläutet worden war, und den damit einhergehenden Aufstieg des Großfürstentums Moskau im 15. Jahrhundert. Für einen kurzen Überblick dieser Epoche siehe Kappeler 2017, S. 19 ff.; ausführlichere Hintergründe finden sich etwa in North 2007, S. 250 ff.

³⁰³ Die Konfrontation des idealistischen Rublëv mit dem »wirklichen Leben«, mit einer »überaus brutale[n] Wirklichkeit« (Tarkovskij 1985, S. 104).

So resultiert die Gewalt, mit welcher der Ikonenmaler und sein Gefolge im Sommer des Jahres 1408 konfrontiert werden, aus einer Fehde zwischen dem Großfürsten und dessen Bruder, die sich wie ihre historischen Vorbilder Vasilij I. Dmitrievič (1371-1425), Großfürst von Wladimir und Fürst von Moskau, und dessen Bruder Jurij (1374-1434), Fürst von Swenigorod und Galitsch, einen Macht- und Thronfolgekampf liefern,³⁰⁴ in dem die Werke der Ikonenmaler als entscheidende politische Instrumente der Machtdemonstration missbraucht werden.

Im Film wird Rublëv vom Großfürsten damit beauftragt, die Mariä-Entschlafens- (Uspenskij-)Kathedrale in Wladimir mit Motiven des Jüngsten Gerichts zu verzieren. Als alle Vorbereitungen abgeschlossen sind, weigert sich der Ikonenmaler jedoch, mit seiner Arbeit zu beginnen. Auf einer Kreuzung inmitten von Feldern, die Rublëvs Zweifel und Konflikte filmbildlich aufgreift, stellt Daniil ihn zur Rede (66:46): »Warum streiten wir seit zwei Monaten? [...] Gewölbe und Säulen könnten längst fertig sein«. Einen Mangel an Ideen und Motiven gebe es nicht: »Ich sehe etwas Schönes und Helles. Rechts die Sünder, die im Teer kochen [...] Ich habe mir einen Dämonen vorgestellt, Rauch aus der Nase«. Daraufhin erklärt Rublëv, dass er »diese Dinge nicht malen« könne, da sie ihn ekeln. Vor allem aber wolle er »dem Volk keine Angst einjagen« (68:35).

In einer späteren Szene streift Rublëv, eine Tochter des Großfürsten im Arm haltend, durch die Kathedrale und betrachtet sein vollendetes Werk, während er mit heiterer Stimme Verse aus dem *Hohelied der Liebe* rezitiert (70:27).³⁰⁵ Statt die Menschen mit Dämonen und Rauch in Angst zu versetzen, ist es ihm offenbar gelungen, sich in seiner Arbeit von der Liebe zu den Menschen leiten zu lassen. Auf die Frage des Großfürsten, wie zufrieden Rublëv mit seinem Werk sei, antwortet der Ikonenmaler:

³⁰⁴ North 2007, S. 254 f. Als historisch belegt gilt, dass Vasilij I. Dmitrievič um das Jahr 1425 gegen den Willen seines Bruder Jurij »seinen minderjährigen Sohn Vasilij II. zum Nachfolger bestimmte« und infolgedessen ein »Kampf um die Großfürstenwürde« entbrannte (ebd.).

³⁰⁵ 1 Kor 13,1–9.

»Besser kann's nicht sein. Leicht und schön«. Der Großfürst zeigt sich jedoch skeptisch und blickt nachdenklich die Worte Rublëvs wiederholend mit hochgezogenen Brauen ins Gewölbe. Der ihm unterstellte Hauptmann (sotnik) Stepan äußert dagegen deutliche Kritik: »Ihr solltet alles neu beginnen. Die Wände, die Decke. Alles neu bemalen, lebendiger und kräftiger [...] es soll den Fürsten noch ruhmreicher machen« (73:11).

Doch die Kathedrale in einen Repräsentationsbau fürstlicher Macht zu verwandeln, könne, wie ein Steinmetz aus Rublëvs Gefolge erklärt, nicht umgesetzt werden, da sie bereits in Swenigorod erwartet würden, wo der Bruder des Fürsten »den schönsten Palast« erbauen lassen will (74:00). Auf dem Weg dorthin werden die Steinmetze allerdings vom Hauptmann und einer Reiterschar des Großfürsten gestellt. Man prügelt sie, tötet sie, und einige werden mit Messerstichen geblendet (75:36).³⁰⁶

Als der in Wladimir zurückgebliebene Rublëv vom Überfall erfährt, bewirft er die Wände der Kathedrale mit Farbe, die seine inneren Bewegungen, den Zorn seiner Verzweiflung sichtbar macht (78:39). Doch selbst in seiner Sünde (Beschmutzung der sakralen Gemäuer) am Glauben festhaltend, lässt der Ikonenmaler Sergej, einen Jungen aus seinem Gefolge, der den Überfall überlebt hat, Verse aus dem 1. *Korintherbrief* verlesen.³⁰⁷ Die Worte über »Unschickliches Auftreten der Frauen beim gottesdienstlichen Handeln« kommentieren zugleich das Eintreffen einer Verrückten (*duročka*), einer heiligen Närrin (*Bird*)³⁰⁸, die erschüttert vom Anblick der Schmierereien Rublëvs in Tränen ausbricht (79:50). Dass der Ikonenmaler die »Sünderin«, wie er sie womöglich in Erinnerung an die Heidin Marfa nennt, schließlich in sein Gefolge aufnimmt, deuten Eva Binder und Christine Engel als »Sinnbild« für Rublëvs »Vertrauen auf das unschuldige

³⁰⁶ Einige Vorfälle von Blendungen im »Kampf um die Großfürstenwürde«, die Tarkovskij als Inspiration gedient haben mochten, sind auch historisch belegt. So wurde der Sohn Vasilij I. infolge eines Konfliktes mit den Söhnen seines Vetters Jurij geblendet und ließ seinerseits einen seiner Cousins blenden (North 2007, S. 254 f.).

³⁰⁷ 1 Kor 12,2–15 (EÜ).

³⁰⁸ Bird 2004, S. 53.

russische Volk«,³⁰⁹ auf das in der sechsten Novelle »Der Überfall«, wie von Rublëv vorausgesagt (44:50), abermals »neues Unheil« einbricht.

Nach einem gescheiterten Versöhnungsversuch, der in einer kurzen Rückblende gezeigt wird (78:55), lässt der mit den Tataren paktierende Bruder des Großfürsten im Jahr 1408 Wladimir überfallen, um die Ländereien seines Bruders unter seine Gewalt zu bringen (90:50). In expliziter Gewaltdarstellung werden Menschen und Tiere niedergemetzelt, Gebäude in Brand gesteckt. Unter dem Gelächter der Tataren werden Frauen getötet (95:21) oder gefangen genommen, während man ihnen mit Vergewaltigung droht. Schließlich wird die Kathedrale mit einem Rammbock belagert (96:05).

In einem Kameranäherung, der nach mehreren schnellen Schnitten in eine langsame Kamerafahrt übergeht, werden die Gesichter jener erfasst, die im Mittelschiff der Kathedrale Schutz suchen: Frauen, Kinder und Alte, darunter die Närrin und Rublëv (98:09). Während das Donnern des Rammbocks wie in der *Offenbarung*³¹⁰ vom nahenden Unheil kündigt, bekreuzigt sich das schutzsuchende Volk. Singend, betend, Kerzen haltend, sich umarmend und tröstend halten die Menschen ihren Blick fest auf das mit Ikonen verzierte Gewölbe gerichtet. Als das Tor der Kathedrale, wie im linken Bildhintergrund zu sehen ist (98:36), schließlich aus den Angeln gerammt wird, wenden sich die Schutzsuchenden erschrocken um und sehen sich russischen und tatarischen Soldaten gegenüber, die zu Fuß und zu Pferd auf sie zu preschen. Die Kamera wechselt in eine Untersicht und fängt in halbnaher Einstellung die Perspektive der Menschen ein, die von Fackeln und Waffen schwingenden Tataren niedgeritten werden. Im oberen Bildhintergrund sind in Ausschnitten Ikonen im Gewölbe zu erkennen, die in stummer Zeugenschaft auf das Massaker »herabblicken« (98:53).

So werden sie auch »Zeugen«, wie Rublëv eine Axt ergreift, nachdem ihm die Närrin von einem russischen Soldaten entrissen wurde. Die bis da-

³⁰⁹ Binder u. Engel 2002, S. 131.

³¹⁰ Offb 8,5.

hin rastlose Bewegung der Kamera erstarrt in einer statischen Einstellung (99:20), in der man sieht, wie der Soldat versucht, mit der sich verzweifelt wehrenden Frau über eine Treppe in einen ungestörten Teil der Kathedrale zu gelangen. Rublëv folgt ihm, bis nur noch das ›Niedere‹ an ihm, seine Stiefel und der untere Teil seiner Robe auf den oberen Stufen zu sehen sind. Aus dem Off ertönt ein hoher metallischer Ton, und kurz darauf fällt zunächst der Helm des Soldaten, dann der Soldat selbst mit blutüberströmtem Gesicht kopfüber die Treppe herunter.

In insgesamt drei Szenen, die den ansonsten eher als passiven Beobachter angelegten Rublëv in Interaktion im »wirklichen Leben« zeigen, macht sich der Ikonenmaler einer Sünde schuldig und passt sich so immer weiter den Merkmalen, insbesondere der Sündhaftigkeit dieses semantischen Raums an: in seiner flüchtigen Erwiderng des Kusses der Heidin in der »Nacht der Liebe« (Begehren und Wollust), beim Beschmutzen der Wände der Kathedrale (Zorn) und schließlich beim Versuch, die Närrin gewaltsam aus den Fängen des Soldaten zu befreien (Mord). Daher erscheint es zunächst folgerichtig, dass Rublëv dem Agieren abschwört und sich der Askese zuwendet, indem er sich zur Buße seiner Sünden ein Schweigegelübde auferlegt³¹¹ und der Malerei den Rücken kehrt.³¹²

Die letzte Sequenz der sechsten Novelle lässt zudem darauf schließen, dass der Askese des Ikonenmalers Zweifel an Glauben und Bestimmung vorausgehen. Die Sequenz beginnt mit einem Kameraschwenk von oben nach unten (107:51), der in langsamer, vertikaler Bewegung den verwüsteten Gemeinderaum (Naos) der Kathedrale und die durch Feuer und Gewalt zerstörte Ikonenwand (Ikonostase) erfasst. Der Abwärtsschwenk endet in einer Totale, die den von der Kamera abgewandten und mit gesenktem Kopf im Naos knienden Ikonenmaler in der Bildmitte zeigt, umgeben von den zahlreichen Leichen der Opfer des Überfalls (107:57).

³¹¹ So geht es aus einer Vision Rublëvs (115:04) sowie einem Gespräch zwischen Mönchen in der siebten Novelle »Das Schweigen« hervor (119:44).

³¹² Wie Kirill in einem Monolog in der achten Novelle »Die Glocke« berichtet (156:30).

Ein descensus, ein Abstieg der Seele in eine »diabolische[] Gegenwelt«,³¹³ deutet sich nicht nur in der Abstiegsbewegung der Kamera an, sondern auch in der Absenz des (göttlichen) Lichts, die durch einen erloschenen und zerstörten Kronleuchter und das durch den Kameraschwenk außer Blick geratene Tageslicht in der Apsis akzentuiert wird, welche zu Beginn der Sequenz für einen kurzen Augenblick im oberen Bildhintergrund zu sehen war. Aufgrund seiner Sünden glaubt sich Rublëv womöglich der Welt außerhalb der Klostermauern so sehr angeglichen zu haben, dass ihm ein Zutritt zu seinem ursprünglich zugehörigem Raum, dem Glauben, verwehrt scheint. Versinnbildlicht wird dies vor allem durch die zerstörte Tür in der Mitte der Ikonostase, die den Naos vom Altarraum trennt: Der Zugang zum Allerheiligsten liegt in Trümmern.

Die Zweifel an seiner Kunst und seiner Berufung als Ikonenmaler zeigen sich in der Gestalt einer schwarzen Katze, die im rechten Bildvordergrund erscheint (107:57), sich Rublëv nähert und schließlich für einen Moment vor der Ikonostase verharrt, bevor sie ihren Weg zwischen den Leichen und Trümmern fortsetzt. Im *Brief des Jeremia* im alttestamentarischen Buch *Baruch* entlarvt die Präsenz der Katzen (und anderer Tiere) in (babylonischen) Tempeln die Leb- und Nutzlosigkeit der Götterbilder.³¹⁴ Gegenüber irdischer Gewalt erweisen sie sich als macht- und schutzlos: Die Götterbilder »halten nicht Gericht bei ihnen und befreien keinen, dem Unrecht geschah; denn sie sind machtlos wie die Krähen zwischen Himmel und Erde. Ergreift gar Feuer den Tempel der hölzernen, mit Gold und Silber überzogenen Götter, dann fliehen zwar ihre Priester und retten sich, sie selbst aber verbrennen darin wie die Balken«. ³¹⁵

Der Anblick der verbrannten Ikonen hält Rublëv dennoch nicht davon ab, für die Toten zu beten (108:06). Als ihm der verstorbene Feofan da-

³¹³ Schmatloch, S. 321 f.

³¹⁴ Die Gesichter der Götterbilder »sind geschwärzt vom Rauch, der im Tempel aufsteigt. Auf ihrem Körper und auf ihrem Kopf lassen sich Fledermäuse, Schwalben und andere Vögel nieder, ebenso auch Katzen. Daran erkennt ihr, dass sie keine Götter sind. Fürchtet sie also nicht!« (Bar 6,20–22 EÜ).

³¹⁵ Bar 6,53–54 (EÜ).

raufhin in einer Vision erscheint (108:55), gesteht Rublëv dem griechischen Ikonenmaler, dass es ein Fehler gewesen sei, für die Menschen zu arbeiten, da sie, wie er jetzt beim Anblick der Toten und der zerstörten Kathedrale erkennen muss, »keine Menschen« sind: »Ich werde nie wieder malen«; es gebe niemanden, der seine Ikonen braucht (112:57). Feofan erinnert ihn daran, dass es »eine große Sünde« sei, seine göttliche Berufung zurückzuweisen. Doch Rublëv beichtet ihm eine noch größere Sünde, dass er einen Menschen getötet hat, noch dazu »einen Russen«. »Für unsere Sünden«, so antwortet Feofan, habe »das Übel die menschliche Gestalt angenommen. Wenn man das Böse angreift, greift man den Menschen an«. Gott aber werde ihm vergeben, selbst den Mord, sofern Rublëv sich selbst nicht vergibt: »Gottes Gnade und die ewige Qual«. So stehe, wie Feofan hervorhebt, in der *Heiligen Schrift* geschrieben: »Lernt Gutes tun, sucht die Wahrheit, rettet die Unterdrückten, beschützt die Waisen. Dann kommt zu mir und lasst uns urteilen«, so spricht der Herr, »Seien Eure Sünden blutrot, mache ich sie schneeweiß«.³¹⁶ Sich von Feofan abwendend legt Rublëv schließlich ein Schweigegelübde ab. Mit den Menschen wolle er »nicht mehr reden« (115:04).

Etwa fünfzehn Jahre vergehen, bevor der Ikonenmaler in der achten Novelle »Die Glocke« im Jahr 1423 wieder das Wort ergreift. Anlass ist eine Begegnung mit dem jungen Glockengießer Boriska, der wie der Held in *IVANS KINDHEIT* nicht nur vom selben Darsteller (Nikolaj Burljaev) verkörpert, sondern auch von demselben musikalischen Leitmotiv begleitet wird (145:40).³¹⁷ Im Gegensatz zu Ivan, der, wie an anderer Stelle beschrieben, an seinem Trauma zerbricht, lässt sich der ebenfalls verwaiste Boriska jenen Figuren in Tarkovskijs Filmen zuordnen, denen es im Verlauf ihrer außergewöhnlich starken Krisen gelingt, standhaft zu bleiben.

Als Männer des Großfürsten auf der Suche nach einem Glockengießer das von der Pest verheerte Umland von Wladimir durchstreifen, be-

³¹⁶ Jes 1,17–18.

³¹⁷ Siehe vergleichend *IVANS KINDHEIT* (0:18).

hauptet Boriska der einzige Verbliebene zu sein, der das »Geheimnis der Glockengießer« kennt (147:18), sodass der Auftrag, eine Glocke für Wladimir zu gießen, an ihn ergeht. In einer mehrminütigen Sequenz wird der Glockenguss als monumentaler Prozess gezeigt, der alle Mitwirkenden, vor allem aber Boriska an den Rand des körperlichen und mentalen Zusammenbruchs führt (150:02). Von der Ausgelassenheit des zuvor noch herumalbernden jungen Mannes (147:30) ist nichts mehr zu sehen, als er im strengen Befehlston die Arbeiter vor dem eigens für die Glocke erbauten Schmelzofen antreibt: »Los, was steht ihr da? Arbeitet! Legt [Holz] nach! Schneller!« (150:27).

Und wie Rublëv in der zweiten Novelle bekräftigt hat, arbeitet das Volk unermüdlich Tag und Nacht, »arbeitet, arbeitet [...] trägt demütig sein Kreuz, verzweifelt nicht, es schweigt und leidet« (44:50). Als schließlich die Ausflüsse des Ofens geöffnet werden und der Gießvorgang beginnt, wendet sich Boriska mit einem fast manisch zwischen Angst, Hoffnung und Erschöpfung variierenden Gesichtsausdruck ab und betet: »Herr! Hilf mir! Steh mir bei!« (152:05).

Die tosend aus der unterirdischen Gussform austretenden Gase erzeugen gleißende Lichter und gespenstische »Klagelaute« aus der Tiefe, welche noch einmal die höllischen Motive vergegenwärtigen, die Daniil in der fünften Novelle für die ikonische Darstellung des *Jüngsten Gerichts* in Wladimir in Erwägung gezogen hatte.³¹⁸ Robert Bird erlebt die Bilder des Glockengusses ebenfalls als »höllische Szenen«.³¹⁹ Allerdings finden sich auch Bezugnahmen auf das Fegefeuer (Purgatorium), etwa im banger Warten darauf, ob das Werk des jungen Glockengießers dem Feuer standhält, oder in Boriskas Zweifeln, ob die Glocke am Ende auch klingen wird (147:34), sodass der Glockenguss auch als Gleichnis einer eschatologischen Etappe oder Prüfung gedeutet werden kann. So heißt es im *1. Korintherbrief*:

³¹⁸ Sünder, die in Teer kochen, und ein Dämon, dem Rauch aus der Nase steigt (68:35).

³¹⁹ Bird 2004, S. 57 (Übers. aus dem Englischen: CO).

Ob aber jemand auf dem Grund mit Gold, Silber, kostbaren Steinen, Holz, Heu oder Stroh weiterbaut: Das Werk eines jeden wird offenbar werden; denn der Tag wird es sichtbar machen, weil er sich mit dem Feuer offenbart. Und wie das Werk eines jeden beschaffen ist, wird das Feuer prüfen. Hält das Werk stand, das er aufgebaut hat, so empfängt er Lohn. Brennt es nieder, dann muss er den Verlust tragen. Er selbst aber wird gerettet werden, doch so wie durch das Feuer hindurch.³²⁰

Erst als die ›Klagelaute‹ allmählich verstummen und die ›Hölle‹ sich schließt, zeigt sich in Boriskas Gesicht die Andeutung eines Lächelns (153:04). Und als in den Morgenstunden der Lehm der Gussform abgetragen wird, keimt schließlich die Hoffnung auf, dass der Glockenguss ge­glückt sein könnte und Boriskas Werk der Prüfung des Feuers standgehal­ten hat. Unter den Augen von Rublëv, der die aufopfernde Arbeit des jun­gen Glockengießers in tiefer, fast starrer Ergriffenheit verfolgt hat, lässt sich Boriska zu FuÙe der Glocke nieder (155:38).

Die eigentliche Prüfung des Werks erfolgt aber erst am nächsten Tag, als hunderte Menschen eingefangen von einer Supertotale aus Wladi­mir und dem Umland herbeiströmen, um der Segnung der Glocke und dem ersten Glockenschlag beizuwohnen (159:33). Auch der Großfürst er­scheint mit seinem Gefolge. Für Boriska und seine Helfer haben die Wür­denträger allerdings nur Verachtung und abschätzig­e Blicke übrig. Als der junge GlockengieÙer vor dem Adel niederkniet, wird er von einem berit­tenen Mann des Großfürsten mit beleidigenden Worten zurückgedrängt, damit er endlich die Glocke schlage: »Na los, Dummkopf!« (166:37).

Doch Boriska wagt es nicht und tritt stumm zur Seite, als ein anderer Mann sich daranmacht, den schweren Klöppel der Glocke unter Aufbrin­gung all seiner Leibes­kraft in Bewegung zu versetzen (167:23). Während der Klöppel quietschend zu schwingen beginnt, erfasst die Kamera die

³²⁰ 1 Kor 3,12–15 (EÜ).

Schaulustigen: zunächst die bangen Blicke der Arbeiter, dann den düster dreinschauenden Großfürsten und sein Gefolge, dem auch zwei italienische Gesandte angehören, die, vertieft in ein heiteres Gespräch, das Ereignis scheinbar nur beiläufig zur Kenntnis nehmen und somit jene Übersetzungsproblematik aufgreifen, die auch in NOSTALGHIA anklingt.³²¹ Aufgrund ihrer Anlagen, ihrer fremden Sprache und (westlichen, nicht-slawischen, nicht-russischen) Kultur, bleibt ihnen womöglich ein umfassender Zugang zum semantischen Reichtum dieses Raums, zur russischen Kultur, verwehrt, da ihnen die Merkmale dieses Raums unverständlich bleiben.

Nachdem abermals die gespannten Blicke der Arbeiter und des einfachen Volks gezeigt werden, fängt die Kamera in einer nahen Einstellung die Bewegung des schwingenden Klöppels ein, der sich immer weiter dem Rand der Glocke nähert. In der folgenden Einstellung ist schließlich Boriska zu sehen, der sich mit nervös zuckendem Auge nicht mehr auf den Beinen halten kann und auf den vom einsetzenden Tauwetter schlammigen Boden sinkt (168:57). Darauf folgt eine nahe Einstellung des nach links gerichteten Profils Rublëvs, dem die erste Reaktion auf den nun endlich erklingenden Glockenschlag vorbehalten bleibt. Doch als der Ikonenmaler sich dem Läuten und der Kamera zuwendet, ist in seinem Gesichtsausdruck keinerlei Regung zu erkennen (169:10). Sein »körperloses Starren«, wie Robert Bird es bezeichnet,³²² wird allerdings kontrastiert vom strahlenden Lächeln der einstigen Närrin, die in der siebten Novelle von Tataren verschleppt worden war (128:36) und in den folgenden Einstellungen nun vollkommen gewandelt oder »erneuert« als Edeldame und Mutter erscheint (169:11).

Erst als Rublëv etwas später den jungen Glockengießer abseits vom Geschehen auf einem Acker entdeckt, beginnt sich seine »Starre« zu lösen. Halb um einen Pfahl gewunden liegt Boriska schluchzend im Schlamm. Erfasst von einer Halbtotale geht der Ikonenmaler in die Knie und nimmt ihn

³²¹ NOSTALGHIA (15:00).

³²² Bird 2004, S. 59 (übers. aus dem Englischen: CO).

tröstend in die Arme wie die trauernde Maria den vom Kreuz genommenen Jesus in einem Vesperbild (171:07). Nun, da die Prüfung bestanden und der Glockengießer von seinem ›Kreuz‹ befreit ist, gesteht Boriska Rublëv, dass er das Geheimnis der Glockengießer gar nicht kenne und sein Vater ein Landstreicher gewesen sei. Dennoch habe er sein Werk vollbracht, betont der Ikonenmaler sein Schweigegelübde brechend und blickt in die Zukunft: »Wir werden gemeinsam weitermachen. Du wirst Glockengießen, ich werde Ikonen malen« (171:39).

Die übernächste (nahe) Einstellung zeigt den am Pfahl lehrenden und Boriska in den Armen haltenden Ikonenmaler noch einmal in einem nach links gerichteten Profil. Ein langsamer Kameraschwenk greift die Bewegung seines Blicks auf, erfasst den immer noch schluchzenden Boriska, dessen zerlumpte Kleider und zu seinen Füßen schließlich eine schwelende Feuerstelle. Nach einem Schnitt wechselt das Schwarzweißbild erstmalig in Farbfilm, sodass in den Holzscheiten zarte Brauntöne erkennbar werden (173:08).

Robert Bird erkennt in den schwelenden Scheiten ein neuentfachttes Feuer.³²³ Ebenso ließe sich darin auch ein Erlöschen etwa des Fegefeuers ausmachen, das überwundene Purgatorium.³²⁴ Doch ganz gleich, ob erloschen oder neuentfacht, lässt sich das Motiv der schwelenden Holzscheite in eine Reihe zahlreicher Auferstehungs- bzw. Erneuerungsbilder aufnehmen, die sich im Verlauf der achten Novelle entwickeln. Dazu zählen nicht nur die vom Tauwetter schlammdurchtränkten Felder um Wladimir, die wie die am Ende des Films einkehrenden Farben vom nahenden Frühling künden mögen und somit von einem Neuanfang, sondern auch die zur Edelfrau gewandelte Närrin, das ›Vesperbild‹ des vom Ikonenmaler getröstenden Boriska, das zugleich Verbindungen zur Kreuzabnahme und Auferstehung Jesu Christi herstellt, und nicht zuletzt das ›Fegefeuer‹ des

³²³ Ebd.

³²⁴ Denkbar wäre in diesem Sinne (Purgatorium) auch eine Bezugnahme auf jene Feuerstelle, die Rublëvs Mönchsgewand in der »Nacht der Liebe« vor seiner ersten Sünde in Flammen setzte (53:03).

Glockengusses, aus dem vor allem Rublëv erneuert hervorgeht, wie der Bruch seines Schweigegelübdes, sein Entschluss, zur Malerei zurückzukehren, und sein Umgang mit dem Glockengießer belegen, in dem seine Devise »Liebe, Einheit, Brüderlichkeit« wieder zur Geltung gelangt.³²⁵

Auf die farbige Großaufnahme der Holzscheite, die zugleich den Beginn des Epilogs markiert, folgt schließlich eine Überblendung zu ebenfalls auf Farbfilm festgehaltenen Detailansichten verschiedener Werke Rublëvs, beginnend mit Ausschnitten einer Ikone, die Jesus Christus im Schema einer *Majestas Domini* (Herrlichkeit des Herren) in einer Mandorla thronend zeigt (173:22). Erst später in einer anderen Ikone vom Filmbild erfasst (175:47), hält Jesus in dieser Darstellung das *Buch des Lebens* in seiner linken Hand. Darin festgehalten sind die Namen jener, die frei von Sünde sind oder sich ihrer Sünden entledigt haben, jener, denen Jesus beim Jüngsten Gericht zur Seite zu stehen verspricht,³²⁶ worin womöglich auch Rublëvs Hoffnung auf Gottes Gnade zum Ausdruck kommt.

Nachdem die Kamera in rastloser Bewegung weitere Ikonen in Detailaufnahmen erfasst hat, in denen u.a. Darstellungen von *Gregor den Theologen* (173:44) und die *Ankunft des Herren in Jerusalem* (174:45) zu sehen sind, wird nach knapp drei Stunden Filmzeit schließlich Rublëvs berühmtestes Werk, die *Dreifaltigkeitsikone (troica)* gezeigt (177:31). Die letzten Einstellungen dieser »Werkschau« bleiben allerdings einer Ikone vorbehalten, die *Christus, den Erlöser* zeigt (180:42).

Ein schneller Zoom-In nähert sich zunächst den Augen Jesu Christi, bevor ein deutlich langsamerer Zoom-Out allmählich den Blick auf den von Zerstörung weitestgehend verschont gebliebenen Mittelteil der Ikone freigibt, während aus dem Off ein langanhaltendes Donnerröllen ertönt.

³²⁵ Zur Kreuzabnahme Jesu siehe: Mk 15,42–47; Lk 23,50–56; Joh 19,38–40. Zur Auferstehung Jesu Christi siehe u.a.: Mk 16,5–9; Lk 24,22–23.

³²⁶ So heißt es etwa in der *Johannesoffenbarung*: »sie werden mit weißen Gewändern gehen, denn sie sind es wert. Wer siegt, wird ebenso mit weißen Gewändern bekleidet werden. Nie werde ich seinen Namen aus dem Buch des Lebens streichen, sondern ich werde seinen Namen bekennen vor meinem Vater und vor seinen Engeln« (Offb 3,4–5 EÜ).

Für etwa eine halbe Minute wird das Filmpublikum auf diese Weise vor das Angesicht Gottes geführt und – im Sinne Vladimir Solov'ëvs –³²⁷ dem prüfenden Blick ›seines‹ Erlösers ausgesetzt und akustisch in apokalyptische Angst versetzt,³²⁸ bevor die Aufstiegsbewegung eines langsamen Kameraschwenks in der nächsten Einstellung einen ascensus andeutet, einen Aufstieg der Seele, der mit der Abstiegsbewegung in der sechsten Novelle korrespondiert, in der sich der Ikonenmaler nach dem Überfall auf Wladimir im zerstörten Gemeinderaum der Kathedrale wiederfindet. Denn der aufsteigende Kameraschwenk erfasst in einer Detailansicht zunächst Spuren der Zerstörung in einer hölzernen Struktur (181:11), die einerseits an die verwüstete Ikonostase der Kathedrale in Wladimir erinnert, andererseits aber auch jener Struktur ähnelt, die der genannten *Erlöser*-Ikone als Träger dient. Als die Schäden (Sünden) allmählich außer Blick geraten, setzt ein (reinigender) Regenschauer ein, der zur anhaltenden Aufstiegsbewegung (ascensus) der Kamera das Holz in Wasser tränkt und den Schmutz hinfort spült, so wie Dante nach der Überwindung des Läuterungsberges in das Wasser des Flusses Eunoä steigt, um gereinigt und erneuert in das Paradies aufzusteigen, wo er schließlich in das Licht der göttlichen Trinität treten wird: »Ich kehrte wieder aus den heiligen Wogen, /War neugeboren wie die neuen Pflanzen, /Wenn sie ihr grünes Laub erneuert haben, /Rein und bereit zum Aufstieg in die Sterne«. ³²⁹

In diesem Sinne ließe sich im toten, von Wasser getränkten Holz auch eine Vorwegnahme des verdorrten Baumes in Tarkovskijs letztem Film *OPFER* erkennen, den der Held Alexander zu Beginn des Films pflanzt und Tag für Tag zu gießen gedenkt (03:50), in der Hoffnung, dass er wieder erblühe, worin wiederum, wie erläutert, eine Hoffnung auf Erlösung anklingt.

³²⁷ So schlägt der russische Dichter und Religionsphilosoph Solov'ëv den Menschen vor, bei Zweifeln über das eigene Handeln das Gewissen zu prüfen, indem sie sich das »Bild Christi« vor Augen führen und fragen, ob Christus das erwogene Handeln »gutheiße[] oder nicht« (Solowjew [1872–1900] 1991, S. 192 f.).

³²⁸ Zum Donnergerollen vor der Apokalypse siehe abermals Offb 8,5.

³²⁹ Der Läuterungsberg, 33. Gesang, 142.–145. Vers (Dante Alighieri 2001 [1321], S. 265).

Nach einer Überblendung folgt die letzte Einstellung von ANDREJ RUBLJOW, die in der Bildmitte einer Totale vier Pferde in einer Flusslandschaft auf einer Landzunge grasen zeigt (181:23). Das sich am Flussufer reckende Pferd im Prolog (07:07) sowie die getöteten und misshandelten Pferde in der sechsten Novelle (95:43; 97:59) lassen erahnen, dass es sich auch bei dieser Einstellung um ein Auferstehungsmotiv handelt. Allerdings verhindert ein Regenschleier einen klaren Blick auf das Idyll, das jenem ähnelt, in dem bereits Ivan Zuflucht suchte.³³⁰ Ein vollständiger Zugang zu diesem Raum erfolgt (wie in Ivans Traum) erst dann, wenn der erneuernde Regen abgeklungen und man von seinen Sünden gereinigt ist.

Missionierende Eremiten. Rechtgläubige und Rechtschaffende

ANDREJ RUBLJOW, NOSTALGHIA, STALKER

Das Motiv des Heraustretens aus der Abgeschlossenheit und der Konfrontation mit dem »wirklichen Leben« wird auch in weiteren Filmen Tarkovskijs in verschiedenen Varianten aufgegriffen. Auffallend ist, dass die aus ihrer Abgeschlossenheit heraustretenden Protagonisten allesamt eine spirituelle, zumeist christliche Mission verfolgen. In NOSTALGHIA tritt der Eremit Domenico an die Öffentlichkeit, um die Menschen in Anbetracht des drohenden Weltendes an die Vorzüge seines zugehörigen Raumes (Ideale) und an jene Devise zu erinnern, die auch Rubljev vertritt (Liebe, Einheit, Brüderlichkeit): »Wenn ihr wollt, dass die Welt voranschreitet, dann müssen wir uns alle bei der Hand halten. Und wir alle müssen uns vermischen. Die sogenannten Kranken und die sogenannten Gesunden«

³³⁰ In seinem dritten Traum passiert Ivan mit seiner Schwester auf der Ladefläche eines LKW sitzend bei Sonnenschein das noch vom Regen nasse Ufer des Dnipro, an dem Pferde grasen (63:59).

(99:46). Domenicos Worte vermögen jedoch nicht, die anwesenden Menschen innerlich wie äußerlich in Bewegung zu versetzen. Sogar als der Eremit beginnt, sich in Brand zu stecken (106:22), sind bei den Umherstehenden, selbst bei einem Geistlichen im Talar, kaum Regungen zu erkennen. Nur ein Hund wird unruhig. Im linken Bildhintergrund sieht man eine Frau sich das Haar bürsten; eine andere lehnt mit anteilsloser Miene an einer Säule. Nachdem diese nur flüchtig in Domenicos Richtung geschaut hat, kehrt ihr Blick zurück zu dem Spiegel in ihrer Hand und sie fährt fort, sich zu schminken: Egozentrik und Äußerlichkeiten, statt Anteilnahme und innere Bewegtheit. Einen weiteren Hinweis auf das Scheitern von Domenicos Mission erkennt Norbert Franz im missglückenden Versuch, den Aufruf zur Verbrüderung mit Beethovens Ode *An die Freude* auch musikalisch zu verkünden (107:26).³³¹ Ausgerechnet im siebten Vers der ersten Strophe, »Alle Menschen werden Brüder«, versagt das Tonband. Nach der ersten Silbe des Wortes »Brüder« reißt das Lied endgültig ab, sodass nur noch die Schmerzensschreie von Domenico zu hören sind, dessen Körper vor den gleichgültigen Blicken der »Gesunden« und Regungslosen verbrennt.

Anders als Rublëv und Domenico schlägt der Held in *STALKER* auf seiner spirituellen Mission die entgegengesetzte Richtung ein. Anstatt aus der Abgeschlossenheit zu treten, führt der Stalker, in Tarkovskijs eigenen Worten »ein gläubiger Sklave und Apostel der Zone«,³³² Kranke, »Unglückliche, Lebensmüde« in ein militärisch abgeriegeltes Sperrgebiet, damit sie in der Konfrontation mit den darin auftretenden Wundern, den Merkmalen seines zugehörigen Raums, neue Hoffnung schöpfen und gesunden können: »Alles, was ich habe, ist hier. Hier, in der Zone. Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier! Ich bringe Menschen her wie mich [...] Sie haben keine Hoffnung mehr. Aber ich kann ihnen helfen!« (128:16). Nach der Rückkehr aus der »Zone« beklagt sich der Stalker gegenüber seiner Frau über das Scheitern und die generelle Aussichts-

³³¹ Franz 2015, S. 120.

³³² Tarkovskij 1989, S. 194, (26.8.1977).

losigkeit seiner Mission. Seine Begleiter wie die Menschen im Allgemeinen seien aufgrund ihrer »leeren Augen« blind für die auftretenden Wunder. Seelische Regungen würden sie nur dann zeigen, wenn man ihnen Profit in Aussicht stellt (145:37). Im Gegensatz zu den unbewegten Zeugen Domenico zeigen die Begleiter des Stalkers zumindest aber im Ansatz Anzeichen einer Verbrüderung und einer Abkehr von egoistischen Motiven. In den letzten Einstellungen, die die Protagonisten in der »Zone« im Vorraum des geheimnisvollen Zimmers zeigen, legt der Schriftsteller dem Stalker tröstend einen Arm um die Schulter (132:42), während der Wissenschaftler eine Bombe entschärft, mit dieser er zuvor aus einem Motiv der Eifersucht und Rache das geheimnisvolle Zimmer zu zerstören beabsichtigte.

In der Rekurrenz dieses Motivs wird schließlich auch Tarkovskijs Nähe zu den »von Dostojewskij herkommenden russischen Kulturtraditionen« ersichtlich, zu einem »bestimmten Menschen- und Ideenkreis«,³³³ der, wie der Filmemacher als eine zentrale Idee hervorhebt, die »geistige Krise« des Menschen, die sich in seiner Konfrontation mit dem »wirklichen Leben« einstellt, immer auch als »ein Zeichen von Gesundheit«, einer beginnenden Erneuerung auffasst.³³⁴ In ANDREJ RUBLJOW lässt sich die Variante des Motivs der Konfrontation mit dem »wirklichen Leben« eines aus der Abgeschiedenheit heraustretenden Geistlichen schließlich auch als direktes Dostoevskij-Zitat deuten. Denn ebenso wie Rublëv die Klostermauern hinter sich lässt, um seine Ideale in die Welt zu tragen, wird auch dem zwanzigjährigen Novizen Alexej, Aljoscha genannt, dem jüngsten der berühmten *Brüder Karamasow*³³⁵, von seinem im Sterben liegenden Lehr-

³³³ Wer diesem »Menschen- und Ideenkreis« angehört, benennt Tarkovskij an dieser Stelle nicht. Bekannt ist jedoch, dass die Werke der Philosophen Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev und Vladimir Sergeevič Solov'ëv maßgeblich durch Dostoevskijs Arbeiten beeinflusst wurden und dass Solov'ëv dem Schriftsteller zeitweise ideell und auch persönlich nahestand. Einflüsse dieser Philosophen lassen sich, wie noch aufgezeigt wird, auch in Welt- und Menschenbildern erkennen, die im Werk Tarkovskijs zum Ausdruck kommen.

³³⁴ Tarkovskij 1985, S. 220 u 104.

³³⁵ Das russische Original des Romans erschien unter dem Titel *Brat'ja Karamazovy* erst-

meister Starez Sossima nahegelegt, seinen Dienst vorübergehend jenseits des Klosters zu verrichten, um das Leben in all seinen Facetten zu erfahren:

Sobald mich nur Gott würdigt, mich zu sich zu rufen – so gehe fort aus dem Kloster. Verlaß es ganz. [...] Nicht hier ist vorläufig dein Platz. Ich segne dich zu deinem großen Dienst in der Welt. Viel ist dir noch zu wandern beschieden. [...] Mit dir ist Christus. Bewahre du ihn, so wird auch er dich bewahren. Großes Leid wirst du schauen, und in diesem Leid wirst du glücklich sein. [...] Suche im Leid das Glück.³³⁶

Um etwas zu bestimmen, so lässt sich etwa bei Johann Gottlieb Fichte³³⁷, in eschatologischer Deutung (insbesondere des Leids) bei Lev Tolstoj³³⁸ oder implizit im *Phaidon* lesen,³³⁹ bedürfe es seines Gegenteils. Seinem Glück als Glück gewahr werden zu können, setze demnach die Erfahrung von Nicht-Glück, von Leid voraus. Eine ähnliche, ebenfalls auf einer Interdependenz des Gegensätzlichen beruhende, eudaimonistische Idee klingt auch in den Filmen Tarkovskijs an,³⁴⁰ so etwa in einem Monolog, in dem

mals 1880 als Einzelausgabe nur wenige Monate vor dem Tod Dostoevskijs.

³³⁶ Dostojewski [1880] 2008, S. 126.

³³⁷ Vgl. Fichte 1997, S. 24 ff.: »Es ist ursprünglich nichts gesetzt, als das Ich; und dieses nur ist schlechthin gesetzt. Demnach kann nur dem Ich schlechthin entgegengesetzt werden. Aber das dem Ich entgegengesetzte ist = Nicht-Ich. So gewiß das unbedingte Zugestehen der absoluten Gewißheit des Satzes: -A nicht = A unter den Tatsachen des empirischen Bewusstseins vorkommt: so gewiß wird dem Ich schlechthin entgegengesetzt ein Nicht-Ich. [...] Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen. Über diese Erkenntnis hinaus geht keine Philosophie; aber bis zu ihr zurückgehen soll jede gründliche Philosophie; und so wie sie es tut, wird sie Wissenschaftslehre«.

³³⁸ Tolstoj [1887] 1992, S. 254 ff.: »Wenn nicht das vernünftige Bewußtsein, so wird das Leiden [...] den Menschen unwillkürlich auf den einzigen wahren Pfad des Lebens hindrängen, auf dem es keine Hindernisse, kein Übel gibt, sondern nur das eine, das durch nicht zerstört werden, das nie begonnen und nie enden kann, das stets wachsende Glück« (Tolstoj [1887] 1992, S. 261).

³³⁹ *Phaidon* 70d–e: Alles entstehe, »nirgend anders her als jedes aus seinem Gegenteil, was nur ein solches hat, wie doch das Schöne von dem Häßlichen das Gegenteil ist und das Gerechte von dem Ungerechten, und ebenso tausend anderes sich verhält«.

³⁴⁰ Tarkovskijs betont im Übrigen, selbst »überhaupt keine Vorstellung davon« zu haben, »was der Begriff eigentlich bedeuten soll. Zufriedenheit? Harmonie?« (Tarkowskij 1985, S. 247).

die Frau des Stalkers auf ihr gemeinsames Leben zurückblickt:

Ich wusste, wir würden auch unglückliche Momente haben, aber ein bitteres Glück ist besser, als ... als ein graues, fades Leben. [...] Ich ging mit ihm und bereute es nie. Niemals. Und es gab viel Leid. Es war schrecklich und peinlich. Aber ich bereute es nie, und ich beneidete niemanden. Denn das ist das Schicksal, das ist das Leben. So sind wir selber. Ohne Unglück wäre unser Leben nicht besser gewesen. [...] Denn dann gäbe es kein Glück. Es gäbe keine Hoffnung (149:10).

So wie Rublëv wird auch Aljoscha Karamasow mit großem Unglück konfrontiert. Und Aljoscha findet tatsächlich sein Glück im Leid, als er es sich zur Aufgabe macht, »die Schuld der Karamasows zu sühnen«,³⁴¹ allen voran die Sünden seines Vaters Fjodor, den der Erzähler als »nichtsnutzigen und ausschweifenden Menschen« beschreibt.³⁴² Denjenigen, denen Aljoscha in ihrem Leid und ihrer Unvollkommenheit begegnet, verurteilt er nicht, und trotz oder gerade wegen seines Elternhauses, einer »Höhle schmutziger Ausschweifung«,³⁴³ predigt er insbesondere den Kindern, denen er aufgrund seiner Unschuld von allen Menschen »am nächsten steht«, den »Wert der Familie« und vertritt damit im Kern dieselbe Devise von Liebe, Einheit und Brüderlichkeit wie Rublëv.³⁴⁴

Auch aufgrund dessen, so konstatiert der russische Religionsphilosoph Nikolaj Berdjajev, markieren die Werke Dostoevskijs einen »Durchbruch« in der »in Leid und Qual« versunkenen russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Wie Lev Tolstoj suche auch Dostoevskij im Leid »nach Erlösung« und »Sühne«, nach einem »Licht«, das »in dieser Finsternis erschimmert«: »Die Tragödie Dostojewskijs hat, wie jede echte Tragödie, ihre Katharsis, Reinigung und Befreiung«.³⁴⁵

³⁴¹ Rakusa in Dostojewski [1880] 2008, S. 1304.

³⁴² Dostojewski [1880] 2008, S. 13.

³⁴³ Dostojewski [1880] 2008, S. 32.

³⁴⁴ Rakusa in Dostojewski [1880] 2008, S. 1304.

³⁴⁵ Berdjajew 1925, S. 17 f. Als Vertreter der in »Leid und Qual« versunkenen russischen Li-

Wie der naive, an Epilepsie leidende Fürst Myschkin in Dostoevskijs Roman *Der Idiot*³⁴⁶ verkörpert auch Aljoscha »den wahrhaft guten Menschen«,³⁴⁷ der von der Gesellschaft zwar als Exzentriker wahrgenommen und mitunter auch schikaniert wird, aber zugleich die »Gabe« in sich trägt, »in allen Liebe zu erwecken«,³⁴⁸ genauso wie etwa Tarkovskijs Stalker, den der Schriftsteller zunächst spöttisch als »einfaches Gemüt«, im russischen Original als »jurodivyj« (heiligen Narren bzw. Narren in Christo) bezeichnet (129:17),³⁴⁹ bevor er ihn in einer späteren Einstellung in die Arme schließt (132:42). Auch Rublëvs Entscheidung, die Närrin oder »Sünderin«, wie er sie nennt, in sein Gefolge aufzunehmen, ließe sich in ähnlicher Weise als eine durch die Gegenwart einer Exzentrikerin erwachende Liebe zu den Sündern interpretieren, die »wie ein Leitmotiv« auch »das ganze Werk Dostojewskis« durchzieht.³⁵⁰ In dieser Liebe deutet sich wiederum an, dass die »Ideen«, etwa die Devise von Liebe, Einheit und Brüderlichkeit, die der Ikonenmaler zunächst »rein intellektuell« verinnerlicht hatte,³⁵¹ sich in der

teratur benennt Berdjaev u.a. Michail Lermontov, Nikolaj Gogol' und Fëdor Tjutčev.

³⁴⁶ Das russische Original des Romans erschien unter dem Titel *Idiot* erstmals von 1868 bis 1869 in der Monatsschrift *Russkij vestnik* (Russischer Bote). Wie aus Aufzeichnungen Tarkovskijs hervorgeht, spielte der Filmmacher, der sich von der Lektüre zunächst wenig angetan zeigte, jahrelang mit dem Gedanken, den Roman filmisch zu adaptieren (Tarkovskij 1989, S. 77 u. 113, Tagebucheinträge vom 19.9.1971 sowie vom 18.2.1973). 1981 gab er in einem Interview an, noch immer akribisch am Drehbuch der Adaption zu arbeiten (Christie [1981] 2006, S. 68).

³⁴⁷ Lavrin [1963] 2010, S. 90.

³⁴⁸ Dostojewski [1880] 2008, S. 32. Wie in einigen Studien betont wird, sind die Figuren Dostoevskijs, der selbst als »ausgesprochener Platoniker« galt, »einmalige Inkarnationen von philosophischen Ideen« (Stepun 1950, S. 5 u. 37 ff.) und bilden im Falle Aljoschas und Fürst Myschkins einen »Gegenpol« zum Rationalismus »des stolzen westlichen Menschen«, der sich im Werk Dostoevskijs ebenfalls wiederfindet, verkörpert etwa von Figuren wie Aljoschas Bruder Ivan Karamasow oder Rodion Raskolnikow (Lavrin [1963] 2010, S. 90.), dem Helden in Dostoevskijs im Jahr 1866 erschienenen Roman *Schuld und Sühne* (*Prestuplenije i nakasanije*), in weiteren Ausgaben auch *Raskolnikow* oder *Verbrechen und Strafe*.

³⁴⁹ Zur Etymologie und Definition der Begriffe *jurodivyj*, »Narr in Christo« (Umschreibung), und *jurodstvo*, »heilige Narrheit« (Umschreibung), siehe insbesondere Münch 2017, S. 33 ff. und für einen kurzen Überblick über die Varianten des Narren in der russischen Kultur Isupov 2002a, S. 318 f.

³⁵⁰ Stepun 1950, S. 75.

³⁵¹ Tarkovskij 1985, S. 104.

Konfrontation mit der Wirklichkeit einem Wandel, einer Erneuerung unterziehen.

Bereits im Werk Dostoevskijs erlangen die Ideen eine Dynamik, mit welcher die Ideenlehre Platons, in der Ideen als unveränderlich und vollkommen (unzusammengesetzt) gelten,³⁵² reformiert wird. Im Gegensatz zur »Ideenwelt Platons«, so stellt Berdjajev heraus, sind die Ideen Dostoevskijs »nicht Urgebilde des Seins, nicht Urwesen und gewiß nicht Normen, sondern Geschicke des Seins, feurige Urenergien«, die über ein eigenes »Ideenleben« verfügen, an dem »nichts Statisches, kein Stillstand, kein Erstarren« ist, sondern das sich stattdessen in »dynamische[n] Prozesse[n]« vollzieht, die verknüpft sind mit »dem Schicksal des Menschen [...], mit dem Schicksal der Welt, mit dem Schicksal Gottes«. ³⁵³ Diese Belebung und »Dynamisierung« der Ideen lässt sich auch in den Filmen Tarkovskijs erkennen, nicht zuletzt im Motiv der missionierenden Eremiten.

»Du musst eben lieben«, sagt die Heidin, bevor sie Rublëv küsst (56:10). Mit anderen Worten: Liebe ist nur dann Liebe, wenn sie praktiziert wird – und zwar als konvergierende Bewegung, wie auch dem Ikonenmaler in seiner heiter vorgetragenen Rezitation des *Hohelied der Liebe* bewusst zu werden scheint (70:27). ³⁵⁴ Diese Liebe »ist gütig [...] trägt das Böse nicht nach« ³⁵⁵ und schließt somit – unbedingt – auch jene Menschen ein, die sündig sind. So heißt es auch im *Lukasevangelium*: »Und wie ihr wollt, dass euch die Menschen tun sollen, das tut auch ihr ihnen! Wenn ihr die liebt, die euch lieben, welchen Dank erwartet ihr dafür? Denn auch die Sünder lieben die, von denen sie geliebt werden«. ³⁵⁶

Die Liebe müsse daher auch mit Vergebung und einem Verzicht auf Verurteilung einhergehen: »Richtet nicht, dann werdet auch ihr nicht gerichtet werden! Verurteilt nicht, dann werdet auch ihr nicht verurteilt wer-

³⁵² *Phaidon* 78c–d.

³⁵³ Berdjajev 1925, S. 1 f.

³⁵⁴ 1 Kor 13,1–9.

³⁵⁵ 1 Kor 13,4–5 (EÜ).

³⁵⁶ Lk 6,31–32 (EÜ).

den! Erlasset einander die Schuld, dann wird auch euch die Schuld erlassen werden!«. ³⁵⁷

In derselben Szene, in der Rublëv das *Hohelied der Liebe* rezitiert, wird er von einer Tochter des Großfürsten mit Milch bespritzt (71:40). Doch anstatt zu tadeln, wie er es zuvor bei der Heidin in der Nacht der Liebe getan hatte, erklärt er dem Kind, dass es eine Sünde sei, Milch zu vergießen, und schließt es in die Arme. Dass er dabei mit vergnügter, fast kindlicher Stimme spricht und die Grimassen des Kindes nachahmt, bringt nicht nur seine unmittelbare Vergebung und Empathie zum Ausdruck, sondern setzt die Worte des *Hohelieds* sogleich ins praktische Leben um. ³⁵⁸

Jene, die die Gebote der Liebe hingegen als Vorwand verwenden, um etwa von ihrem vermeintlich ›rechten‹ Glauben abweichende Menschen gewaltsam zu unterwerfen, wie jene Mönche, die in der vierten Novelle von ANDREJ RUBLJOW dem heidnischen Treiben ein gewaltsames Ende bereiten (61:35), handeln ihm letztlich zuwider. Sie missachten, dass die christlichen Gebote der Liebe die Liebe nicht nur als Ziel oder Zweck, sondern vor allem als agendum, als einen universalen ›Modus Operandi‹ der sozialen Interaktion vorsehen, der sich u.a. durch Güte und Vergebung auszeichnet.

Eine Bekehrung, eine Angleichung der Abweichenden an die Merkmale des rechten Glaubens kann daher nicht durch ein gewaltsames Handeln erreicht werden. Vielmehr bewirkt ein solches Handeln, dass sich nicht am Guten orientiert und stattdessen »Böses mit Bösem« vergilt, ³⁵⁹ eine Angleichung der Bekehrenden an die Welt oder Ordnung derer, die sie zu bekehren gedenken. ³⁶⁰ Im *Neuen Testament* wird daher auch dazu

³⁵⁷ Lk 6,37 (EÜ).

³⁵⁸ So heißt im *Hohelied der Liebe* ebenfalls: »Als ich ein Kind war, / redete ich wie ein Kind, / dachte wie ein Kind/ urteilte wie ein Kind. Als ich ein Mann wurde, / legte ich ab, was Kind an mir war« (1 Kor 13,11 EÜ).

³⁵⁹ Röm 12,17 (EÜ).

³⁶⁰ Röm 12,2 (EÜ): »Und gleicht euch nicht dieser Welt an, sondern lasst euch verwandeln durch die Erneuerung des Denkens, damit ihr prüfen und erkennen könnt, was der Wille Gottes ist: das Gute, Wohlgefällige und Vollkommene!«.

aufgerufen, zwischen wahrer und falscher Frömmigkeit zu differenzieren.³⁶¹

Jene, die wie Feofan oder Kirill, nicht den Menschen dienen oder die Menschen nicht in der Klostersgemeinschaft aufnehmen und stattdessen nur Gott dienen und »vor Gott rein« sein wollen,³⁶² kommen dem größten aller Gebote ebenfalls nicht nach, da neben der Liebe zu Gott auch die Liebe zu den Nächsten geboten ist.³⁶³ Und wer sich von den Menschen abkehrt, entzieht sich der Möglichkeit, diese Nächstenliebe und damit auch das Gute zu praktizieren.

Während Feofan seine Abwendung mit der Bos- und Sündhaftigkeit der Menschen begründet, von der sie sich, wie das Schicksal Jesu Christi gezeigt habe (44:11), selbst durch gute Taten nicht abbringen ließen, lassen sich in Kirills Worten vor allem egoistische Motive erkennen, mit denen er etwa seine Freude darüber zum Ausdruck bringt, dass er »Gott sei Dank!« über keinerlei Talent verfüge und somit nicht gezwungen sei, den Menschen zu dienen: »Ich bin glücklich, dass ich unbegabt bin« (36:00). Erst Jahre später, in der achten Novelle, gesteht Kirill gegenüber Rublëv seinen Irrtum ein: Statt seine Reinheit vor Gott zu wahren, habe die Abkehr von den Menschen, insbesondere der Neid seine Seele vergiftet und beschmutzt (156:20). Um zumindest einen Teil seiner Schuld abzutragen und Frieden zu finden, versucht er nun den noch immer schweigenden Ikonenmaler davon zu überzeugen, sich den Menschen wieder zuzuwenden, damit dieser nicht denselben Fehler begehe.

In Rublëvs Konfrontation mit dem »wirklichen Leben« wird darüber hinaus ersichtlich, dass auch Taten aus Nächstenliebe, etwa der Versuch des Ikonenmalers, die Närrin vor dem russischen Soldaten zu retten

³⁶¹ Lk 6,39–46. »Der gute Mensch bringt aus dem guten Schatz seines Herzens das Gute hervor und der böse Mensch bringt aus dem bösen das Böse hervor« (Lk 6,45 EÜ).

³⁶² So die Worte Kirills, als er sich von der Klostersgemeinschaft abwendet (36:12).

³⁶³ Mk 12,30–31 (EÜ): »Darum sollst du den Herrn, deinen Gott, lieben mit ganzem Herzen und ganzer Seele, mit deinem ganzen Denken und mit deiner ganzen Kraft. Als zweites kommt hinzu: Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst. Kein Gebot ist größer als diese beiden«.

(99:20), zur Sünde führen können und somit die Gefahr in sich bergen, vor Gott nicht rein zu sein. Wie der Geist Feofans jedoch mit einem Zitat aus dem *Buch Jesaja* herausstellt (114:15),³⁶⁴ ist die Reinheit vor Gott weniger ein Merkmal, das im Verlauf des Lebens bewahrt werden kann, sondern vielmehr eines, das im Verlauf des Lebens erlangt werden muss durch ein Handeln, das sich am Guten orientiert, konkret an den ethisch-moralischen Prämissen, die sich aus den christlichen Geboten (der Nächstenliebe etc.) ergeben. Selbst jenen, die sich wie Rublëv einer schweren Sünde (Mord) schuldig gemacht haben, ist somit eine Reinheit vor Gott in Aussicht gestellt, sofern sie, wie Feofan betont, zeitlebens büßen und durch gutes Handeln auf den rechten Pfad zurückgelangen. Und um »das Gute, Wohlgefällige und Vollkommene« erkennen zu können, ist, so heißt es im *Römerbrief*, eine Verwandlung, eine »Erneuerung des Denkens« erforderlich.³⁶⁵

Die Notwendigkeit zur Erneuerung oder Veränderung ergibt sich, so Tarkovskij, infolge einer Krise, einer Disharmonie zwischen geistigen Idealen und dem »wirklichen Leben«, die zugleich als »Stimulans für Bewegung« dient.³⁶⁶ Vollzieht sich diese Bewegung als Angleichung an die (als minderwertig oder negativ konnotierten) Merkmale eines semantischen Raums, etwa an die Sündhaftigkeit der »wirklichen Welt«, so wurde dies an anderer Stelle als Zugrundegehen bezeichnet. Beim Standhalten vollzieht sich die Bewegung hingegen als bewusst vollzogene Abweichung von diesen Merkmalen.³⁶⁷ Durch diese kann eine exzentrische bzw. exponierte Stellung zu diesem Raum, der »wirklichen Welt«, erlangt werden, welche in philosophisch-anthropologischen Studien (Cassirer, Plessner, Gehlen) auch als wesentliches Merkmal des Menschseins herausgestellt

³⁶⁴ Jes 1,17–18, in der Formulierung Feofans: »Lernt Gutes tun, sucht die Wahrheit, rettet die Unterdrückten, beschützt die Waisen. Dann kommt zu mir und lasst uns urteilen«, so spricht der Herr, »Seien Eure Sünden blutrot, mache ich sie schneeweiß«.

³⁶⁵ Röm 12,2 (EÜ).

³⁶⁶ Tarkovskij 1985, S. 104 u. S. 220.

³⁶⁷ Die abweichende Bewegung erfolgt bewusst, weil ihr ein Erkennen und eine Ablehnung vorausgehen.

wird,³⁶⁸ sodass diesem Merkmal in dieser (ethischen) Hinsicht auch ein normativer Gehalt zugerechnet werden kann.

So wie Dante in der *Commedia* erst die Höllenkreise und das Purgatorium überwinden muss, bevor er im Paradies erneuert ins Licht Gottes treten kann, so muss auch Rublöv letztlich einen sündhaften und leidvollen Weg einschlagen, sich der qualvollen Disharmonie zwischen seinen Idealen und der »wirklichen Welt« stellen, bevor er sich erneuern und zur Einsicht gelangen kann, dass sich seine Devise nur dann verwirklichen lässt, wenn er sie auch »verwirklicht«, wenn er sich also erneut dem Unvollkommenen, den Menschen (liebend und vergebend) zuwendet. Denn erst dann, wenn das Gute aus seiner ideellen oder intellektuellen Gestalt befreit wird, kann es als Gutes erkannt werden und seine eigentliche Bedeutung erlangen, die in der Konfrontation mit dem »wirklichen Leben« in der Differenz zum Nicht-Guten, zum Bösen evident wird und im ethischen Handeln oder im Versuch, ethisch zu handeln, zur Entfaltung kommt.

Wer sich vom Leben, den Menschen und den Sünden abwendet, wendet sich schließlich auch von Gott und vom Glauben ab, vom »Licht«, das uns, so verheißt es die *Commedia*, »auf jedem Pfade richtig führet«.³⁶⁹ Und alles, was in Abkehr von diesem »Licht«, »was nicht aus Glauben geschieht«, so wird im *Römerbrief* gemahnt, »ist Sünde«.³⁷⁰ Alles, »was nicht notwendig ist«, so monologisiert Alexander zu Beginn von *OPFER* (19:36), sei ebenfalls Sünde. Die »ganze Zivilisation« strebe danach, egoistische Bedürfnisse zu befriedigen, und sei daher »von Anfang bis Ende auf Sünde aufgebaut«, auf einem »Ungleichgewicht zwischen der materiellen Entwicklung und der geistigen«.

Nicht zu sündigen, das Gute und Wohlgefällige zu tun, bedeute demnach, diesem Ungleichgewicht entgegenzuwirken, durch eine Abkehr vom Egoismus und eine Hinwendung zum Notwendigen, allem voran zum

³⁶⁸ Cassirer [1945] 2007, S. 47 ff., Plessner [1928] 1981, S. 360 ff., Gehlen [1940] 2004, S. 9 ff. u. 131 ff.

³⁶⁹ Dante Alighieri [1321] 2021, S. 7 (Die Hölle, 1. Gesang, 18. Vers).

³⁷⁰ Röm 14,23 (EÜ).

Altruismus, so wie es auch im *Römerbrief* gemahnt wird.³⁷¹ Zu dieser Einsicht gelangen nicht nur Rublëv, Feofan und Kirill, sondern etwa auch Domenico in NOSTALGHIA, der mit seiner Familie zurückgezogen von der Gemeinde in einem abgedunkelten Haus ›lichtlose‹ Jahre verbringt, bevor er sich kurz vor seinem Tod wieder den Menschen in der Hoffnung auf Verbrüderung zuwendet. In einem inneren Monolog Gorčakovs, der die Leidenswege des Schriftstellers und Domenicos vermengt, kommt die Einsicht auch sprachlich zum Ausdruck: »Wie konnte ich nur? Jahre, ohne das Licht zu sehen, aus Angst vor dem Tageslicht. Warum? Warum diese Tragödie?« (87:10).

Mit Berdjaev ließe sich darauf antworten: weil »jede echte Tragödie [...] ihre Katharsis, Reinigung und Befreiung« hat.³⁷² Daran anknüpfend kann nun auch dargelegt werden, worin das Glück im Leid besteht: Das Unglück, das Leid, so wurde bereits deutlich gemacht, wird von Tarkovskij im Sinne der »von Dostojewskij herkommenden russischen Kulturtraditionen« als Disharmonie zwischen geistigen Idealen und der »wirklichen Welt« aufgefasst, die den Menschen in einen Zustand der »geistigen Krise« versetzt.³⁷³ Aber diese Krise, »sein ewig unruhiges Gewissen«, sei das »Wichtigste, was ein Mensch besitzt«,³⁷⁴ da es in ihm, wie etwa der Wissenschaftler Snaut in SOLARIS formuliert, das Interesse »für den Sinn des Daseins« weckt (151:08), der, so Tarkovskij, in der »Liebe« und im »Opfer«, im altruistischen Handeln besteht.³⁷⁵ Mit dem Erkennen oder dem Bewusstsein dieses Lebenssinns ist der Mensch schließlich in die Lage versetzt, der Disharmonie, seinem Leid und Unglück entgegenzutreten und eine Harmonie zu erwirken, die letztlich sein Glück im Leid begründet. Dostoevskij beschreibt dieses Glück als »höhere[] Harmonie des Geistes«,

³⁷¹ Röm 15,1–2 (EÜ): »Wir müssen als die Starken die Schwächen derer tragen, die schwach sind, und dürfen nicht für uns selbst leben. Jeder von uns soll dem Nächsten zu Gefallen leben, zum Guten und zur Auferbauung«.

³⁷² Berdjajew 1925, S. 17 f.

³⁷³ Tarkovskij 1985, S. 220 u 104.

³⁷⁴ Tarkovskij 1985, S. 233.

³⁷⁵ Tarkovskij 1985, S. 249.

die nicht zu erreichen sei, wenn das eigene ›Glück‹, etwa die Befriedigung egoistischer Bedürfnisse, auf dem Unglück eines anderen beruht.³⁷⁶ Bei Tarkovskij geht das Glück im Leid zudem mit der Freiheit einher, die der Mensch erlangt, indem er sich dem Altruismus zuwendet:

Tragisch ist nur, daß wir es gar nicht verstehen, wirklich frei zu sein: Wir fordern eine Freiheit, die auf Kosten anderer geht, und sind nicht bereit, um eines anderen willen zurückzustecken, da wir hierin eine Beeinträchtigung unserer persönlichen Rechte und Freiheiten sehen. Uns alle charakterisiert heute ein geradezu unglaublicher Egoismus. Doch nicht etwa hierin liegt die Freiheit. Sie bedeutet vielmehr, daß wir endlich lernen müssen, nichts vom Leben oder unseren Mitmenschen, sondern nur von uns selbst etwas zu fordern. Freiheit – das ist das Bringen von Opfern im Namen der Liebe.³⁷⁷

Darüber hinaus meint das Glück im Leid in den Filmen Tarkovskijs auch einen Glauben, eine Hoffnung in christlich-eschatologischer Hinsicht: die Aussicht, durch ethisches Handeln ein finales Seelenheil zu erlangen, auf ein Glück also, das die Gegenwart, das Leben transzendiert, das aber in Gestalt der Hoffnung dem Leben bereits zum Teil immanent wird. Im Gegensatz zum vermeintlichen Glück, das auf einer Befriedigung egoistischer Bedürfnisse beruht, welches sich verflüchtigt, sobald man sich der eigenen Sünde bewusst wird, lässt sich das Glück im Leid, wie etwa Tolstoj betont, tatsächlich realisieren. Denn das Leid zwingt den Menschen geradezu, »sich jenem Leben hinzugeben, in dem allein es für ihn das wahre Wohl gibt«, sodass »das ihm bewusst gewordene Ziel [durch gutes Tun das wahre Wohl zu erlangen] ein erreichbares ist«.³⁷⁸

Im *Römerbrief* wird darauf verwiesen, dass alles, was der Mensch im Leben verrichtet, all sein »Erkennen« und all sein »prophetisches Reden«, »Stückwerk« ist, das vergeht, sobald »das Vollendete kommt«; für »jetzt«,

³⁷⁶ Dostojewski [1873-1881] 2008, S. 494.

³⁷⁷ Tarkovskij 1985, S. 207.

³⁷⁸ Tolstoj [1887] 1992, S. 260.

für den Verlauf seines Lebens, bleiben ihm »Glaube, Hoffnung« und allen voran die »Liebe«. ³⁷⁹ Damit ist, mit Tolstoj gesprochen, dem Menschen, wenn auch in unvollkommener Weise, als Stückwerk, bereits »gegeben [...], wonach er strebt«. ³⁸⁰ Entscheidend ist das Streben selbst. So fordert auch Domenico in NOSTALGHIA: »Man muss unserer aller Ohren und Augen mit Dingen füllen, die der Anfang eines großen Traumes sind. Jemand muss schreien, dass wir die Pyramiden bauen werden. Und es ist unwichtig, wenn wir sie dann nicht bauen werden. Aber man muss den Wunsch nähren« (99:15). »Du musst eben lieben«, sagt die »Heidin« (ANDREJ RUBLJOW, 56:10).

Daran anschließend lässt sich das Motiv des Heraustretens aus der Abgeschiedenheit und der Konfrontation mit dem »wirklichen Leben« in den Filmen Tarkovskijs auch als eine Kritik am formalisierten Glauben interpretieren, der in eine starre, menschen- und lebensferne Praxis resultiert, die es nicht vermag, das »Verlangen des Menschen nach dem Absoluten« und nach Harmonie »zu stillen«. ³⁸¹ Im Gegensatz zum späten Nietzsche, der das gesamte Christentum u.a. für seine »Lebensfeindlichkeit« ³⁸² »unter Anklage« stellt und »verurteilt«, ³⁸³ beschränkt sich Tarkovskijs Kritik aber allein auf »die Kirche«, die »nur eine hohle Fassade [...], eine Karikatur der gesellschaftlichen Institutionen« sei, »die das praktische Leben organisieren«, und sich als »unfähig« erwiesen habe, »das materialistisch-technische Übergewicht durch einen Appell zu geistiger Erweckung wieder auszugleichen«. ³⁸⁴

³⁷⁹ Röm 12,8–13 (EÜ).

³⁸⁰ Tolstoj [1887] 1992, S. 262.

³⁸¹ Tarkovskij 1985, S. 247.

³⁸² Nietzsche [1889] 2017, S. 32 f.

³⁸³ Nietzsche [1895] 2008, S. 95 f.

³⁸⁴ Tarkovskij 1985, S. 247. Anders als Dostoevskij, dessen *Großinquisitor*, eine Binnenerzählung aus *Die Brüder Karamasow* (1880), sich etwa in der Deutung Rakusas als »Abrechnung mit dem römischen Katholizismus als einer Religion der Macht und des Gesetzes« lesen lässt (Rakusa in Dostojewski [1880] 2008, S. 1301), bezieht sich Tarkovskij in seiner Kritik am Formalismus an dieser Stelle nicht explizit auf eine bestimmte Konfession. Laut Berdjaev richtet sich die »Feindseligkeit gegen die Form«, die etwa den russi-

In der *Götzendämmerung* beschreibt Nietzsche einen »ins Kloster verführten« Menschen, eingesperrt »zwischen lauter schreckliche Begriffe [...] krank, kümmerlich, gegen sich selbst böswillig« und »voller Haß gegen die Antriebe zum Leben, voller Verdacht gegen alles, was noch stark und glücklich war«. ³⁸⁵ Mit Kirill hat Tarkovskij diesem Menschen in *ANDREJ RUBLOW* eine filmische Gestalt gegeben. Allerdings verkörpert dieser nicht wie bei Nietzsche den eigentlichen Christen, sondern gerade den uneigentlichen: einen Menschen, der, wie gesehen, das Merkmal der Rechtgläubigkeit für sich beansprucht, den christlichen Geboten und der christlichen Moral, wie sie in Tarkovskijs Filmen geradezu orthodox, wortwörtlich exegiert werden, tatsächlich jedoch zuwiderhandelt, sodass ihm, nach Solov'ëv, als nur »scheinbar Gläubigen« letztlich eine geringere Chance auf Erlösung in Aussicht gestellt ist, als dem »scheinbar Ungläubigen«, der rechtschaffend handelt. ³⁸⁶ Einen solchen »scheinbar Ungläubigen« und zugleich Rechtschaffenden verkörpert hingegen Alexander in *OPFER*, der zwar zunächst befürchtet, keinerlei Verhältnis zu Gott zu haben (9:09), aber dennoch durch das Opfer all seines materiellen Besitzes schließlich ein Handeln im Sinne des Altruismus der zuvor skizzierten Ethik an den Tag legt.

schen Apokalyptikern zu eigen ist, jedoch vor allem gegen die »Geschichts- und Kulturarbeit des Europäers«, welche »die Mitte« konsolidiere, wohingegen das Denken der Apokalyptiker »dem Ende und Letzten zustrebt« und danach dränge, »alle Form nieder« zu reißen, »alle Grenzen« zu sprengen und »alle Fesseln« abzuwerfen (Berdjajew 1925, S. 6 ff.).

³⁸⁵ Nietzsche [1889] 2017, S. 51.

³⁸⁶ Solowjew [1872–1900] 1991, S. 203.

Zivilisatorische Abwege

STALKER, SOLARIS, ANDREJ RUBLJOW

Entsprechend der Kritik am Formalismus der Kirche werden Handlungen und Motive in Tarkovskijs Filmen, die eine religiöse Deutung nahelegen oder zulassen, wie die Auf- und Abstiegsbewegungen der Kamera, die um die Kerze mit dem ›Licht Gottes‹ geschlossenen Hände Gorčakovs in NOSTALGHIA (116:15), die Prozession des ›einfachen‹ Volkes in ANDREJ RUBLJOW, das in einer verschneiten russischen Landschaft die Passion Jesu nachstellt (44:47), der vor der Wundertäterin Maria kniende (107:04) und betende (69:38) Alexander in OPFER oder die zahlreichen Bibelzitate, zumeist ohne erkennbaren formalkirchlichen Kontext vollzogen, entwickelt und wiedergegeben.

Das Unvermögen der Kirche und des formalen Glaubens habe es, so Tarkovskij, letztlich zu einer Aufgabe der Kunst gemacht, den Menschen als »Waffe [...] im Kampf [...] gegen die Materie, die seinen Geist zu verschlingen droht«, zu dienen:

Die Kunst gab dem Idealen Gestalt, sie lieferte somit ein Beispiel der Ausgeglichenheit ethischer und materieller Elemente. Sie bewies, daß dieses Gleichgewicht weder bloßer Mythos noch Ideologie ist, sondern auch in unseren Dimensionen durchaus Realität werden kann. Die Kunst brachte das Harmoniebedürfnis des Menschen zum Ausdruck, seine Bereitschaft, den Kampf mit sich selbst aufzunehmen, im Innern seiner Persönlichkeit das ersehnte Gleichgewicht des Materiellen und Geistigen zu etablieren.³⁸⁷

Und so beschließt der Filmemacher seine Gedanken in der *Versiegelten Zeit* mit der anthropologischen Spekulation, dass »der Sinn der menschlichen Existenz« womöglich »in der Erschaffung von Werken der Kunst« bestehen könnte, »im künstlerischen Akt«, der im Gegensatz zu den anderen

³⁸⁷ Tarkovskij 1985, S. 247.

Hervorbringungen der Menschheit »zweckfrei und uneigennützig ist« und daher mit jenem Altruismus einhergeht, der das Potenzial in sich birgt, den Menschen in einen Zustand der Harmonie und Freiheit zu versetzen. In diesem uneigennütigen, wahrhaft schöpferischen Tun deutete sich darüber hinaus »vielleicht« auch an, dass der Mensch »nach Gottes Ebenbild geschaffen« wurde.³⁸⁸

Wie Tarkovskij u.a. in ANDREJ RULJOW filmisch und in seinen Schriften herausstellt, ist der Schöpfungsakt wahrhafter Kunst etwas »Quälendes, das keinen Nutzen bringt und letzten Endes Opfer« erfordere, ein »qualvolle[r] Prozeß menschlicher Selbsterkenntnis«. Im Gegensatz dazu sei das »schöpferische Tun« in der »moderne[n] Kunst [...] zu einer seltsamen Beschäftigung exzentrischer Personen« geworden, »die nur die Rechtfertigung des einmaligen Wertes ihres ichbezogenen Handelns suchen« und deren Schöpfung »bloß wie eine Ware ›konsumiert‹ werden will«. Der »moderne Mensch« strebe nicht nach Idealen und sei nicht mehr bereit, »sich zu opfern«, obwohl »wahre Individualität [...] nur durch Opfer« erlangt werden könne.³⁸⁹

Auf diese Weise verschreibe sich die ›Kunst‹ denselben Werten, die dem Materialismus zu eigen sind, vor dem die Kunst die Menschen in ihrer wahrhaften Funktion, als »geistige[r] Instinkt«, eigentlich durch die Schaffung eines geistig-materiellen Gleichgewichts zu erretten suchte.³⁹⁰ Somit schlage die Kunst einen Weg ein, den die Wissenschaft nach Ansicht einiger Figuren in den Filmen Tarkovskijs³⁹¹ seit jeher verfolgt. Einen Weg, der, wie etwa die »Ruinen zerstörter Zivilisationen« erahnen ließen, in der

³⁸⁸ Tarkovskij 1985, S. 250.

³⁸⁹ Tarkovskij 1985, S. 41 ff.

³⁹⁰ Tarkovskij 1985, S. 248.

³⁹¹ So beklagt etwa Alexander zu Beginn von OPFER, dass die Menschheit den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt stets »unmittelbar in etwas Böses« verwandelt hätte, »zu allen möglichen Bequemlichkeiten [...] und zu Instrumenten der Gewalt, um die Macht zu erhalten« (18:40). Nicht minder kritisch äußert sich der Schriftsteller in STALKER gegenüber dem Wissenschaftler: »Wie dem auch sei, ist ihre ganze Technologie, all diese Hochöfen, all die Räder und all das Durcheinander nur dazu da, um weniger zu arbeiten und mehr zu fressen. Das sind Krücken und Prothesen« (78:24).

Menschheitsgeschichte bereits zu zivilisatorischen »Kataklysmen und Katastrophen« geführt habe.³⁹²

Wie gesehen sind Bilder, in denen drohende oder bereits eingetroffene zivilisatorische Katastrophen zum Ausdruck kommen, in der Mehrzahl der Filme Tarkovskijs präsent und zumeist existenziell mit den Schicksalen der jeweiligen Helden verbunden: der Zweite Weltkrieg in *IVANS KINDHEIT*, die spätmittelalterlichen Verheerungen durch Machtkämpfe im Großfürstentum Moskau in *ANDREJ RUBLJOW*, das Bilderchaos, montiert aus dokumentarischen Aufnahmen von diversen militärischen Konflikten des 20. Jahrhunderts, in *DER SPIEGEL*, das in der Detonation zweier Atombomben kulminiert, und schließlich die alptraumhaften Visionen Domenicos und Alexanders in *NOSTALGHIA* und *OPFER*, welche eine bevorstehende Apokalypse und den Schrecken eines atomaren Krieges in Europa vergegenwärtigen. Jede dieser Katastrophen »signalisiere«, so der Filmmacher, »die Verfehlungen einer Zivilisation«, in der es den Menschen nicht gelungen ist, die geistigen und materiellen Entwicklungen in Gleichgewicht zu bringen.³⁹³

Indem er die Kunst als »Waffe« gegen Materialismus bestimmt, verweist Tarkovskij zudem auf die epistemische Bedingtheit dieser Problematik. Denn sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft versteht er als »Erkenntnisformen auf dem Wege des Menschen zur sogenannten ›absoluten Wahrheit‹«, zugleich als »Formen der Weltaneignung«, die in seinem schöpferischen Tun zu Anwendung und Entfaltung gelangen.³⁹⁴

Das Erkennen habe sich allerdings als »qualvolle[r] Prozess« erwiesen: »Immer wieder setzt sich der Mensch in Beziehung zur Welt, getrieben vom quälenden Verlangen, sich diese anzueignen, sich in Einklang zu bringen mit seinem intuitiv erspürtem Ideal. Die Unerfüllbarkeit dieses Verlangens ist eine ewige Quelle der menschlichen Unzufriedenheit und

³⁹² Tarkovskij 1985, S. 249.

³⁹³ Tarkovskij 1985, S. 249 f.

³⁹⁴ Tarkovskij 1985, S. 42.

des Leidens an der Unzulänglichkeit des eigenen Ichs«. ³⁹⁵ Entsprechend negativ wird die »Erkenntnis« von einigen Figuren in Tarkovskijs Filmen als Bürde konnotiert, so etwa vom Wissenschaftler Sartorius in SOLARIS: »Die Natur hat den Menschen geschaffen, damit er sie erkennt. Zum Unendlichen vordringen, auf der Suche nach Wahrheit. Der Mensch ist zur Erkenntnis verdammt« (115:47).

Epistemische Abwege. Wissenschaft, Technik und Kunst

STALKER, SOLARIS

In Tarkovskijs fünftem Spielfilm STALKER werden die durch die drei Protagonisten verkörperten, epistemischen Praxen Wissenschaft, (moderne) Kunst und Religion schließlich in eine zum Teil ins Polemische gesteigerte Kontroverse versetzt, ³⁹⁶ gemäß der Überzeugung des Regisseurs, dass die »Wahrheit im Widerstreit geboren« wird. ³⁹⁷

Das Drehbuch entstand in Zusammenarbeit mit Arkadij und Boris Strugackij, herausragenden Gestalten der sowjetischen Fantastik. ³⁹⁸ Auch aufgrund dessen wird der Film inzwischen zu den Klassikern der Science-Fiction gerechnet. Und dennoch gelangt das Fantastische in STALKER an-

³⁹⁵ Tarkowskij 1985, S. 42.

³⁹⁶ Auszüge aus den folgenden Passagen dieses Kapitels wurden bereits vorab in meinem Artikel »Filmischer Raum als Ort der Kontemplation in Andrej Tarkovskijs STALKER«, in: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 5, Open Access Journal 2018, S. 55–78, veröffentlicht.

³⁹⁷ Tarkowskij 1985, S. 12.

³⁹⁸ 1981 veröffentlichten die Gebrüder Strugackij mit *Die Wunschmaschine (Mašina želanj)* wiederum nach mehreren Entwürfen eine auf dem Drehbuch beruhende Erzählung. Eine Fassung dieser Erzählung, die Tarkovskijs Änderungswünsche berücksichtigt, ist kürzlich auch in einer deutschen Neuübersetzung von David Dreves erschienen. Siehe Strugatzki [1981] 2021, S. 304.

ders als noch SOLARIS nur selten zu visueller Präsenz.³⁹⁹ Bereits die Wahl der Drehorte lässt sich als geradezu asketisch bezeichnen. So dienen als Kulissen etwa ein stillgelegtes Überlaufwehr oder die Ruine eines von der Roten Armee gesprengten Kraftwerks unweit von Tallinn am Lauf des Jägala-Flusses: Zwischen den Trümmern der Zivilisation wuchert das Grün; die Natur umsäumt den Zerfall des einst Fortschritt Verheißenden. Vornehmlich aus diesem Nährboden speist sich auch die romantisch-postapokalyptische Atmosphäre des Films, in der das Fantastische vor allem als Bedingung eines philosophischen ›Laborversuchs‹ dient.

Dies gilt auch für die ebenfalls aus der Feder der Gebrüder Strugackij stammende literarische Vorlage, wie Stanisław Lem in seinem Nachwort zu *Picknick am Wegesrand* (*Piknik na obočine*, 1972) konstatiert: Auch diese übergehe die Konventionen der »nach Sensationen gierend[en] Science-fiction«; dort, wo H. G. Wells in seinem genrebegründenden Roman *Krieg der Welten* (*The War of the Worlds*, 1898) das im Folgenden so oft zitierte Invasionsthema als Spektakel, als »dramatisch gesteigertes Zerschlagen der zivilisierten Ordnung« inszeniert, wobei die Motivationen und Ziele des außerirdischen Gegners stets offenkundig sind, wahren sowohl die Gebrüder Strugackij als auch Tarkovskij die Aura des Fremden und Unbekannten. Die Aufrechterhaltung der Rätselhaftigkeit dient dabei aber, wie Lem hervorhebt, keinem Selbstzweck: »In *Picknick am Wegesrand* ist der Besuch [des Fremden, des Unbekannten] nicht eine Seltsamkeit der Seltsamkeit willen, sondern er legt die Ausgangsbedingungen für ein Gedankenexperiment auf dem Gebiet der ›experimentellen Geschichtsforschung‹ fest.«⁴⁰⁰

Während die Herausstellung des Fremden als eindeutig bedrohliche und zerstörerische Gewalt die Reaktion der Menschen determiniert, insofern ihnen infolge einer Invasion lediglich die Alternativen Bekämpfung

³⁹⁹ So bereut Tarkovskij rückblickend etwa, dass er, als Zugeständnisse an die literarische Vorlage von Stanisław Lem, in SOLARIS noch »viel zu viele Sci-Fi-Attribute« berücksichtigt hatte, ohne die »die Idee dieses Films erheblich deutlicher herausgekommen« wäre (Tarkovskij 1985, S. 225).

⁴⁰⁰ Lem 1981, S. 198 ff.

oder Flucht offenstehen, ermöglicht die Darstellung des Fremden als Unbekanntes, dessen Anwesenheit sich nicht klar konnotieren lässt, ein ungleich breiteres Spektrum an möglichen Reaktionen. Der Realismus, den sowohl Tarkovskij als auch die Gebrüder Strugackij im Feld der Fantastik anwenden, zeige sich, so Lem, in der »Konsequenz [und] Ehrlichkeit der Ableitung sämtlicher Folgerungen aus den angenommenen Prämissen«. ⁴⁰¹ In STALKER eröffnet sich durch die Rätselhaftigkeit der sogenannten »Zone«, in der ein Hauptteil der Handlung stattfindet, ein Raum für Spekulationen, der seinerseits den epistemisch-metaphysischen Diskurs in Gang setzt, der von den Protagonisten ausgetragen wird. Tarkovskij schreibt dazu:

Die ›Science Fiction‹ bildete im STALKER sozusagen nur eine taktische Ausgangssituation, die den für uns zentralen moralischen Konflikt plastischer herauszubringen half. Doch in all dem, was hier mit den Filmhelden geschieht, gibt es keinerlei ›Science Fiction‹. Der Film wurde so gemacht, daß der Zuschauer das Gefühl haben konnte, alles würde sich heute abspielen und die ›Zone‹ wäre gleich nebenan. ⁴⁰²

Die fantastischen Anlagen der Diegese dienen somit als Prämissen einer Suche nach der Wahrheit, die dialektisch, »im Widerstreit« zutage tritt. ⁴⁰³ Entsprechend archetypisch sind auch die namenlosen Figuren in STALKER angelegt: ein Wissenschaftler, ein wissenschaftsverachtender Schriftsteller und der frommgläubige Stalker, die stellvertretend für ihre jeweilig priorisierte epistemische Praxis, Wissenschaft, Kunst und Religion, in Diskurs treten und deren geistige Vermögen – Vernunft, Verstand und Sinnlichkeit – sich mit dem Eintritt in die »Zone« als Raum des Irrationalen und Transzendenten voller unsichtbarer Gefahren bewähren müssen.

Obgleich STALKER unter manchen Rezipienten als einer »der rätsel-

⁴⁰¹ Lem 1981, S. 200.

⁴⁰² Tarkovskij 1985, S. 225.

⁴⁰³ Tarkovskij 1985, S. 12.

haftesten Filme der Filmgeschichte« gelten mag,⁴⁰⁴ weist er doch, wie etwa Eva Binder und Christine Engel herausstellen, »im Vergleich zu den vorhergegangenen Filmen Tarkovskijs eine einfache Filmstruktur auf«; die u.a. aus der geringen Zahl der Charaktere, der »Einheit von Ort und Zeit der Handlung« und einer »asketischen Kargheit der Bilder« resultiere.⁴⁰⁵

Die Einfachheit setzt sich auch auf der Ebene der semantischen Strukturen fort. So gliedert sich die im Film konstruierte Welt in zwei sowohl topografisch als auch semantisch abgegrenzte Räume: in die sogenannte »Zone« und die übrige Welt außerhalb dieser. Während die Zone in *Picknick am Wegesrand* als ein Gebiet beschrieben wird, das einst als eines von weltweit sechs »Besuchsziel[en] einer außerirdischen Superzivilisation« diente,⁴⁰⁶ umfasst sie in *STALKER* ein Areal, das infolge einer nicht näher erläuterten Katastrophe unbewohnbar und zu einem militärisch abgeriegelten Sperrgebiet wurde. Sowohl im Roman als auch im Film hält dieser »exterritoriale« Raum nicht nur Gefahren für die Protagonisten bereit, sondern lockt sie auch mit Versuchungen, die ihnen so verführerisch erscheinen, dass selbst das Wissen um die Gefahren sie nicht davon abhalten kann, die Zone zu betreten.

Darin deutet sich ein Handlungsmuster an, das Lotman im Kontext seines Grenzüberschreitungsmodells als ein Schema des Beuteholens beschreibt.⁴⁰⁷ So überquert der Held Roderic Schuchart aus *Picknick am Wegesrand* als einer von vielen Abenteurern wiederholt die verbotene Grenze und wagt sich selbst in die gefährlichsten Bereiche vor, um dort zurückgelassene Artefakte der Außerirdischen aufzuspüren, die sich auf dem Schwarzmarkt außerhalb der Zone mit großem Gewinn veräußern lassen. Sein eigentliches Ziel aber ist eine kupferne »Kugel«, von der es heißt, dass sie jeden Wunsch erfülle. Diese liegt ausgerechnet dort verborgen, wo die Gefahren am größten sind. Schuchart kann sie nur erreichen, wenn

⁴⁰⁴ Meyer 2010, S. 111.

⁴⁰⁵ Binder u. Engel 2002, S. 248.

⁴⁰⁶ Strugatzki [1972] 1981, S. 7 ff.

⁴⁰⁷ Lotman 1989, S. 339.

er zuvor den sogenannten »Fleischwolf« überwindet. Mit Hilfe der Kugel, so hofft er, könne seine Tochter, die unfähig ist, mit ihren Eltern zu kommunizieren, von ihrer Mutation »kuriert« werden.⁴⁰⁸ Als er schließlich sein Ziel erreicht, hat sich sein Wesen allerdings so sehr verändert, dass er nicht mehr in der Lage ist, gegenüber der Kugel seinen ursprünglichen Wunsch zu äußern: »Der Teufel soll mich holen, aber mir fällt tatsächlich nichts anderes ein als seine Worte: Glück für alle, umsonst, niemand soll erniedrigt von hier fortgehn!«. ⁴⁰⁹

In *STALKER* greift Tarkovskij diese Idee der Wunscherfüllung auf, allerdings nicht in Gestalt einer kupfernen Kugel, sondern in der eines »geheimen Zimmers«, das, wie der rätselhafte Planet in *SOLARIS*, als »Extrempunkt«, ⁴¹⁰ inmitten der Zone gelegen, ähnlich dem Nukleus einer Zelle deren Merkmale verdichtet und verstärkt. Dort sind die Gefahren am größten, dort gehen aber auch die geheimsten Wünsche derjenigen in Erfüllung, die genug Mut aufbringen können, um das Zimmer zu betreten. Unter den drei Protagonisten findet sich jedoch niemand, der diese Voraussetzungen zu erfüllen imstande ist. Und so erzählt Tarkovskijs Film letztlich die Geschichte ihres Scheiterns.

In der ersten halben Stunde des Films wird die Welt außerhalb des Sperrgebiets als ein Ort düsterer Trostlosigkeit in Szene gesetzt (12:24): Aus dem Dunst einer unbestimmbaren Tageszeit lösen sich die Silhouetten von Industrieanlagen, Kühltürmen, Schloten und Lagerhallen. Der Stalker durchwaten ein Areal halb im Matsch versunkener Bahngleise. Sei-

⁴⁰⁸ Strugatzki [1972] 1981, S. 184 ff.

⁴⁰⁹ Strugatzki [1972] 1981, S. 188.

⁴¹⁰ Zum »Extrempunkt« siehe Renner 2004, S. 357, der Jurij Lotmans Grenzüberschreitungstheorie u.a. um eine »Extrempunktregel« erweitert, die auch die Binnenstrukturen semantischer Räume berücksichtigt. Demnach finden sich in Räumen häufig »hierarchische Strukturen« oder »einzelne Elemente«, die sich »als ranghöchste Elemente auszeichnen«. Figuren, die sich innerhalb solcher Räume bewegen, führen daher »keine ziellosen Bewegungen« aus: »Ihre Bewegungen sind vielmehr auf die jeweiligen Extrempunkte [so wie in *STALKER* auf das inmitten der Zone gelegene, geheimnisvolle Zimmer] hin ausgerichtet« (Renner 2004, S. 12 f.). Die Seitenangabe bezieht sich auf die online abrufbare PDF-Version des Beitrags.

ne Hände trägt er in den Taschen, und sein gebückter Gang lässt darauf schließen, dass er friert und sich in dieser Umgebung unwohl fühlt. In ihrem materiellen Fortschritt, ihrem Versuch, sich die Welt zu eigen zu machen, haben die Menschen die Natur in eine unwirtliche Umwelt transformiert, die sich bis ins Innere der Gebäude erstreckt: Ob in einer heruntergekommenen Kneipe oder in der kargen Behausung des Stalkers, allorts bilden sich in den Räumen Pfützen aus Schlamm und Wasser; Schmutz überdeckt die Scheiben milchtrüber Fenster, und in den grobverputzten Wänden schimmert die Feuchtigkeit.

Schon in der ersten Szene deutet sich an, dass der Stalker seinem Dasein an diesem Ort nichts abgewinnen kann. Geräuschlos stiehlt er sich aus dem Bett, wo er seine Frau und seine Tochter zurücklässt, die ebenso wie Schucharts »Äffchen« unter einer Mutation leidet. Doch bevor er unbemerkt das Haus verlassen kann, wird er von seiner Frau gestellt. Sie ahnt, was er vorhat, und erinnert ihn daran, dass ihm sein letzter Gang in die Zone fünf Jahre Gefängnis eingebracht hat. Sie fleht ihn an, nicht zu gehen, aus Furcht vor weiteren Jahren der Einsamkeit. Aber der Stalker zeigt sich unbeeindruckt von den Worten seiner Frau: »Im Gefängnis«, erwidert er und wendet seinen Blick von ihr ab, »Ich bin überall im Knast« (11:03).

Die Opposition des Stalkers zu seinem Lebensraum, aber auch seine kontinuierlich betonte Sehnsucht nach der Zone verweisen auf die raumsemantischen Strukturen als maßgebliche Ordnungs- und Organisations-elemente des Films. So lässt sich das Unbehagen des Stalkers in der Welt außerhalb der Zone, gemäß Peter Klimczak,⁴¹¹ als Indikator der Nonkonformität seines Charakters zu den semantischen Merkmalen dieses Raums ausmachen. Während seine Frau sich mit den hiesigen Gegebenheiten arrangiert und auch ihren Mann ermutigt, sich in das ihm beschiedene Los

⁴¹¹ So können, zuvor mit Klimczak dargelegt, Ordnungen und Ereignisse etwa von bestimmten Indikatoren wie Reaktionen »sowohl sprachlicher als auch nichtsprachlicher [...] Art von Figuren und Erzählinstanzen« abgeleitet werden (Klimczak 2012, S. 173).

zu fügen, richten sich all die Sehnsüchte des Stalkers auf die Zone, woraus seine Zugehörigkeit zu dieser deutlich wird.

So ergreift er jede sich ihm darbietende Gelegenheit, um in diesen Raum zurückzukehren. In einer Schenke trifft er auf zwei Männer, die ihn für ihren Gang in die Zone als Schleuser und Fremdenführer engagieren wollen (15:00). Als bald verwickeln sie sich in ein Gespräch über die Motive, die sie zu dieser illegalen und gefährlichen Unternehmung bewogen haben. Der eine, ein Physiker, der im Folgenden auf Geheiß des Stalkers ausschließlich Professor genannt werden wird, gibt als Motivation ein rein wissenschaftliches Interesse an, das er zunächst nicht näher erläutert. Der andere, ein zynischer Schriftsteller und unverhohlener Wissenschaftsverachtender, erhofft sich von der Expedition dagegen die Inspiration zurückzuerlangen, die ihm abhandengekommen ist. Während der Dialog zwischen ihnen in einer Bekundung gegenseitiger Verachtung mündet, versinkt der ins Leere starrende Stalker in Grübeleien; sowohl den Beweggründen als auch den Anfeindungen seiner Auftraggeber begegnet er mit gereizter Gleichgültigkeit.

Im Folgenden wird die Grenzüberschreitung geradezu modellhaft inszeniert: Unter dem Sperrfeuer der Militärpolizei überwinden die Protagonisten mit einem Jeep die schwer gesicherten Grenzanlagen (27:52). Auf der anderen Seite ankommen, setzen sie ihre Fahrt auf einer Draisine fort. Zu den Klängen eines Synthesizers, der die Rollgeräusche des Schienenfahrzeugs zu einem surrealen Widerhall anschwellen lässt, passieren sie in einer mehrminütigen Plansequenz die Ruinen einer leblosen Stadt, während die Kamera die nacheinander ins Filmbild rückenden Profile der Protagonisten in Großaufnahmen fokussiert (33:15).

Ähnliche Inszenierungen von Grenzüberschreitungen oder Übergangsriten (*rites de passage*), wie Petra Meyer sie benennt,⁴¹² sind auch in anderen Filmen Tarkovskijs zu sehen. Dazu zählt etwa Ivans letzte Überquerung des Dnipro in *IVANS KINDHEIT* (73:37) als Übergang des Jungen von

⁴¹² Meyer 2010, S. 120.

Leben zu Tod. Auch die Autofahrt Kris Kelvins in SOLARIS (31:50) markiert sowohl einen topografischen als auch semantischen Übergang, an dessen Ende sich der Psychologe (nach einer Erinnerungssequenz) mit seinem Raumschiff im Weltall wiederfindet, in Sichtweite zu einer Raumstation im Orbit eines rätselhaft agierenden Planeten, der Unbewusstes hervorzu- bringen und die Erinnerungen Kelvins zu materialisieren vermag. Für den Wissenschaftler und den Schriftsteller in STALKER erfolgt mit der Fahrt auf der Draisine der Übergang in einen Raum des Irrationalen und des empirisch nicht Fassbaren; für den Stalker hingegen bedeutet die Fahrt, wie zuvor beschrieben, zunächst eine Heimkehr. Nach einem Schnitt wechselt das Schwarzweißbild in Farbfilm und die Draisine kommt zum Stillstand (36:54). Der Stalker streckt sich und verkündet: »So ... Wir sind daheim. Diese Ruhe! Das ist der stillste Ort der Welt« (37:46).

In den folgenden Szenen wird die Raumzugehörigkeit des Stalkers zur Zone noch weiter herausgestellt. Seine Wortkargheit nimmt hier noch auffälligere Formen an. Oftmals spricht er nur in Fragmenten zu seinen Begleitern oder lässt Sätze gar unvollendet. Schon nach kurzer Zeit löst er sich, ohne eine Erklärung abzugeben, von der Gruppe und legt sich, das Gesicht der Erde zugewandt, in eine Wiese, als wollte er mit der Zone, mit der Natur verschmelzen. Über seine Finger kriecht eine Raupe (42:36).

Der Professor und der Schriftsteller diskutieren unterdessen über die verschiedenen Gründungsmythen der Zone. Die Gegenwart all der Anomalien, die dem Bewusstsein des Stalkers zugänglich zu sein scheinen, vermag keiner von ihnen wahrzunehmen. Da sie nicht sichtbar, nicht sinnlich erfahrbar sind, existieren diese für sie lediglich als hypothetischer Gegenstand ihrer theoretischen Ausführungen. So müssen sie im Verlauf ihrer Suche nach dem geheimnisvollen Zimmer vom Stalker mehrmals dazu ermahnt werden, gegenüber der Zone ein ehrfurchtsvolles Auftreten an den Tag zu legen: »Das ist kein Spaziergang. Die Zone verlangt Respekt, sonst straft sie« (53:35).

Während der Professor sich in Geduld und Gehorsamkeit übt und

den Anweisungen des Stalkers weitestgehend Folge leistet, offenbart der Schriftsteller immer häufiger seine provokative Natur. Wie konfliktgeladen seine Beziehung zum Stalker und zur Zone ist, zeigt sich in einer Szene, in der er sich voller Überdross über das langsame und umständliche Voranpirschen gegen deren Irrationalität erhebt. Aber der Stalker verweist auf die Gefahren, die in der Zone lauern, in die gerade diejenigen geraten, die sich von ihrer Rationalität leiten lassen: »In der Zone ist der direkteste Weg nicht der kürzeste. Je weiter man geht, umso weniger riskiert man« (54:09).

Der Schriftsteller reagiert darauf jedoch nur mit Unverständnis und setzt seinen Weg alleine fort: »Warum einen Bogen machen [...] Es ist überall riskant. Zum Teufel damit!« (54:28). Zögerlich schreitet er davon. Doch als er sich dem Gebäude nähert, in dem sie das geheimnisvolle Zimmer vermuten, wird er von einer Stimme aufgefordert, stehenzubleiben: »Halt! Keine Bewegung!«. Der Schriftsteller wagt sich nicht weiter und kehrt um. Keiner der drei Protagonisten weiß, woher die Stimme kam. Der Stalker nimmt dies als Anlass, um nochmals vor den Gefahren und der Irrationalität der Zone zu warnen:

Die Zone ist ein sehr kompliziertes System. Sie steckt voller Fallen, die alle tödlich sind. Ich weiß nicht was hier passiert, wenn kein Mensch da ist, aber sobald jemand auftaucht, kommt alles in Bewegung. Alte Fallen verschwinden, neue ersetzen sie. Stellen, die eben noch sicher waren, werden unpassierbar. Der Weg wird mal einfach und leicht, mal ist er gespickt mit Fallen. Das ist die Zone. Sie erscheint sogar launisch, aber sie ist so, wie wir sie mit unserem Geist gestaltet haben (59:20).

Ebenso wie Kelvin in SOLARIS mit seinem Eintreffen auf der Raumstation gelangen auch die Protagonisten in STALKER mit ihrer Ankunft in der Zone in den Einflussbereich eines Raumes, dessen Wirken ihnen rätselhaft bleibt und dessen Merkmale, etwa die Gefahren und Fallen, sich durch ihre

physische und geistige Präsenz verändern.⁴¹³

Der Schriftsteller bewahrt jedoch seinen provokanten Zynismus. Nun, da ihnen das rätselhafte Wesen der Zone vor Augen geführt wurde, bietet sich ihm die Gelegenheit, dem Professor die Grenzen der Wissenschaft aufzuzeigen, die lediglich theoretische Annahmen anhäufe, der Wahrheit dabei aber keinen Zentimeter näherkäme: »Was gibt's denn da zu verstehen? Wohl das Newtonsche Gesetz. [...] Im Institut wird man schräg angeschaut. Da gibt's kein Geld für Expeditionen. Also stopft man den Rucksack mit Manometern, Merdometern voll [...] und analysiert die Wunder dieses Ortes«. Da aber niemand wisse, »was die Zone« sei, verkaufe man seine Erkenntnisse als »Sensation«, um Anerkennung zu erlangen und mit Preisen bedacht zu werden (73:03).

Der Professor verzichtet darauf, diesen Ausführungen argumentativ zu kontern und lässt sich stattdessen zu einigen Beleidigungen hinreißen, die der Schriftsteller mit demonstrativer Gleichgültigkeit straft. Anschließend kommt er auf das Zimmer zu sprechen, von dem es heißt, die geheimsten Wünsche der Menschen würden sich darin erfüllen. Er erfährt, dass es dem Professor vor allem um Ruhm, um den Nobelpreis gehe, dem Stalker hingegen um Glück, wozu dieser das Zimmer jedoch betreten müsse (76:20). Dem Schriftsteller kommen schließlich Zweifel, ob ihm sein Wunsch nach Inspiration dort überhaupt erfüllt werden kann: »Nehmen wir an, ich gehe hinein und kehre in unsere gottverlassene Stadt als Genie zurück. Aber der Mensch schreibt, weil er sich quält, zweifelt. Er muss ständig sich selbst und den anderen beweisen, dass er etwas wert ist. Wenn ich sicher wäre, dass ich ein Genie bin, wozu müsste ich dann schreiben? Warum?« (77:00).

Seine Frustration über diese Einsicht verleitet den Schriftsteller schließlich zu einem erneuten Ausfall gegen Technik und Wissenschaft,

⁴¹³ So bewirkt die Präsenz von Kelvin auf der Raumstation, mithin seine Annäherung an das Plasma des Ozeans, der den Planeten Solaris bedeckt, eine Materialisierung seiner Erinnerungen in Gestalt seiner verstorbenen Frau Hari.

die stets nur dem Egoismus und der Faulheit der Menschen dienen würden: »Wie dem auch sei, ist ihre ganze Technologie, all diese Hochöfen, all die Räder und all das Durcheinander nur dazu da, um weniger zu arbeiten und mehr zu fressen. Das sind Krücken und Prothesen«. ⁴¹⁴ Die eigentliche Verwirklichung des Menschen vollziehe sich als altruistischer Akt im Feld der Künste. Die Menschheit existiere, »um zu erschaffen, um Kunstwerke zu schaffen. Das ist jedenfalls uneigennützig im Unterschied zu allen anderen Tätigkeiten. Die großen Illusionen, Bilder der absoluten Wahrheit« (78:24).

In der Widersprüchlichkeit seiner Worte wird die innere Zerrissenheit des Schriftstellers ersichtlich. So betont er einerseits den Altruismus seines künstlerischen Schaffens, erklärt andererseits jedoch auch, dass er »auf die Menschheit« pfeife, und dass ihm unter »allen Menschen [...] nur eine Person« interessiere: »ich« (74:38). Der Verweis auf den Altruismus seines Metiers lässt sich vor dem Hintergrund seiner ebenso zur Schau gestellten Egozentrik auch als Versuch deuten, das eigene Handeln zu rechtfertigen und über das des Wissenschaftlers zu stellen, um letztlich sich selbst zu überhöhen. Somit legt der Schriftsteller jenes »ichbezogene[] Handeln[]« an den Tag, das Tarkovskij den Vertretern der »moderne[n] Kunst« unter-

⁴¹⁴ Die technikkritischen Ausführungen des Schriftstellers weisen hier Gemeinsamkeiten mit grundlegenden Ansätzen der philosophischen Anthropologie und Technikphilosophie auf, etwa mit den technikanthropologischen Überlegungen Arnold Gehlens, der den Menschen gegenüber den ganz und gar in die Natur eingepassten Tieren als »Mängelwesen« beschreibt, dessen biologische, Unzulänglichkeiten durch den Technikgebrauch nicht nur kompensiert, sondern auch geschaffen werden, indem neue Technologien auch neue Bedürfnisse erzeugen (Gehlen [1953] 2002, S. 116 ff.). Für einen kurzen Überblick siehe Zoglauer 2002, S. 24 f. Zur »Sonderstellung des Menschen in morphologischer Hinsicht« bzw. zum sogenannten »Organprimitivismus« siehe Gehlen [1940] 2004, S. 86 ff.

Jahrzehnte zuvor hatte Karl Marx bereits angemerkt, dass die Technik angesichts der zunehmend komplexer werdenden Arbeitsprozesse der Maschinenproduktion nicht mehr als Organon des Menschen bzw. Arbeiters betrachtet werden könne. Vielmehr komme es zu einer Umkehrung der Relation: Im Arbeitsprozess der Maschinenproduktion seien »die Arbeiter selbst nur als bewußte Glieder desselben bestimmt« (Marx [1857–1858] 1983, S. 592).

stellt.⁴¹⁵ Als die drei Protagonisten in einer späteren Szene in den Vorraum zum geheimnisvollen Zimmer gelangen, setzt der Schriftsteller jedoch zu einem langen Monolog über die Sinnlosigkeit seines Schaffens an, der wiederum im »qualvolle[n] Prozeß menschlicher Selbsterkenntnis« kulminiert, mit dem, so Tarkovskij, der Schöpfungsakt wahrhafter Kunst einhergehe.⁴¹⁶

In den Worten des Schriftstellers zeigt sich, dass es gerade das von ihm mit Hohn und Spott bedachte Unwissen des Professors, das vergebliche Streben der Wissenschaft ist, das ihn zermürbt. Denn es führt ihm die Endlichkeit der Menschen vor Augen, die unfähig sind, der Wirklichkeit, dem Wahren, dem Absoluten etc. unmittelbar gegenüberzutreten und es dennoch immer wieder versuchen. Aber das Wissen, das Wissenschaft hervorbringe, sei letztlich nur eine Illusion, da es dem Menschen keine endgültige Gewissheit verschaffen könne: »Experimente, Fakten, die Wahrheit in letzter Instanz. Fakten gibt es keine, sicher nicht hier« in der Zone (102:53). Jeder Zugang zur Wirklichkeit ist durch eine konstruktivistische Schranke versperrt, und jeder Versuch, sie zu überwinden ist vergebens: »Hier wurde alles von einem erfunden. [...] Aha, und sie wollen nun wissen, wessen Erfindung das ist. Warum denn? Was bringt euer Wissen? Wessen Gewissen leidet da? Meines?«.

Ernst Cassirer führt das epistemische Problem, das der Schriftsteller beklagt, auf die Symboltätigkeit des Menschen zurück. Einerseits löse der Mensch sich durch seine Kulturtätigkeit, die Hervorbringung sogenannter »symbolischer Formen« wie Sprache, Kunst, Technik, Religion und Wissenschaft, aus seiner rein physischen Wirklichkeit und verschaffe sich damit einen Erkenntniszugang zu der sich ihm nun anbietenden Objektwelt. Allerdings verwehre ihm das »Symbolnetz«, das er um sich »spinne«, wiederum einen direkten Zugang zur Welt:

⁴¹⁵ Tarkovskij 185, S. 44.

⁴¹⁶ Tarkovskij 185, S. 42.

Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun [und sei so sehr von] sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihm und die Wirklichkeit schöbe.⁴¹⁷

In ihrem »Verlangen nach Sinn«, wie es der Schriftsteller formuliert (103:57), erweist sich die Menschheit als zunehmend unfähig zu erkennen, dass sich hinter all ihrem Streben lediglich physische Vorgänge verbergen. Er selbst »habe kein Gewissen«, sondern »nur Nerven« (103:30).⁴¹⁸

Ebenso wie die Wissenschaft sei auch das Schreiben vor allem eine demütigende Praxis: »Schreiben, das ist eine Marter, eine Erniedrigung,

⁴¹⁷ Cassirer [1944] 2007, S. 49 f.

⁴¹⁸ Mit dieser Einsicht vertritt der Schriftsteller eine ontologische Position, die John Searle als »externen Realismus« bezeichnet. Die Wirklichkeitsauffassung sei demnach im Wesentlichen durch zwei Ansätze geprägt: »Die Welt besteht ganz und gar aus Gebilden, die man [...] als Teilchen beschreiben kann. Diese Teilchen existieren in Kraftfeldern und sind in Systemen [Berge, Planeten, H₂O-Moleküle, Flüsse, Kristalle und Säuglinge] organisiert. [...] Einige dieser Systeme sind lebende Systeme [...] und] entwickeln sich durch natürliche Auslese, und einige von ihnen haben bestimmte Arten von Zellstrukturen entwickelt, insbesondere Nervensysteme, die imstande sind, Bewußtsein zu verursachen und wachzuhalten. [...] Mit dem Bewußtsein einher geht Intentionalität, die Fähigkeit des Organismus, sich Gegenstände und Sachverhalte in der Welt zu repräsentieren« (Searle 2011, S. 15 f.).

Der Begriff der Repräsentation umfasst in diesem Zusammenhang »Wahrnehmung, Denken, Sprache, Überzeugungen und Wünsche wie auch Bilder, Landkarten, Diagramme usf.«. Auch wenn einige Repräsentationen (Überzeugungen zum Beispiel) »den Anspruch« erheben, »davon zu handeln, wie die Dinge in der Wirklichkeit sind«, existiert die Welt doch »unabhängig von unseren Repräsentationen«, wenngleich diejenigen, denen es gelingt, die »Seinsweise [des Wirklichen] zu repräsentieren«, gemäß der »Korrespondenztheorie der Wahrheit« als wahr gelten mögen. Als »menschliche Schöpfungen« würden Repräsentationen zudem einer Willkürlichkeit unterliegen, die es ermöglicht, »dieselbe Wirklichkeit in einer beliebigen Anzahl von verschiedenen Systemen zu repräsentieren«; »Wissen« existiert »per definitionem«, es besteht in »wahren Repräsentationen, für die wir bestimmte Arten von Rechtfertigungen oder Belegen geben können« (Searle 2011, S. 159 f.). Da der Vorgang der Repräsentation stets »im Rahmen eines bestimmten Begriffsschemas und von einem gewissen Gesichtspunkt aus geschieht«, würden Wahrheit und Wirklichkeit nicht zusammenfallen können, da »eine ontologisch objektive Wirklichkeit [...] keinen Gesichtspunkt zu haben« scheint (Searle 2011, S. 185).

als wollte man sich Hämorrhoiden entreißen« (104:19). Während seines Monologs erfasst die Kamera ihn in einer zumeist halbnahen Einstellung im Vorraum des geheimen Zimmers an einer Art Brunnen lehnd. Als er beginnt, über die Kränkungen zu sprechen, die er erfuhr, und Anklage gegen seine Leserschaft sowie die Menschen im Allgemeinen zu erheben, durchbricht sein im Raum umherwandernder Blick mehrmals die vierte Wand. Das Filmpublikum wird somit direkter Adressat seiner Worte: »Ich dachte, meine Bücher könnten die Menschen besser machen. Aber niemand braucht mich! Sterbe ich, bin ich nach zwei Tagen vergessen und ersetzt durch einen anderen. Ich wollte sie verändern, aber ich selber wurde verändert, nach ihrem Ebenbild transformiert« (104:32). Schuld daran sei eine in Ungleichgewicht geratene Zivilisation, die blindlings in die Zukunft haste, ohne ihr Handeln oder die Folgen ihres Handelns zu hinterfragen: Einst sei die »Zukunft nur eine Fortsetzung der Gegenwart« gewesen, alle »Veränderungen bildeten sich weit weg hinter dem Horizont. Nun haben sich Zukunft und Gegenwart verschmolzen. Ist man dazu bereit? Sie wollen nichts verstehen, sie fressen sich nur voll« (104:57).

Als der Schriftsteller seinen Monolog beendet hat, kommentiert der Stalker mit freudig erregter Stimme: »Sie haben Glück, mein Gott, jetzt werden Sie 100 Jahre leben!« (105:33). Seine Worte geben einer Hoffnung Ausdruck, dass sich der Besuch der Zone für den Schriftsteller im Sinne Berdjaevs⁴¹⁹ und des zuvor erläuterten Zusammenhangs von Leid, qualvoller Selbsterkenntnis und Glück als kathartisch erwiesen habe könnte,⁴²⁰ die sich später allerdings als vergeblich herausstellen wird.

⁴¹⁹ Jedes Leid, »jede echte Tragödie« habe, so Berdjaev, »ihre Katharsis, Reinigung und Befreiung« (Berdjajew 1925, S. 17 f.).

⁴²⁰ Wie erläutert wird das Leid, von dem auch der Monolog des Schriftstellers zeugt, von Tarkovskij im Sinne der »von Dostojewskij herkommenden russischen Kulturtraditionen« als Disharmonie zwischen geistigen Idealen und der »wirklichen Welt« aufgefasst, die den Menschen in einen Zustand der »geistigen Krise« versetzt (Tarkowskij 1985, S. 220 u. 104). Aber diese Krise, »sein ewig unruhiges Gewissen«, sei zugleich das »Wichtigste, was ein Mensch besitzt« (Tarkowskij 1985, S. 233), da es ihm ein Erkennen des Guten ermöglicht, mithin in die Lage versetzt, der Disharmonie, seinem Leid und Unglück entgegenzutreten und eine Harmonie zu erwirken, die letztlich sein Glück im Leid begründet.

Schließlich gewährt auch der Professor einen tieferen Einblick in seine tatsächliche Motivation. In einem Telefonat mit einem Kollegen aus seinem Labor stellt sich heraus, dass seine Frau ihn »vor 20 Jahren« mit diesem betrogen hat (111:30). Um sich am Kollegen zu rächen, droht der Wissenschaftler, die Zone zu zerstören und präsentiert seinen Begleitern einen zylinderförmigen Gegenstand: »Das ist nur eine Bombe. [...] Zwanzig Kilotonnen«, eine Bombe wohlgemerkt, deren Zerstörungswirkung vergleichbar ist mit der Sprengkraft jener Bombe, die im sogenannten Trinity-Test am 16. Juli 1945, der ersten Nuklearwaffenexplosion in der Geschichte, zur Detonation gebracht wurde, und ebenso mit der Sprengkraft der Bombe, die am 9. August 1945 über dem dicht besiedelten Nagasaki abgeworfen wurde und katastrophale Verheerungen bewirkte.⁴²¹

Ursprünglich hatten der Professor und seine Kollegen beschlossen, »die Zone nicht zu zerstören, denn auch wenn sie ein Wunder ist, so ist sie ein Teil der Natur. Das heißt gewissermaßen Hoffnung. Aber solange das Geschwür für jeden Lump offen ist«, solange noch Hoffnung besteht, könne er »weder schlafen noch ruhen« (122:50).

Während der Schriftsteller den Zusammenbau der Bombe mit zynischen Bemerkungen kommentiert, versucht der Stalker dem Professor die Bombe zu entreißen (125:18). Beim Versuch, ihn daran zu hindern, stößt der Schriftsteller den Stalker mehrmals in eine Pfütze, und ausgerechnet der Wissenschaftler tadelt den Gewaltausbruch. Ohne sich zu wehren, lässt der Stalker die Gewalt über sich ergehen und erklärt: »Den Menschen

⁴²¹ So entwickelte die im Trinity-Test im Rahmen des sogenannten Manhattan-Projekts zur Detonation gebrachte Implosionsbombe nach Angaben des Energieministeriums der Vereinigten Staaten eine Sprengkraft von etwa 21 Kilotonnen TNT, welche »die von den Theoretikern geschätzte Obergrenze von fünftausend Tonnen TNT« um »ein Vielfaches« überstieg (McKay 1989, S. 110). Die Sprengkraft des über Nagasaki abgeworfenen »Fat Man« lag mit 21-22 Kilotonnen TNT-Äquivalent auf einem ähnlichen Niveau. Für einen Überblick sowie eine Chronologie und weitere technische Hintergründe des Manhattan-Projekts und der Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki siehe auch die interaktive Online-Ausstellung *The Manhattan Project* des U.S. Department of Energy, insbesondere die unter dem Titel »Dawn of the Atomic Era (1945)« zusammengefasste Artikelreihe.

ist nichts mehr geblieben auf Erden. Das ist der einzige Ort, an den man hinkommen kann, wenn's keine Hoffnung mehr gibt« (126:30). Der Schriftsteller wehrt dies jedoch entschieden zurück und wirft dem Stalker vor, sich als »der Allmächtige« aufzuspielen und sich am Leid der Menschen zu ergötzen. Er verweist auf das Schicksal eines anderen Stalkers namens »Stachelschwein«, der nach seinem Besuch des geheimen Zimmers Suizid begangen habe, weil ihm dort die dunkelsten Geheimnisse seines Wesens vor Augen geführt wurden, da im Zimmer nicht einfach Wünsche, sondern »die heimlichsten Wünsche in Erfüllung gehen«. Der Schriftsteller ahnt, dass sich auch in seiner Seele nicht nur Gutes verbirgt und gerade die Erfüllung seiner geheimsten Wünsche etwas Niederträchtiges zutage fördern würde: »Hier realisiert sich, was unserer tiefsten Natur entspricht, unserem inneren Wesen, das wir gar nicht kennen. [...] Ich will nicht in dein Zimmer. Ich will niemand anders den Dreck meiner Seele auslöffeln lassen. [...] Lieber werde ich Alkoholiker in unserem Club der Schriftsteller« (130:20).

Sich in den Rahmen lehnd und Zweifel über den Mythos der Zone äußernd versucht der Schriftsteller einen Blick ins geheime Zimmer zu werfen. Als er droht, vorwärts zu stolpern, packt ihn der Stalker am Saum seines Mantels und zieht ihn zu sich auf den Boden (132:17). In einer brüderlichen Geste legt der Schriftsteller seinen Arm um die Schulter des vor dem Eingang des Zimmers sitzenden Stalkers, während der Professor sich mit schwankenden Schritten dem Bildvordergrund nähert. Als er beginnt, die Bombe zu entschärfen, gerät er ins Grübeln: »Nun verstehe ich gar nichts mehr! Was für einen Sinn macht es, hierher zu kommen?« (133:18).

In langsamer Fahrt distanziert sich die Kamera von den fast regungslos Rücken an Rücken, in einem Gestus der Harmonie, im Vorraum des geheimen Zimmers sitzenden Protagonisten (133:52). Als die Kamera in einer Totale zum Stillstand kommt, setzt schließlich ein Regen ein, der in anderen Filmen bereits als Motiv der Reinigung und Erneuerung erfasst wurde.

Mit dieser Einstellung, in der die Protagonisten ein letztes Mal in der Zone und im Vorraum zum geheimen Zimmer zu sehen sind, erfüllt sich zudem ein Bewegungsmuster, das Karl Renner im Rahmen seiner Extrempunktregel formuliert: Die »Bewegung der Figuren [kommt] am Extrempunkt zum Erliegen, die Figuren nehmen den Zustand dieses Raumes an«. ⁴²² So könnte etwa der Ausspruch des Wissenschaftlers, »Nun verstehe ich gar nichts mehr!«, und das abschließende Schweigen der Protagonisten auf die Irrationalität und Stille dieses Raumes hinweisen, die sie nach lautstarkem und rational geführtem Disput nun selbst als Merkmal angenommen haben. Tatsächlich endet die Reise der Protagonisten, noch bevor einer von ihnen das Zimmer, den Extrempunkt der Zone überhaupt betreten hat. So bleibt das Geheimnis des Zimmers gewahrt.

Ihre Reise und ihr Scheitern im Vorraum des Zimmers ließe sich als ein zweifaches Gleichnis lesen: So bedeutet ihnen, vor allem aber dem Schriftsteller, ⁴²³ der Gang in die Zone einerseits eine Wanderung durch die eigene Psyche, wobei das geheimnisvolle Zimmer das ihnen Unbewusste oder von ihnen einstmals Verdrängte einzuschließen scheint, während die Zone hingegen einen Raum beschreibt, dessen Merkmale ihnen zum Teil zwar zugänglich sind, in dem jedoch auch Phänomene und Anomalien auftreten, die sich im Sinne der freudschen Tiefenpsychologie als »Abkömmlinge« des Verdrängten, des Unbewussten – des Irrationalen, wenn man so will – einer rationalen Auflösung verwehren. ⁴²⁴ Das Betreten des Zimmers bedeute den Protagonisten vor diesem Hintergrund somit nicht nur die Erfüllung ihrer Wünsche, sondern vor allem eine Konfrontation mit den verdrängten Ursachen ihrer Ängste und Komplexe, die gleichsam verbunden ist mit der Auflösung dieses semantischen Raums – und im Falle des suizidalen Stalkers Stachelschwein mit der Auflösung der Figur, die wiederum eine theologische Lesart des geheimen Zimmers als Baum

⁴²² Renner 2004, S. 13.

⁴²³ Welcher wie gesehen ahnt, dass die Erfüllung seiner geheimsten Wünsche etwas Niederträchtiges zutage fördern würde (130:20).

⁴²⁴ Freud [1923] 2010, S. 106.

der Erkenntnis nahelegt: »doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn am Tag, da du davon isst, wirst du sterben«. ⁴²⁵

In zweiter Hinsicht lässt sich in der Reise auch ein Gleichnis für den Widerstreit der epistemischen Praxen Kunst, Wissenschaft und Religion erkennen, die allesamt auf der Endlichkeit des Menschen beruhen. In dieser Hinsicht teilt sich die Diegese in einen Raum des Immanenten, der durch die Welt außerhalb der Zone auch topografisch definiert wird, und in einen Raum des Transzendenten: das geheimnisvolle Zimmer. Die Zone markiert dabei einen Übergangsraum, der sich nicht eindeutig zuordnen lässt, da er sowohl Elemente enthält, die der Wahrnehmung der Figuren immanent sind, als auch solche, insbesondere die unsichtbaren Gefahren, physikalischen Anomalien und auftretenden Wunder, die sich ihr entziehen.

Während der Stalker in den Wundern der Zone die Präsenz einer göttlichen Instanz auszumachen vermag und seine Endlichkeit mithilfe seines Glaubens überwindet, finden sich der Professor und der Schriftsteller in einem unlösbaren Dilemma wieder. Gelingt es etwa dem Wissenschaftler, das Zimmer zu betreten und das seinem Bewusstsein einstmals Transzendente zu schauen, würde er gewissermaßen eine gottesgleiche Warte einnehmen, einen Standpunkt, »von dem aus uns die Tatsachen – oder kantisch ausgedrückt die ›Dinge an sich‹ – unmittelbar zugänglich sind«. ⁴²⁶

⁴²⁵ Gen 2,17 (EÜ).

⁴²⁶ Zoglauer 1997, S. 29. Immanuel Kant beschreibt das epistemologische Problem der »Dinge an sich« u.a. in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781): »Wir haben also sagen wollen: daß alle unsre Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei; daß die Dinge, die wir anschauen, nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen, noch ihre Verhältnisse so an sich selbst beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und daß, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können. Was es für eine Bewandnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt. Wir kennen nichts, als unsere Art, sie wahrzunehmen [...]« (KdV B 59 f., Kant [1781] 1974, S. 87).

Diese Perspektive gestatte es ihm, die Irrtümer seiner bisherigen Theorien zu verwerfen, bis seine Repräsentationen letztlich mit der – seinem Bewusstsein nun im vollen Umfang zugänglichen Realität – korrespondieren. Dennoch wagen sie es nicht, einen Fuß hineinzusetzen oder im Falle des Professors, die Bombe zu zünden. Denn sie fürchten um die Folgen. Das Erlangen und gleichermaßen die Zerstörung der Wahrheit, des Unendlichen oder des Absoluten in letzter Instanz gingen einher mit dem Verlust dessen, was dem menschlichen Tun, seiner Kultur als Ziel und Antrieb zugrunde liegt. Das Betreten des Zimmers führe somit zur Auflösung sämtlicher Räume, denn um etwas zu bestimmen, bedarf es seines Gegenteils, einer Differenz: Ebenso wie sich der Tag nur mithilfe der Nacht bestimmen lässt, gäbe es keine Endlichkeit ohne Unendlichkeit, keine Sinnlichkeit ohne das Übersinnliche, und ohne das Irrationale gebe es schließlich auch keinen Raum der Rationalität. All das, was die Anthropologie als Merkmale des menschlichen Wesens herausgestellt hat, all seine Kultur, die Künste, die Wissenschaft, die Religion, seine Endlichkeit, wären der Auflösung preisgegeben.

In der sechsten Novelle von ANDREJ RUBLJOW wird man gewissermaßen Zeuge einer solchen Auflösung, als die Soldaten des Bruders des Großfürsten zunächst Wladimir überfallen und schließlich gewaltsam in die Kathedrale eindringen, um ein Massaker an den Menschen zu verüben, die darin Schutz suchen (98:09). Durch ihre Gewalttaten zwingen die Soldaten diesem Raum, der den Menschen zuvor Sicherheit, Leben, Trost und Nähe zu Gott bedeutete, ihre eigenen Merkmale auf: Gewalt, Zerstörung und Tod. Wie in einer späteren Einstellung zu sehen ist, bleiben selbst der Naos, die Ikonostase und der Zugang zum Allerheiligsten, dem Extrempunkt dieser raumsemantischen Struktur, die sich zum Teil in STALKER als Vorraum und geheimes Zimmer wiederfindet, nicht verschont (108:89). So zieht der Ikonenmaler Rublëv, der im Verlauf des Überfalls durch die Tötung eines russischen Soldaten ebenfalls das Merkmal der Menschlichkeit verloren zu haben glaubt, auch das Menschsein der anderen Menschen in

Zweifel: »Ich bin blind gewesen! Mein halbes Leben lang blind. Ich habe für sie, für die Menschen Tag und Nacht gearbeitet ... Doch das sind keine Menschen, oder?« (110:32). Mit einem Kopfnicken weist er auf die verbrannten Ikonen und den zerstörten Zugang zum Allerheiligsten.

Sowohl dem Ikonenmaler als auch dem Stalker bedeutet allein die Existenz des Übersinnlichen und die Möglichkeit, anderen das Übersinnliche, sei es durch Kunst oder den Gang in die Zone, vor Augen zu führen, alles. So verkündet der Stalker vor dem Zimmer, vor dem Allerheiligsten, wenn man so will: »Alles, was ich habe, ist hier. Hier in der Zone. Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier! Ich bringe Menschen her wie mich, Unglückliche, Lebensmüde. Sie haben keine Hoffnung mehr. Aber ich kann ihnen helfen!« (128:14).

Wie der Film ebenso herausstellt, gelingt es jedoch nur in der Praxis der Gläubigen wie dem Stalker, eine Brücke ins Übersinnliche zu schlagen und es gleichzeitig als Übersinnliches zu erhalten und so die Hoffnung zu wahren. Da sie ohne Glauben sind, ist das Tun des Schriftstellers und des Wissenschaftlers in dieser Hinsicht zum Scheitern verurteilt, da ihren Praxen einen solchen Brückenschlag nicht ermöglichen. So klagt der Stalker nach der Rückkehr aus der Zone gegenüber seiner Frau: »Sie nennen sich Intelligenzija! Diese Schriftsteller, diese Wissenschaftler! [...] Sie glauben an gar nichts. Bei ihnen ist das Organ, mit dem man glaubt, atrophiert. [...] Weil es nicht mehr gebraucht wird. [...] Ihre Augen sind leer. Sie denken nur daran, sich möglichst teuer zu verkaufen. [...] Können Leute wie sie an etwas glauben?« (143:45).

Die Frau des Stalkers schlägt mildere Töne ein und bittet ihren Mann, seine Begleiter weniger hart ins Gericht zunehmen. In einem späteren Monolog erinnert sie auch daran, dass ihr gemeinsames Leben mit zahlreichen Qualen verbunden war, die letztlich ihr gemeinsames Glück erst ermöglicht hätten: »Denn das ist das Schicksal, das ist das Leben. So sind wir selber. Ohne Unglück wäre unser Leben nicht besser gewesen. Es wäre schlimmer. Denn dann gäbe es kein Glück. Es gäbe keine Hoffnung«

(149:10).⁴²⁷

Diese Einsicht gelangt auch filmtechnisch zum Ausdruck. Statt in Schwarzweiß wie zu Beginn des Films, werden zwei Einstellungen des Epilogs in Farbfilm abgedreht, sodass die Welt außerhalb der Zone nun allmählich ihre Aura der Trostlosigkeit ablegt. In einer dieser Einstellungen sieht man den Stalker, nach dem er sich in der Kneipe von seinen Begleitern getrennt hat, wiedervereint mit seiner Familie (141:22). Die Tochter auf den Schultern und seine Frau an der Seite macht er sich entlang des Ufers eines Flusses auf den Heimweg. Zarte Brauntöne durchdringen die schneebedeckte, industriell geprägte Stadtlandschaft, die mit der neu gewonnenen Farbigkeit nun ein Merkmal der Zone aufweist, ein Merkmal, dass wie gesehen bereits am Ende von ANDREJ RUBLJOW als Zeichen der Hoffnung und Erneuerung gedeutet wurde. Dieser veränderte Blick auf die einst trostlose Welt lässt sich auch dem Schriftsteller zuschreiben, welcher der Familie aus einem Kneipenfenster mit nachdenklichem Ausdruck in den Augen hinterherblickt.

Die abschließende Szene (150:50), in der sich die Mutation der Tochter des Stalkers als übernatürliche Befähigung erweist – so ist sie in der Lage, Gläser auf einem Tisch allein kraft ihres Willens zu bewegen –, wird schließlich auch als eine »Geste der Versöhnung« gedeutet, in der sich einmal mehr der spirituell-moralische Imperativ Tarkovskijs zeigt, als eine »Überwindung der Kluft zwischen Mensch und Natur, zwischen Rationalismus und Leidenschaft durch die Hingabe an Glauben und Opferbereitschaft«. ⁴²⁸

Und so endet der Film wie Domenicos Performance in NOSTALGHIA

⁴²⁷ Auf eine ähnliche Weise beschreibt Menke, Samuel Beckett zitierend, die Melancholie, die aus der Flüchtigkeit des schönen Glücks resultiert: So mischt sich in die Erfahrung des Schönen stets auch eine »Trauer über seine Unwirklichkeit«; »Das Schöne ist Schein und sein Glück daran gebunden, nicht dauern zu können. Ebendeshalb aber atmen wir in dem Hauch und Duft der Trauer, der das Schöne durchweht, ›die wahre Luft des Paradieses, des einzigen Paradieses, das nicht der Traum eines Irren ist, des Paradieses, das verloren ist« (Menke 2013 S. 54 f. verweisend auf Beckett [1931] 2001, S. 66).

⁴²⁸ Binder u. Engel 2002, S. 250.

beinahe pathetisch zu den Worten Schillers und der Musik Beethovens in der *Ode An die Freude* mit einem Aufruf zur Verbrüderung. Das aufkeimende Pathos wird alsbald jedoch übertönt vom ohrenbetäubenden Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges. Lauter werdend ›stemmt‹ sich die Musik, die Kunst, zwar gegen den Lärm und die Rasanz des technisch-materiellen Fortschritts. Dann aber klingt sie allmählich ab, bis nur noch das Rollgeräusche des Zuges zu hören ist. So endet der Film mit einer akustischen Metapher, die noch einmal die Zerrissenheit des Schriftstellers ins Gedächtnis ruft, mithin das schwindende Vermögen einer auf Abwege geratenen Kunst, das Übergewicht des technisch-materiellen Fortschritts auszugleichen.

›Idioten‹ und Narrentum

ANDREJ RUBLJOW. NOSTALGHIA. OPFER

Besonders in den Filmen IVANS KINDHEIT, ANDREJ RUBLJOW, STALKER, NOSTALGHIA und OPFER werden die Sehnsucht der Helden nach einer Überwindung ihres gespaltenen Zustands, nach einer festen Raumzugehörigkeit, sowie ihre Aversion gegenüber den Merkmalen der materiellen Bildersphäre in einen vorwiegend christlich-eschatologischen Kontext gestellt.⁴²⁹ Geschaffen wird dieser durch einen umfangreichen, religiösen Motivkomplex: durch aufsteigende Kamerabewegungen (ascensus), Ap-
tronyme (Domenico, Maria), religiöse Gesten und Rituale (Kreuzweg Jesu),

⁴²⁹ Darüber hinaus finden sich in Tarkovkij's Filmen aber auch Bezugnahmen auf andere Religionen und Weltanschauungen. So trägt etwa Alexander am Tag, an dem er sein Haus in Brand steckt und seinen materiellen Besitz opfert, einen schwarzen, mit dem Yin-und-Yang-Symbol bestickten Morgenmantel, der an das Gewand eines daoistischen Priesters erinnert (123:50).

Bibelzitate, durch die direkte und indirekte Einbindung sakraler Kunstwerke (Dürer, Rublëv u.a.) und sakraler Musik (Bach, Mozart), allen voran aber durch die ›Idiotie‹, das christliche Narrentum der meisten Helden sowie einiger Nebenfiguren.

In der russischen und sowjetischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, auf die sich Tarkovskij zum Teil beruft,⁴³⁰ ist der sogenannte *jurodivyj*, der heilige Narr oder Narr in Christo, wie u.a. Konstantin Isupov herstellt, in zahlreichen Werken in vielfältigen Varianten vertreten. Als von der Gesellschaft ausgeschlossener oder zurückgezogener Exzentriker agiert er als »antiheroischer Entlarver der unvollkommenen Welt und ihrer scheinbaren Werte«. ⁴³¹ Viele Merkmale, die dieser, u.a. auf den *ersten Korintherbrief* zurückgehende,⁴³² Figuren-Typus aufweist, lassen sich in verschiedener Ausprägung auch in den Anlagen vieler Helden und einiger Nebenfiguren in den Filmen Tarkovskijs wiederfinden.

Ebenso wie der heilige Narr etwa keine Furcht kennt und im »irdischen[] Gericht [...] keine Gefahr« sieht, »da keiner in der Lage ist, ihm mehr Schmerzen und Leid zuzufügen, als er sich selbst«, ⁴³³ so agiert auch Ivan geradezu todesmutig an der ukrainischen Front, da ihm das Schlimmste bereits widerfahren ist. Vom Trauma des Verlustes um seine ursprünglichen Merkmale gebracht, so ließe sich mit Versen aus dem *ersten Korintherbrief* sagen, »legte [er] ab, was Kind an [ihm] war«. ⁴³⁴ Entgegen dem Wunsch der anderen Figuren, ihn in Sicherheit zu bringen, die für ihn nicht mehr bzw. nur noch in Erinnerungen und Träumen existiert, beharrt er, wie ein Narr, auf ein »Verweilen[] an der Schwelle zwischen Leben und Tod«. ⁴³⁵

⁴³⁰ Tarkovskij 1985, S. 220 u 104.

⁴³¹ Isupov 2002a, S. 318.

⁴³² 1 Kor 3,18-19 (EÜ): »Keiner täusche sich selbst. Wenn einer unter euch meint, er sei weise in dieser Welt, dann werde er töricht, um weise zu werden. Denn die Weisheit dieser Welt ist Torheit vor Gott«.

⁴³³ Isupov 2002a, S. 318.

⁴³⁴ 1 Kor 13,11 (EÜ).

⁴³⁵ Isupov 2002a, S. 318.

Als missionierender Eremit verkörpert Domenico am Ende von NOSTALGHIA hingegen einen heiligen Narren, der »ins Volk« bzw. »in die Stadt« geht, um in einem Akt der »öffentlichen Selbstdarstellung« eine »durch ein deutliches Wort nicht artikulierbare Wahrheit« mittels einer »jegliche Vernunft negierende[n] Geste und eine[r] schockierende[n] Tat« zum Ausdruck zu bringen,⁴³⁶ indem er sich, wie gesehen, vor den Augen der Öffentlichkeit mit Benzin übergießt und anzündet.

Auf ähnliche Weise verfährt Alexander in OPFER, der ebenso wie Domenico die »für das Narrentum typische[n] Eigenschaften des Messianismus und Prophetismus« aufweist, als er zum Entsetzen seiner Geburtsgesellschaft sein Haus und all seinen materiellen Besitz in Brand steckt und damit »die Verzweiflung vor dem unvollkommenen Leben« und »die Sehnsucht des schwachen Menschen« zum Ausdruck bringt, sich Gott »in Selbstjustiz zu offenbaren«.⁴³⁷

Auch das tragikomische Gebaren des Gauklers in der ersten Novelle von ANDREJ RUBLJOW, das selbst in dem Moment, als ihm brutale Gewalt widerfährt, allein darauf abzielt, das Bauernvolk zu erheitern und ihm die Angst zu nehmen, kann dahingehend als Versuch eines Narren gedeutet werden, »über den sündigen Körper zu einer Möglichkeit des Zusammen treffens mit Gott zu gelangen«, indem der »Zusammenbruch im Leiden mit der komischen Selbstkritik und die sakrale Ernsthaftigkeit der religiösen Tat mit der Clownerie« verbunden wird.⁴³⁸

Eine zentrale Eigenschaft des heiligen Narren besteht darin, die »letzte Wahrheit« in »einer besonderen Form des Wortes« auszusprechen.⁴³⁹ Dabei ist zunächst zu beachten, dass im Russischen zwischen zwei Wahrheitsbegriffen differenziert wird: zwischen *istina*, einer »sakralen« Wahrheit »des Seins« (»Wirklichkeit«), die sich u.a. auf »das jenseits der Welt Existierende« und eine »Absolutheit« bezieht, und *pravda*, einer

⁴³⁶ Isupov 2002a, S. 318 f.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Isupov 2002a, S. 318.

⁴³⁹ Isupov 2002a, S. 318 f.

»weltlichen« Wahrheit (»Richtigkeit«), die auf »das in der Welt Existierende« und »Relativität« bezugnimmt.⁴⁴⁰ Aufgrund seiner Religiosität, lässt sich die vom Narren zum Ausdruck gebrachte »letzte Wahrheit« somit eher mit der sakralen *istina* in Verbindung bringen. Diese »echte Wahrheit« ist, so Isupov, »apophatisch«, im theologischen Sinne »nicht in harmonischer Sprache und nach den Regeln der Rhetorik ausdrückbar« und äußere sich stattdessen durch »spezifisches Stottern und undeutliches Murmeln«.⁴⁴¹ Bei den Figuren in den Filmen Tarkovskijs deutet sich dieses Merkmal der Narren zunächst im Unwillen oder der Unfähigkeit zu sprechen an: etwa in der »Sprachlosigkeit« der *duročka* und dem Schweigegeplübe des Ikonenmalers in *ANDREJ RUBLJOW*, im Stottern des jungen Mannes, der im Prolog von *DER SPIEGEL* eine Logopädin aufsucht (0:24), in der Stummheit von Alexanders Sohn in *OPFER*, der erst am Ende des Films das Wort ergreift, um aus dem *Johannesevangelium* zu zitieren,⁴⁴² und schließlich in den fragmentalen und unvollendeten Sätzen des ohnehin schweigsamen *Stalkers*, der nach Ankunft in der Zone, also in der Nähe des geheimnisvollen Zimmers, in der Nähe zu Gott, vorübergehend die Sprache verliert (42:36).

Das »Stottern und undeutliche[] Murmeln« der Narren verweist im übertragenen Sinn darüber hinaus auf einen »Bruch zwischen den nicht adäquaten Sphären des Wortes und der Idee«,⁴⁴³ auf eine ähnliche Problematik also, wie sie Bergson, wie in der Einleitung skizziert, unter dem Begriff der ursprünglichen Intuition (*intuition originelle*) zu fassen versucht, eines Grundgedankens, der jedem philosophischen System als Impuls und Fluchtpunkt dient, den die Sprache jedoch nicht erfassen könne, »ohne seine Beweglichkeit zu fixieren, noch ihn ihrer alltäglichen Form anzupassen vermag, ohne ihn ins Gebiet des allen Gemeinsamen heranzuzie-

⁴⁴⁰ Isupov 2002b, S. 474.

⁴⁴¹ Isupov 2002a, S. 318.

⁴⁴² »Im Anfang war das Wort« (Joh 1,1 EÜ).

⁴⁴³ Isupov 2002a, S. 318.

hen«. ⁴⁴⁴ Hinsichtlich einer adäquaten Ausdrucksform der Intuition beschreibt Bergson ein »vermittelndes Bild«, das dem Philosophen womöglich »unbewusst [...] dauernd nachgeht« und sich der Intuition »sehr viel mehr annähert als der begriffliche Ausdruck«. ⁴⁴⁵ Dementsprechend sei es, um zur »Intuition zu gelangen [...] nicht notwendig, sich aus dem Bereich der Sinne und des Bewußtseins hinauszusetzen«. ⁴⁴⁶ Ganz im Gegenteil erzeugen die Abstraktion, Assimilation und Explikation, die mit der Verbalisierung des Gedankens einhergehen, lediglich eine »unberechtigte Übersetzung«, ⁴⁴⁷ die das Intuitive des Gedankens eher »vernichtet oder verdeckt«. ⁴⁴⁸

So wie sich das Intuitive also dem Verstand entzieht, so findet auch die sakrale, »durch ein deutliches Wort nicht artikulierbare Wahrheit« ihren adäquaten Ausdruck in einem Narrentum, das »jegliche Vernunft negier[t]«. ⁴⁴⁹ Und gerade in diesem Antirationalismus deutet sich schließlich auch eine Nähe der Philosophischen Intuition und des Narrentums zum Schöpfertum des wahrhaften Künstlers an, der, so Tarkovskij, wenn er ein Werk schafft, »immer auch sein eigenes Denken bezwingt, das ein Nichts ist gegenüber einem emotional wahrgenommenen Bild von der Welt«. ⁴⁵⁰

Die Sprachlosigkeit des Narrentums findet sich in den Filmen Tarkovskijs somit nicht nur als (temporäres) Merkmal der Figuren wieder, sondern auch als kinematographischer Ansatz, der die Sukzession der Narration durch kontemplative Sequenzen sowie Zeit- und Kristall-Bilder unterbricht, welche Zeichen liefern, die, mit Ausnahme von rätselhaft-poetischen Äußerungen, jenseits sprachlicher oder sprachähnlicher Ausdrucksformen liegen. ⁴⁵¹

⁴⁴⁴ Bergson [1889] 1989, S. 97 ff.

⁴⁴⁵ Bergson [1911] 1993, S. 128.

⁴⁴⁶ Bergson [1911] 1993, S. 147.

⁴⁴⁷ Bergson [1889] 1989, S. 7.

⁴⁴⁸ Bergson [1889] 1989, S. 97 ff.

⁴⁴⁹ Isupov 2002a, S. 318 f.

⁴⁵⁰ Tarkovskij 1985, S. 46.

⁴⁵¹ Deleuze [1985] 2015, S. 63.

Zusammenfassung. Motive, Formen, Strukturen

Bevor die, aus den rekurrenten Motiven, Formen und Strukturen in den Filmen Tarkovskijs abgeleiteten, ethischen, anthropologischen und ästhetischen Aspekte im Anschluss an philosophische und politische Diskurse abschließende Kontextualisierungen und Einordnungen erfahren, sollen sie an dieser Stelle zunächst noch einmal rekapitulierend zusammengefasst werden.

Wie u.a. an den Filmen *IVANS KINDHEIT*, *NOSTALGHIA* und *ANDREJ RUBLJOW* herausgestellt wurde, situiert sich das Dasein der meisten Helden in einer Realität, die sich in zwei Bildersphären unterteilen lässt: in eine, von der sich sagen lässt, sie bildet in der Diegese eine materielle bzw. physische Wirklichkeit, die auch von anderen Figuren im Rahmen ihrer individuellen epistemischen Grenzen erfahren und erfasst werden kann, und in eine geistige Wirklichkeit, die etwa Träume sowie Erinnerungen umfasst und lediglich der Anschauung der jeweiligen Helden (und dem Filmpublikum) zugänglich ist oder in Äußerungen und Handlungen der jeweiligen Helden implizit vermittelt wird.

Veranschaulicht wurde auch, dass die Helden, die zumeist in ihrer Lebensmitte stehen, die materielle Wirklichkeit etwa aufgrund von Verlusten, der Irreversibilität bestimmter Lebensereignisse oder der Unerreichbarkeit bestimmter Lebensziele als eine qualvolle Sphäre der Deprivation erleben, während die geistige Bildersphäre ihnen hingegen oftmals als Refugium dient, in dem sie Bilder all dessen vor- oder wiederfinden, was außerhalb dieser Sphäre, außerhalb der Erinnerungen, Träume und Ideale, der Vergänglichkeit oder Unmöglichkeit preisgegeben ist. Wenn gleich diese geistige Bildersphäre somit zumeist überwiegend positive Merkmale aufweist,⁴⁵² so führt sie den Helden doch zugleich immer wieder

⁴⁵² Besonders in den späteren Filmen Tarkovskijs kommt es aber auch zu einer partiellen Umkehrung dieser Konnotation, wenn etwa Domenico in *NOSTALGHIA* oder Alexander in *OPFER* von dystopischen Visionen heimgesucht werden, die etwa den Untergang der Welt oder den zukünftigen Verlust bestimmter Merkmale ihrer gegenwärtigen physischen Bil-

ihre Deprivation vor Augen, wodurch sie schließlich in einen Zustand der Krise geraten.

In Anwendung des u.a. durch Peter Klimczak ergänzten Grenzüberschreitungsmodells von Jurij Lotman ließ sich die semantische Opposition der geistigen und materiellen Bildersphären als fundamentale, figurengelundene Ordnung der Diegese bestimmen, welche in den Filmen Tarkovskijs in variierender Evidenz rekurriert. Mit der Herausstellung der raumsemantischen Strukturen wurde deutlich, dass die Helden, ganz gleich, ob sie die Sphäre des Geistes aufgrund ihrer überwiegend positiven Merkmale präferieren, dennoch gezwungen sind, ebenso ein materielles Dasein zu führen, wodurch ihnen letztlich eine feste Raumzugehörigkeit, wie sie in Lotmans Modell beschrieben wird, zeit ihres Lebens vorenthalten bleibt. Eine solche feste Raumzugehörigkeit würde sich, wie an den Schicksalen Ivans und Gorčakovs dargelegt, nur mit dem Tod der Figuren ergeben, unter den Prämissen, dass die Helden über eine Seele verfügen und diese den Tod des Körpers überdauert.⁴⁵³

Das Ableben lässt sich in diesem Zusammenhang also durchaus positiv konnotieren, insofern es eine Enthebung des Menschen aus den qualvollen, materiellen Bedingungen seines Daseins herbeiführt und seiner Seele, so sie denn existiert und den Körper überdauert, damit einen ascensus (Schmatloch), einen vollständigen Zugang zu jenem Raum ermöglicht, dem sie zugehörig (Cioran, Platon) oder dem sie aufgrund ihrer Anlagen (Deprivation) bereits zugewandt ist.⁴⁵⁴

Wie in Rückbindung an Deleuze' Taxonomie der Filmbilder und Bergsons Theorie des Gedächtnisses dargelegt wurde, wird der Mangel an einer festen Raumzugehörigkeit der Helden, der sich zugleich in funda-

derwelt zum Inhalt haben. In diesen Fällen wird die geistige Bildersphäre gegenüber der materiellen von den Helden als minderwertig oder bedrohlich erachtet, sodass sie (wie gesehen, durch eine Neuausrichtung ihres Handelns) darauf hinwirken, die Realisierung oder Aktualisierung dieser dystopischen Bilder zu unterbinden.

⁴⁵³ Tarkovskij selbst äußert allerdings Zweifel über ein Überdauern oder gar eine Unsterblichkeit der Seele (Tarkovskij 1989, S. 351, 6. April 1981).

⁴⁵⁴ Cioran [1979] 2013, S. 147; *Phaidon* 77b-77e; Schmatloch 2003, S. 319 f.

mental-anthropologischer Hinsicht mit der Weltoffenheit bzw. dem wesenhaften Raummangel des Menschen im Allgemeinen, seiner exzentrischen oder exponierten Stellung in oder zu der Welt (Plessner, Gehlen) in Beziehung setzen lässt,⁴⁵⁵ auch durch eine besondere Form der Filmbilder zum Ausdruck gebracht, die aus Tarkovskijs Montageansatz resultieren, »die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen« zu lassen.⁴⁵⁶

Diese Form der Filmbilder, von Deleuze als »Zeit-Bilder« bezeichnet,⁴⁵⁷ blockieren als »direkte Präsentationen der Zeit« das »sensomotorische Schema« der Montage in ihrer klassischen Funktion als Konstruktionsprinzip (Ĕjzenštejn), das im Wesentlichen »Bewegungs-Bilder«, also Einstellungen mit indifferentem Sinngehalt, einer kausalen Sukzessionslogik unterwirft und zu einer »Kette der Gegenwarten« aneinanderreicht, die nur eine »indirekte Repräsentation« bzw. Abstraktion der Zeit liefert.⁴⁵⁸ Die »direkte Präsentation der Zeit« des Zeit-Bilds besteht hingegen in der Aufrechterhaltung der Dauer (*durée*) der »wirklichen Bewegungen« (Bergson), mithin der den Bewegungen immanenten Sukzession.⁴⁵⁹

Mit der Herausbildung der Zeit-Bilder zeige sich, so Deleuze, das »Wesen« des Kinos als Kunstform. Das ist insofern bemerkenswert, als dass sich der für das Kino wesenhafte Bruch des »sensomotorischen Schemas« in gewisser Weise auch in der für den Menschen wesenhaften Verzögerung und Unterbrechung des (tierischen) Reiz- und Reaktionsschemas wiederfindet, die herbeigeführt werden durch einen »langsamen, komplexen Denkprozeß« (Cassirer)⁴⁶⁰ bzw. durch einen Erinnerungspro-

⁴⁵⁵ Plessner [1928] 1981, S. 360 ff., Gehlen [1940] 2004, S. 9 ff. u. 131 ff.

⁴⁵⁶ Tarkovskij 1985, S. 137.

⁴⁵⁷ Deleuze [1985] 2015, S. 57 u. 62.

⁴⁵⁸ Deleuze [1983] 2017, S. 324; Deleuze [1985] 2015, S. 57 u. S. 61 ff.

⁴⁵⁹ Die »wirkliche« Bewegung vollzieht sich nach Bergson als »Veränderung des Zustands oder der Qualität«, als unteilbarer »Übergang von Ruhe zu Ruhe«, der »Dauer in Anspruch« nimmt (Bergson [1896] 1991, S. 184 ff; S. 193 ff. u. S. 144).

⁴⁶⁰ Cassirer [1944] 2007, S. 49.

zess (Bergson, Plessner).⁴⁶¹ So, wie im Zeit-Bild ein »Eintauchen in die Zeit« erfolgt,⁴⁶² lässt die Denk- und Erinnerungstätigkeit des Menschen die »physische Realität« zurücktreten.⁴⁶³

Besonders deutlich wird dies im sogenannten »Kristall-Bild«, welches sich als besondere Form des Zeit-Bilds prozessual aus einer »Koa-leszenz«,⁴⁶⁴ also einem »Zusammenwachsen« von aktuellen (gegenwärtigen) Bildern (aus der Wahrnehmung) und virtuellen Bildern (aus dem Gedächtnis) entwickelt und wie an Beispielen aus *IVANS KINDHEIT*, *DER SPIEGEL* und *NOSTALGHIA* gezeigt, in den Filmen Tarkovskijs u.a. als eine Überschneidung der Bildersphären, etwa in Form einer mise en abyme, beobachtet werden kann und darüber hinaus als suchender Blick der Helden auch bildmotivisch zum Ausdruck kommt. In einigen Zeit- und Kristallbildern, die als kontemplative (Plan-)Sequenzen beschrieben wurden, ließ sich zudem der rezeptionsästhetische Anspruch erkennen, die zunächst figurengebundenen Denk- und Erinnerungsbewegungen auch auf die Rezipienten auszuweiten, das Denken und Erinnern, die Kontemplation als Modus der (Film-)Rezeption zu etablieren.

Indem die Filme Bilder liefern, die der Totalität des klassischen Montageprinzips (Adorno) entrissen sind und falsche Anschlüsse (Deleuze)⁴⁶⁵ eingehen können, zielen sie nicht zuletzt auch darauf ab, das Filmpublikum in einen Zustand der Mündigkeit und Freiheit zu versetzen.

Dazu trägt, wie in Anbindung an das Konzept der »offenen« Filmform (Elsaesser und Hagener) beschrieben wurde, auch bei, dass die Helden der Filme sich zumeist in Situationen vorfinden, die irreversibel sind, sodass sie nicht wie in »geschlossenen« Filmen, im Erzähl- und Unterhaltungskino etwa, als »Stellvertreter« fungieren können, welche die »Wün-

⁴⁶¹ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, Plessner [1928] 1981, S. 348 ff.

⁴⁶² Fahle 2002, S. 100.

⁴⁶³ Cassirer [1944] 2007, S. 50.

⁴⁶⁴ Deleuze [1985] 2015, S. 95.

⁴⁶⁵ In diesem Zusammenhang ist damit die »Suche« des Films im modernen Kino »nach immer größeren Kreisen« gemeint, »die ein gegenwärtiges Bild mit Erinnerungsbildern, Traumbildern und Welt-Bildern verbinden können« (Deleuze [1985] 2015, S. 95).

sche« des Filmpublikums »in der Handlung ausagier[en]«. Stattdessen wird das Filmpublikum durch die offene Form dazu angehalten oder ermutigt, das Ausagieren selbst in die Hand zu nehmen, indem es etwa Veränderungen bestimmter Umstände, die im Film adressiert werden, bewirkt.⁴⁶⁶

Ein wesentliches Interesse Tarkovskijs an den Krisen der Menschen, die sich infolge ihrer »widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie« einstellen,⁴⁶⁷ richtet sich auf die moralischen und ethischen Aspekte dieses Themas, etwa auf die Frage, inwiefern es den Helden seiner Filme gelingt, dem Leidensdruck standzuhalten oder sich innerhalb ihrer kritischen Lebensphase weiterzuentwickeln.

Als Zugrundegehen an der Krise wurde in diesem Zusammenhang die Anpassung der Helden an die Merkmale der materiellen Bildersphäre herausgestellt (IVANS KINDHEIT, ANDREJ RUBLJOW), etwa an den Egoismus, die Sündhaftigkeit oder die Gewalt der auf materialistische Abwege geratenen Zivilisation. Das Standhalten wurde hingegen als Abweichung der Helden zu den genannten Merkmalen beschrieben, die im Sinne christlicher Paränese (*Römerbrief*), auf die in den Filmen, etwa in der Rede Domenico, Bezug genommen wird, durch eine Erneuerung bzw. Verwandlung des Geistes erlangt werden kann (NOSTALGHIA, OPFER).

In komparatistischer Betrachtung von ANDREJ RUBLJOW mit korrespondieren und zum Teil zitierten Versen aus dem *Alten* und *Neuen Testament* sowie Dantes *Commedia* konnte aufgezeigt werden, dass die oppositionelle Semantisierung von Geist und Materie in ethischer und eschatologischer Hinsicht eine Abschwächung erfährt, die vor allem im Motiv der missionierenden Eremiten zum Ausdruck kommt. Ausgehend von den Idealen des Ikonenmalers Rublëv (Liebe, Einheit und Brüderlichkeit) wurde veranschaulicht, dass die positiven Merkmale der geistigen Sphäre bei Tarkovskij erst dann ihre eigentliche Bedeutung erlangen, wenn sie aus ihrer

⁴⁶⁶ Elsaesser u. Hagener 2007, S. 27 ff.

⁴⁶⁷ Tarkovskij in AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT (02:04).

rein ideellen oder intellektuellen Gestalt befreit werden und in der Konfrontation mit dem »wirklichen Leben«⁴⁶⁸ als ethisches Handeln oder im Versuch, ethisch zu handeln, zur Entfaltung kommen. Die Disharmonie, das Leid, das sich in der Konfrontation mit den Merkmalen der physischen Sphäre (Sündhaftigkeit, Egoismus, Gewalt) einstellt, wird im Anschluss an die russischen Kulturtraditionen, die im Werk Dostoevskijs ihren Anfang nehmen, als notwendige, kritische Phase eines Erneuerungsprozesses des Geistes gewertet. Es bewegt den nach Harmonie strebenden Menschen zur Reflexion und versetzt ihn, sofern er der Krise standhält, in die Lage, im Erkennen seines Lebenssinns eine »höhere[] Harmonie des Geistes« zu erwirken,⁴⁶⁹ durch gutes Tun (Altruismus, Kunst, Schöpfertum) sein wahres Wohl (Freiheit, Hoffnung auf Seelenheil) zu erlangen.

Zu einem solchen Erneuerungsprozess soll, wie erläutert, auch das Filmpublikum angeregt werden,⁴⁷⁰ wenn es etwa in DER SPIEGEL mit einem rasanten, aus Dokumentaraufnahmen montierten Bilderchaos von Gewaltakten des 20. Jahrhunderts konfrontiert wird (38:43), auf das schließlich in kontemplativer Langsamkeit Aufnahmen der Kunstbetrachtung folgen, sodass die Zuschauer, wie auch die Menschen im Allgemeinen von der Kunst aus dem Bilderstrom der Gewalt entrissen und an ihr schöpferisches Potenzial erinnert werden.

Mit dem Motiv der missionierenden Eremiten, denen, wie gesehen, auch das Merkmal einer »Idiotie«, eines christlichen Narrentums anhaftet, nehmen Tarkovskijs Filme nicht nur Anschluss an die »Ideenlehre« Dostoevskijs,⁴⁷¹ sondern üben auch, ohne erkennbaren Bezug auf eine bestimmte Konfession, Kritik am formalisierten Glauben. Darin wird eine Nähe zu Solov'ëv ersichtlich, der die Rechtschaffenheit, das ethische Handeln der »scheinbar Ungläubigen« über die lebensferne oder gar lebensfeind-

⁴⁶⁸ Tarkowskij 1985, S. 104.

⁴⁶⁹ Dostojewski [1873-1881] 2008, S. 494.

⁴⁷⁰ Tarkowskij 1985, S. 191.

⁴⁷¹ So begreift Dostoevskij Ideen nicht mehr im platonischen Sinne als statische »Urgebilde des Seins«, sondern als dynamische »Urenergien«, welche die Geschehnisse des Menschen und der Welt antreiben (Berdjajew 1925, S. 1 f.).

liche Praxis der »scheinbar Gläubigen« gestellt sieht,⁴⁷² deren Handeln, wie etwa in ANDREJ RUBLJOW an der Menschenverachtung des egoistischen Kirill oder der gewaltsamen Heidenverfolgung deutlich gemacht wurde, den christlichen Geboten und Werten (Altruismus, Liebe, Vergebung, Verzicht auf Mord etc.) tatsächlich vielfach widerspricht.

Die einzige »Waffe«, die dem Menschen in seinem »Kampf« gegen das materielle Übergewicht noch bleibt, seien daher die Werke und die Praxis der Kunst, die in ihrer »wahrhaften« Form mit einem »qualvollen Prozess menschlicher Selbsterkenntnis« verbunden ist.⁴⁷³ Besonders Tarkovskijs späte Filme künden jedoch von einer »Agonie« der Wahrhaftigkeit in der zeitgenössischen Kunst,⁴⁷⁴ die im Begriff stehe, sich die Merkmale der materiellen Sphäre anzueignen und sich etwa den Mechanismen des Marktes zu unterwerfen, indem sie Werke schafft, die vor allem »»konsumiert« werden« wollen.⁴⁷⁵

⁴⁷² Solowjew [1872–1900] 1991, S. 203.

⁴⁷³ Tarkowskij 1985, S. 247 ff.

⁴⁷⁴ So proklamiert Domenico in NOSTALGHIA, dass das »wahre Übel unserer Zeit« darin bestehe, »dass es die großen Meister nicht mehr gibt« (98:23), während der Schriftsteller in STALKER über seine Leser klagt: »Ich dachte, meine Bücher könnten die Menschen besser machen. Aber niemand braucht mich! [...] Ich wollte sie verändern, aber ich selber wurde verändert, nach ihrem Ebenbild transformiert« (104:32).

⁴⁷⁵ Tarkowskij 1985, S. 41 ff.

KONTEXT

Neue Menschen, neue Anthropologien

Wie verschiedene Vertreter der philosophischen Anthropologie, darunter Ernst Cassirer, akzentuieren, ist die menschliche Selbsterkenntnis als der »archimedische[] Punkt [...] philosophischen Fragens und Forschens [...] das feste, unbewegliche Zentrum allen Denkens«⁴⁷⁶ zu Beginn des 20. Jahrhunderts in eine tiefe »Krise« geraten, ausgelöst durch eine »Anarchie der verschiedenen Denkansätze«: »Nietzsche proklamiert den Willen zur Macht, Freud stellt den Sexualtrieb in den Vordergrund, Marx hebt den ökonomischen Trieb auf den Thron«; jeder einzelne Ansatz würde dabei die empirischen Tatsachen so zurichten, dass sie »in einen vorgefertigten Rahmen passen«.⁴⁷⁷

Während in der Vergangenheit Metaphysik, die Theologie, Mathematik und zuletzt die Biologie die denkerische Führung übernommen hatten, fehle es inzwischen an einem solchen intellektuellen »Organisationszentrum«. Dies sei zwar erkannt worden, aber die Vertreter der einzelnen Denkdisziplinen, die »Theologen, Naturwissenschaftler, Politiker, Soziologen, Biologen, Psychologen, Ethnologen und Ökonomen« antworten auf dieses Problem lediglich aus ihren partikulären Anschauungen heraus, die untereinander oftmals nicht zu vereinen waren; selbst »innerhalb spezieller Gebiete gab es keine allgemein akzeptierten Grundsätze«.⁴⁷⁸ Cassirer spricht daher auch von einer »Unversöhnlichkeit der Ideen« und nimmt damit direkt Anschluss an Max Scheler, der erklärt, dass sich der Mensch zu »keiner Zeit [...] so problematisch geworden« sei »wie in der Gegenwart. Wir besitzen eine naturwissenschaftliche, eine philosophische und

⁴⁷⁶ Cassirer [1944] 2007, S.15.

⁴⁷⁷ Cassirer [1944] 2007, S. 44.

⁴⁷⁸ Cassirer [1944] 2007, S. 44 f.

eine theologische Anthropologie, die sich nicht um einander kümmern. Eine einheitliche Idee vom Menschen aber besitzen wir nicht«. ⁴⁷⁹

Vor dem Hintergrund dieser Krise bemühen sich die Vertreter der sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts neuformierenden, akademischen Disziplin der philosophischen Anthropologie darum, ⁴⁸⁰ in interdisziplinärer Anbindung und mit historischem Weitblick die bisherigen Erkenntnisse umfänglich und systematisch zu erfassen. Auf dieser Grundlage werden anschließend als fundamental erachtete Aspekte der Sonderstellung bzw. »Monopole« ⁴⁸¹ des Menschen (gegenüber anderen Tieren) abgeleitet und mit ethischen Problemfeldern verknüpft, um das Wesen des Menschen, seine, u.a. intersubjektiven, Bedingtheiten sowie seine Kultur-tätigkeit (Cassirer) umfassend zu beschreiben. Damit ist auch der Anspruch verbunden, den Reduktionismus der »sektoralen« ⁴⁸² und »regionalen« ⁴⁸³ Anthropologien zu überwinden. ⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ Scheler 1928: 13 f.

⁴⁸⁰ Als Mitbegründer der auf Max Scheler zurückgehenden Disziplin seien Helmut Plessner, Arnold Gehlen und Ernst Cassirer genannt.

⁴⁸¹ Als Monopole des Menschen beschreibt Scheler u.a. die Sprache, die Kunst, die Moral und bestimmte soziale Phänomene wie die Ehe und die Wirtschaft (Scheler [1925-27] 1987, S. 185 ff.).

⁴⁸² Als »sektoral« bezeichnet Hans Dierkes jene Anthropologien, die »bestimmte Aspekte des Menschseins« hervorheben, zum Beispiel die Vernunftfähigkeit des Menschen als animal rationale oder die sozialen Merkmale des Menschen als zóon politikón (Dierkes 2015, S. 8).

⁴⁸³ Zu den »regionalen Anthropologien«, die von den perspektivisch »sektoralen« nicht »streng zu trennen sind«, zählt Dierkes das »wissenschaftliche[] Wissen vom Menschen«, das die unterschiedlichen Disziplinen »in ihrem je spezifischen Zugriff« hervorbringen, also etwa »eine streng naturwissenschaftliche Anthropologie« (Dierkes 2015, S. 9 f.).

⁴⁸⁴ Exemplarisch angeführt sei etwa Ernst Cassirers Loslösung vom Kantischen Primat der Vernunft. Zwar sei die Vernunft ein »allen menschlichen Handeln innewohnendes Merkmal«. Sie bringe aber lediglich einen »fundamentalen moralischen Imperativ zum Ausdruck« und sei damit »höchst ungeeignet, die Formen der Kultur in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit zu erfassen«, mithin eine umfassende Darstellung der Natur des Menschen zu liefern (Cassirer [1944] 2007, S. 50 f.).

Stattdessen schlägt Cassirer das »Symbol« als anthropologischen Schlüsselbegriff vor und benennt den Menschen entsprechend als animal symbolicum, als Symbole setzendes und Symbole verstehendes Wesen (Cassirer [1944] 2007, S. 47). Mit dem Begriff der sogenannten »symbolischen Formen« beschreibt Cassirer Kultursphären (u.a. Sprache, Wissenschaft, Technik, Religion), deren Herausbildung nicht nur eine bloße Selbsterkenntnis oder eine Erkenntnis der Umwelt darstellt, sondern zugleich eine gestalterische, schöpfer-

Wie Thomas Tetzner in seiner ausführlichen Studie zur *Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹ in Russland* (2013) darlegt, fällt die Krise der menschlichen Selbsterkenntnis zur Jahrhundertwende in Russland aber auch mit einer Phase der »kulturellen und politischen Krisen- und Aufbruchsstimmung« zusammen, in deren Verlauf Vertreter der sogenannten »Intelligencija die Zeit gekommen« sehen, den mindestens »bis in die Frühzeit des Christentums« zurückreichenden Traum vom »höheren Typus Mensch« tatsächlich zu realisieren.⁴⁸⁵ Zu dieser sogenannten Intelligencija, die sie sich mit der Idee des Neuen Menschen vornehmlich intellektuell auseinandersetzt, lassen sich mit Dostoevskij und Solov'ëv auch Vertreter jener Kulturtradition rechnen, die auch Tarkovskij als maßgeblichen Einfluss bezeichnet.⁴⁸⁶

Als wesentliche »Voraussetzungen und Bedingungen« der »Idee des ›Neuen Menschen‹ in Russland« führt Tetzner eine Reihe historischer Ereignisse und Prozesse an, u.a. die »Christianisierung« durch byzantinische Einflüsse und eine zunehmende »Identifikation des russischen mit dem orthodoxen Christentum« nach dem »Fall Konstantinopels« in der Mitte des 15. Jahrhunderts, die »kulturelle [...] Öffnung nach Westen« unter Peter I. im frühen 18. Jahrhundert, die umfassenden Reformen, etwa die »Aufhebung der Leibeigenschaft«, unter Alexander II. in den 1860er Jahren. Besonders die »Europäisierung und Entsakralisierung Russlands unter Peter I. und Katharina II. im 18. Jahrhundert« ermöglichte das Entstehen und

rische Komponente beinhaltet. Sowohl bei Kant als auch bei Cassirer bildet die Erkenntnis den Ausgangspunkt und nicht etwa der zu erkennende Gegenstand, wie es etwa noch die Abbildungstheorie beanspruchte, indem sie ein »unveränderliches Sein der Welt« postulierte, »das der menschlichen Erkenntnis prinzipiell zugänglich sei«. Doch anders als bei Kant, ist die Vorprägung für Cassirer nicht für jedes »vernünftige Wesen« überzeitlich gleich, sondern die Symbole unterliegen einer »Wandlung, die als Ganzes die Kultur einer Zeit, einer Gesellschaft ausmachen«. Die Gestaltung der Welt ist bei Cassirer somit nicht im Sinne Kants als »Gestaltung der Welt« zu verstehen, sondern als eine »Gestaltung zur Welt« (Cassirer [1923] 1994, S. 5 ff.).

⁴⁸⁵ Tetzner 2013, S. 372 ff.

⁴⁸⁶ Tarkovskij 1985, S. 220

Wachsen der Intelligencija,⁴⁸⁷ die vor allem im 19. Jahrhundert zwischen dem »europäischen philosophischen und politischen« Denken und »dem russischen religiösen Erbe« vermittelt.⁴⁸⁸

Als exemplarisch für eine solche Vermittlung zwischen dem westlichen Denken und der russischen Orthodoxie kann auch das Werk Dostoevskijs gelten, in dem »das rationalistische Denken des stolzen westlichen Menschen«, verkörpert etwa von Helden wie Ivan Karamasow oder Rodion Raskólnikov in *Schuld und Sühne (Prestuplenije i nakasanije, 1866)*, gleichermaßen präsent ist wie der »irrationale[] Geist«, das christliche Narrentum der »wahrhaft guten Menschen« (Fürst Myschkin und Aljosha Karamasow). Diese Opposition wird, wie am Beispiel der Brüder Karamasow deutlich gemacht werden kann, jedoch nicht zwangsläufig als trennendes, sondern auch als ergänzendes Merkmalsbündel aufgefasst. So erkennt Ivan gerade im Glauben und der Naivität seines Bruders Aljosha einen »ergänzenden intuitiven Widerpart[]«⁴⁸⁹ zu seinem eigenem rationalen Wesen und verkündet gar, dass sich sein Lebenssinn nicht zuletzt in Aljoshas Existenz, also in der Existenz eines irrationalen Geistes begründet.⁴⁹⁰

Entscheidende Impulse für die Ideen des Neuen Menschen in Russland liefert schließlich die russische »Revolution und die enorm beschleunig-

⁴⁸⁷ Der Begriff der Intelligencija beschreibt allerdings keine homogene Kategorie. So differenziert Tetzner etwa zwischen den »jungen, kleinbürgerlichen« und »westlich orientierte[n]« Intelligenzlern und der »alten«, adligen Intelligenzija«, welche u.a. die Schaffung eines »Neuen religiösen Bewusstseins« anstrebte und »deren Vertreter [...] von Politik und Politischer Ökonomie« und in einigen Fällen (wie Berdjaev) auch von »Naturgesetzen und Logik [...] nichts mehr hören wollten«. Entsprechend vollzog sich auch die russische »Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹« unter einer »gewissen Spannung zwischen« einer »religiös-utopischen« und einer »säkular-realistischen« Auslegung dieser »Denkfigur« (Tetzner 2013, S. 373 f.).

⁴⁸⁸ Tetzner 2013, S. 372 ff.

⁴⁸⁹ Lavrin [1963] 2010, S. 90 u. S. 134 ff., Dostojewski [1880] 2008, S. 369 ff.

⁴⁹⁰ Nach einem Treffen mit seinem Bruder verkündet Iwan zum Abschied: »Es genügt mir, daß du [Aljosha] hier irgendwo bist, und daß ich das Leben noch leben mag« (Dostojewski [1880] 2008, S. 430). Ähnlich äußert sich, wie beschrieben, auch der Stalker über die Zone, welcher das Merkmal des Irrationalen und des Übersinnlichen anhaftet: »Alles, was ich habe, ist hier. Hier in der Zone. Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier!« (Stalker, 128:14).

nigte Industrialisierung«. ⁴⁹¹ Wie der jahrelang inhaftierte und anschließend ins Pariser Exil verbannte Literaturhistoriker und Dissident Andrej Sinjavskij resümiert, stand die Revolution »unter dem Signum ›alles neu« und ging mit einer radikalen »Verneinung der Vergangenheit« einher, so dass selbst die »absoluten menschlichen Werte der Vernichtung« oder »der Gefahr der Vernichtung ausgesetzt waren«. Entsprechend diesem Signum wurde das Alte und Vergangene »im Menschen und in der Menschheit«, etwa »die nationalen Traditionen Rußlands, [...] die alten Stände, [...] die Monarchie und die Kirche«, radikal negativ als »feindlich« konnotiert; das Neue galt hingegen als »Synonym für das ›Schöne««. ⁴⁹²

In ihrer Radikalität erinnere die Revolution (im Jahr 1917) Sinjavskij daher an das Jüngste Gericht, an eine Apokalypse, die sich allerdings »auf den Grundlagen des dialektischen Materialismus« vollzieht und »auf das Mitwirken des Göttlichen« verzichtet. ⁴⁹³ Denn die Überwindung der »feindlichen Vergangenheit« und die »Erschaffung des ›Neuen Menschen« konnten, so Sinjavskij, im marxistischen Verständnis nur »durch Schaffung neuer sozialistischer Existenzbedingungen« realisiert werden. ⁴⁹⁴

Im Sinne des dialektischen bzw. des sogenannten Historischen Materialismus gilt es, die Menschen in einer Rebellion gegen die (hegelsche und hegelianische) »Herrschaft der Gedanken [...] von den Hirngespinnsten« und »falsche[n] Vorstellungen« des Idealismus zu befreien, »unter deren Joch sie verkümmern« ⁴⁹⁵ und das »Wesen des Menschen« nicht

⁴⁹¹ Tetzner 2013, S. 375.

⁴⁹² Sinjavskij 1989, S. 17 f. u. S. 163.

⁴⁹³ Sinjavskij 1989, S. 13.

⁴⁹⁴ Sinjavskij 1989, S. 163.

⁴⁹⁵ Marx u. Engels [1845–1846] 1978, S. 13. So würden das Denken, die »Produktion der Ideen, Vorstellungen, des Bewußtseins«, und die Kulturtätigkeit des Menschen im deutschen Idealismus »wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt«, obwohl sie tatsächlich »verflochten« seien »in die materielle Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen«: »Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie und die ihnen entsprechenden Bewußtseinsformen behalten hiermit nicht länger den Schein der Selbständigkeit. Sie haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre

als ein »dem einzelnen Individuum inwohnendes Abstraktum« aufzufassen, sondern in seinen materiellen Bedingungen zu verankern, im »ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse«,⁴⁹⁶ in denen die eigentlichen, »die entscheidenden Ursachen für [... die] Veränderung und Entwicklung« der »geistigen Bedürfnisse, Interessen, Neigungen und Gefühle des Menschen« liegen:⁴⁹⁷ »Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen«. ⁴⁹⁸

Im Geiste dieses Materialismus erfolgt eine allmähliche Umdeutung und Konkretisierung des ›Neuen Menschen‹. Seine »utopische Gestalt«, die »Vergöttlichungsmotive« und »göttlichen« Eigenschaften«, die ihm bislang von religiösen Kreisen zugeschrieben wurden, sind nicht mehr Bestandteil der »marxistisch-leninistischen Ideologie«, die einer derartigen »Träumerei« deutlich ablehnend gegenüberstand.⁴⁹⁹ Die Utopie und Hoffnung auf eine freie Entfaltung des Menschen wich in der Revolution, so Sinjavskij, alsbald einem »engere[n] und exaktere[n] Begriff«: dem Kommunisten. Dieser Idealtypus wies im Vergleich zu den Varianten des utopischen ›Neuen Menschen‹ nur wenige Merkmale auf, die dafür aber »optimal entwickelt« sind, darunter etwa sein »fanatischer Glaube an die Idee des Kommunismus« und seine Veranlagung, als Praktiker »die Welt nach seinem Ideal umzugestalten«. Als »Repräsentant der Masse« handelt der Kommunist »nicht im Interesse der eigenen [...] Sache«, sondern wirkt für die Allgemeinheit (für Partei, Klasse und Volk) am Aufbau der sozialisti-

materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens. Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein« (Marx u. Engels [1845–1846] 1978, S. 26 f.).

⁴⁹⁶ Marx u. Engels [1845–1846] 1978, S. 6 (= »Thesen über Feuerbach« § 6).

⁴⁹⁷ Aus dem Vorwort des Instituts für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU in Marx u. Engels [1845–1846] 1978, S. X (ZK der KPdSU = Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion).

⁴⁹⁸ Marx u. Engels [1852] 1972, S. 115.

⁴⁹⁹ Tetzner 2013, S. 372 ff.

schen, klassenlosen Gesellschaft, dem Kommunismus, mit. Eigenschaften wie »Egoismus und Individualismus« werden daher als »größte menschliche Sünde« verstanden.⁵⁰⁰ Und da diese (alten) Merkmale in der »Burgeoisi« ihre »deutlichste« Gestalt annehmen, gilt der Klassenkampf der proletarischen Masse unter Lenin, der sogenannten Bol'sheviki (Mehrheitler), zunächst vor allem dem Bürgertum, der herrschenden Klasse der Kapitalisten, die das Proletariat ausbeuten,⁵⁰¹ sowie den »bürgerlichen Relikten«, die dem einzelnen Menschen noch anhaften: etwa seiner »Persönlichkeit«, seiner Individualität, seinem Privateigentum und seinen »nicht-kommunistischen Ideale[n] und Anschauungen«.⁵⁰²

Neben dem Bürgertum als »Hauptfeind des Bolschewismus« erkennt Lenin noch »einen anderen Feind [...] innerhalb der Arbeiterbewegung«: den »kleinbürgerlichen Revolutionarismus«, der in seiner »Unbeständigkeit [...] dem Anarchismus nahe« komme und die Eigenschaft aufweise, »schnell in Unterwürfigkeit, Apathie und Phantasterei umzuschlagen«. Der Klassenkampf erfordere jedoch »Ausdauer, Organisiertheit, Disziplin und Standhaftigkeit«,⁵⁰³ Eigenschaften, die eher für die Arbeiterklasse charakteristisch sind. Folglich findet sich der »Neue Mensch« in der marxistisch-leninistischen Ideologie einzig »in seiner »entschärften«, realistischen Auslegung des unermüdlichen Arbeiters und Klassenkämpfers«.⁵⁰⁴

Für den Religionsphilosophen Nikolaj Berdjaev, in jungen Jahren noch selbst Marxist, für seine spätere Opposition gegen Lenin jedoch mit

⁵⁰⁰ Sinjawschij 1989, S. 165 f.

⁵⁰¹ Die Ausbeutung der Arbeiterklasse zeigt sich laut Friedrich Engels u.a. in der »kapitalistische[n] Produktionsweise«, wenn die »Kapitalisten [...] die Arbeitskraft des Arbeiters zu ihrem Wert [...] kaufen, aber weit mehr als ihren Wert aus ihr [herausschlagen], indem [sie] den Arbeiter länger arbeiten [lassen], als zur Wiedererzeugung des für die Arbeitskraft gezahlten Preises nötig ist«. Zugleich sorge die kapitalistische Produktionsweise für einen »Andrang der Bevölkerung nach den großen Städten«, der »eine kolossale Steigerung der Mietspreise« bewirkt, von dem wiederum die Hauseigentümer profitieren, während die Arbeiter zunehmend unter prekären Wohnverhältnissen leiden (Engels [1872-1873] 1973, S. 213 ff.).

⁵⁰² Sinjawschij 1989, S. 166 f. sowie ergänzend Tetzner 2013, S. 373.

⁵⁰³ Lenin [1920] 1966, S. 16 f.

⁵⁰⁴ Tetzner 2013, S. 374 f.

dem berühmten »Philosophendampfer« im Jahr 1922 ins Exil verbannt,⁵⁰⁵ markiert diese Reduktion auf »Arbeiter« und »Klassenkämpfer« eine »Versachlichung«, »Verzweckung« und »Enteignung« des Menschen, den Höhepunkt seiner »materialistischen Gefährdung«, die in der »menschenfeindlichen Ökonomie« des Kapitalismus ihren Anfang nahm und von Marx, in seinem Versuch, den »materialistischen Geist« der Kapitalisten mit den »Mitteln des materialistischen Denkens« zu bekämpfen, in tragischer Weise fortgeführt wird.⁵⁰⁶

Entsprechend dystopisch sind Berdjajevs Erwartungen an eine »sozialistische Zukunft«, in der sich der »sozialisierte Mensch der irrationalen Kräfte der Natur und der Gesellschaft« bemächtigt und das »Weltleben« seiner »Vernunft« unterwirft, indem er es »durch und durch reguliert und organisiert«. Seiner Individualität und seiner Persönlichkeit beraubt, wird der Mensch mit »dem Sieg des Proletariats« jedoch »endgültig aus der Geschichte verschwinden« und stattdessen das Kollektiv zum »Träger der Vernunft, des Gewissens und des schöpferischen Geistes«:

So beschaffen also ist das Ende des Aufstandes, der im Namen der bedrängten und erniedrigten menschlichen Persönlichkeit begonnen hat. Der Kampf ging um die Befreiung des Menschen und endet mit der Unterwerfung der Persönlichkeit unter das Joch des Kollektivs. Der materialistische Geist des Kapitalismus, gegen den einst Marx prophetisch sich erhoben hatte, ist ins Herz des Propheten selbst eingedrungen und hat es unterjocht. Darin liegt die geistige Tragik Marx' und die historische Tragik seines Werks. Aktuell offenbart hat sich diese Tragik in ihrem markantesten Ausdruck: in der russischen kommunistischen Revolution.⁵⁰⁷

Das Scheitern des Revolutionsziels, unter dem Signum »alles neu« die Merkmale des feindlichen Alten gänzlich zu überwinden, zeigt sich u.a. in

⁵⁰⁵ Suchanek 2002, S. 126.

⁵⁰⁶ Berdjajev [1936] 1989, S. 69 ff.

⁵⁰⁷ Berdjajev [1936] 1989, S. 75 f.

der Analogie der kommunistischen und christlichen Heilsversprechen, im Kollektiv bzw. in der »Weltgemeinschaft«, im »Allmenschen« eine Vervollkommnung oder Erlösung zu erlangen.⁵⁰⁸ In diesem Zusammenhang verweist Sinjavskij polemisch auch auf strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Kirche und Staat in der Sowjetunion, die aufgrund des schwindenden Glaubens an Gott bzw. den Kommunismus jeweils zu einer »tote[n] Hülle« verkommen, die »keine Veränderung duldet« und »nostalgisch« auf ihre Messiasse (Jesus, Lenin, Stalin) »zurückblickt«.⁵⁰⁹

Neue Götter, neue Apokalypsen

Die »Religiösität« der modernen Ideologien und des »modernen Menschen« zeigt sich, so Berdjaev, nicht zuletzt aber auch in einer »Anbetung der Maschine«:⁵¹⁰

Hier [im kommunistischen Russland] erleben wir in der Tat etwas Niedagewesenes, die Entstehung einer neuen geistigen Haltung, die mit einer »technischen Eschatologie« verbunden ist. Die Eschatologie – eine Umkehrung der christlichen – bildet das eigenartige Merkmal

⁵⁰⁸ Tetzner 2013, S. 371 u. zur christlichen Idee des Neuen Menschen insbesondere S. 48 f. Erlösung erlangt der Mensch, wie Tetzner vornehmlich anhand von Bibelzitate rekonstruiert, nur »als Teil der Erlösung *Aller*«: »Das Christentum ist [...] alles andere als eine rein private Angelegenheit, bei der man nur selber fromm sein muss, um ›in den Himmel zu kommen. [...] Finden sich die lauterer und geläuterten Gläubigen [...] endlich im und als Leib Christi zusammen, dann werden sie ›verklärt in sein Bild von einer Herrlichkeit zur andern« (2 Kor 3, 18) und bilden so *gemeinsam* den eigentlichen *Neuen Menschen*«, der im Christentum ein »kollektives Singularentantum« ist (Tetzner 2013, S. 49 f.).

⁵⁰⁹ Sinjavskij 1989, S. 162. So würde etwa das Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz in Moskau, in dem der Leichnam des Revolutionsführers bis heute aufgebahrt wird, »symbolisch als das Zentrum des Landes und der ganzen Welt angesehen« und als quasi-religiöser »Kultbau« fungieren.

⁵¹⁰ Berdjaev [1943] 1989, S. 9.

des kommunistischen Daseins, das einen zutiefst beunruhigenden Eindruck auf uns ausübt. [...] Die *christliche* Eschatologie erwartet die Verklärung der Welt und der Erde von der Einwirkung des Geistes Gottes. Die »technische« Eschatologie harret auf die endgültige Herrschaft des Menschen über die Welt und die Erde und baut ihre Hoffnungen auf den Glauben an die Technik.⁵¹¹

Die Technisierung der menschlichen Existenz avanciert ebenso sehr schnell zu einem zentralen Thema in der philosophischen Anthropologie. So spricht etwa Cassirer in einem 1930 veröffentlichten Aufsatz der Technik gegenwärtig »im Aufbau der Kultur den ersten Rang« zu.⁵¹² Zugleich stellt er fest, dass das »Wachstum des Umfangs der Technik« tatsächlich größer ist als ihre »eigentliche Erkenntnis«. Die »Einsicht in ihr geistiges Wesen« habe, so sein Eindruck, mit dem Fortschritt »nicht standgehalten«. So gelte es nun, der Philosophie Technik als »neues Ziel und eine neue Richtung [zu] weisen«.⁵¹³

Wie alle Kulturtätigkeiten des Menschen (Sprache, Religion, Kunst usw.), bei Cassirer auch »symbolische Formen« genannt, verfüge auch die Technik über eine Erkenntnisfunktion: »Indem der Geist sich auf die Mächte, die ihn äußerlich zu bestimmen scheinen, besinnt, schließt eben diese Besinnung schon eine eigentümliche Rückwendung und Innenwendung in sich«.⁵¹⁴ Aus dieser »Klarheit und Bestimmtheit des Sehens« gehe wiederum eine neue Kraft des Wirkens hervor. Den Übergang zum ersten Werkzeuggebrauch begreift Cassirer dementsprechend als »Keim einer neuen Weltbeherrschung«, als »Götterdämmerung der magisch-mythischen Welt« und als »Weltwende der Erkenntnis«.⁵¹⁵ Als der Mensch bei der Gestaltung seiner Wirklichkeit auf den Gebrauch von Werkzeugen zurückgreift, beginnt er sich von der mythischen Vorstellung zu lösen, dass »dämonisch-göttliche Mächte [...] das Geschehen leiten und bestimmen«;

⁵¹¹ Berdijaev [1943] 1989, S. 22.

⁵¹² Cassirer [1930] 1995, S. 39.

⁵¹³ Cassirer [1930] 1995, S. 40 ff.

⁵¹⁴ Cassirer [1930] 1995, S. 40.

⁵¹⁵ Cassirer [1930] 1995, S. 63.

er erkennt sich zunehmend als Schöpfer seiner Wirklichkeit.⁵¹⁶ Und diese erweist sich dem Menschen nun nicht mehr als »schlechthin starres Dasein, sondern als ein modifizierbarer, als bildsamer Stoff«, der »nicht fertig und endgültig« ist, sondern »dem Wollen und Tun des Menschen einen Spielraum von unübersehbarer Weite« bietet. Indem er sich in diesem Spielraum bewegt [...], baut der Mensch sich seine Welt, seinen Horizont der ›Objekte‹ und seine Anschauung des eigenen Wesens fortschreitend«. ⁵¹⁷

Der Gebrauch der primitiven Technik bedeutet dem Menschen im Verständnis von Cassirer also eine Erschließung der Objektwelt, zugleich aber auch eine Loslösung aus dem ›Schoß‹ Natur und aus den mythischen Vorstellungen. Aus seiner vormaligen Wirklichkeit heraustretend, erlebt der Mensch eine Entfremdung gegenüber seinem eigenem, einst an die Natur gebundenen Wesen, sodass das (Selbst-)Erkennen mit einem Prozess der Selbstentfremdung einhergeht.

Im primitiven Werkzeug spiegeln sich noch »Form und Verhältnisse des Leibes« wider. Das Handwerkzeug etwa ließe sich demnach als eine »Fortbildung [...] als ein Nachaußentreten der Hand selbst« betrachten, als Organprojektion.⁵¹⁸ Die Betrachtung seines künstlichen Gegenbilds gewährt dem Menschen somit auch einen »Einblick in die Beschaffenheit seines Leibes«. ⁵¹⁹ So habe etwa der Handwerker im »besonderen individuellen Werk, das unter seinen Händen entsteht, [...] keine bloße Sache vor sich, sondern in ihm schaut er zugleich sich selbst und sein eigenes Tun an«. ⁵²⁰

Diese Solidarität zwischen Arbeit und Werk versage jedoch mit dem Eintritt in die Phase »der tatsächlichen technischen Betätigung«. Denn mit zunehmender Komplexität der Arbeitsprozesse emanzipiere die Technik

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Cassirer [1930] 1995, S. 67.

⁵¹⁸ Cassirer [1930] 1995, S. 71 f. Zum Begriff der »Organprojektion« siehe insbesondere auch Kapp [1877] 2002, S. 71, an dem Cassirer Anschluss nimmt.

⁵¹⁹ Cassirer [1930] 1995, S. 72.

⁵²⁰ Cassirer [1930] 1995, S. 76.

sich von ihrer »organischen Schranke«,⁵²¹ bis es in der Maschinenproduktion schließlich zur Umkehrung dieser Relation kommt, in deren Arbeitsprozess die Arbeiter, wie Marx herausstellt, »selbst nur als bewußte Glieder desselben bestimmt« sind.⁵²²

Wie Arnold Gehlen im Jahr 1953 anmerkt, vollzieht sich die moderne Technisierung der Menschenwelt »als Kettenreaktion zwischen Naturwissenschaft, Technik und Industrie«, die ab dem 19. Jahrhundert von einer »explosionsartige[n] Steigerung des Tempos« gekennzeichnet ist.⁵²³ Vor diesem Hintergrund entwickeln sich im Wesentlichen zwei Sichtweisen auf die Technik. Da sie stets diene, »um leben zu helfen und um sterben zu machen«, falle auch die Reaktion auf die Technik »zweideutig« aus: Die Menschen »lieben sie« oder »hassen sie«.⁵²⁴

Berdjaev, der die christlichen Sichtweisen auf die Technisierung des Lebens in den Blick nimmt, differenziert hingegen zwischen einer neutralen Einstellung und einer »apokalyptischen Perspektive«. Der Großteil der Christen würde die Technik als »Sache der Ingenieure und Erfinder« betrachten, als einen Bereich, der das »christliche Bewußtsein und das christ-

⁵²¹ Ebd.: 73.

⁵²² Marx [1857–1858] 1983, S. 592.

⁵²³ Gehlen [1953] 2002, S. 126 f. In dieser »Kettenreaktion« deutet sich auch die dynamische Beziehung zwischen den einzelnen Kultursphären an. Laut Cassirer folgen sie in ihrer Autonomie zwar jeweils einer eigenen Binnenlogik und verfügen über spezifische Strukturen sowie unterschiedliche Horizonte, sodass sie nicht aufeinander reduzierbar sind, da sie durch gegenseitige Rückkopplungen gekennzeichnet sind, sollten sie jedoch nicht als autarke Bereiche verstanden werden: »Die Gemeinschaft [der symbolischen Formen, bzw. der Kultursphären] ist [...] niemals räumlich-statischer, sondern sie ist dynamischer Art: ein Element ist ›mit‹ dem andern nur dadurch, daß beide sich gegeneinander behaupten und sich in dieser Gegenwirkung wechselseitig ›auseinandersetzen‹« (Cassirer [1930] 1995, S. 42). Man denke etwa an technische Objekte (Mikroskope etc.), die dazu beitragen, naturwissenschaftliche Erkenntnisse oder Entdeckungen zu ermöglichen, und ebenso an naturwissenschaftliche Entdeckungen (wie die Radioaktivität), die wiederum die Technikgenese beeinflussen, indem sie die Entwicklung von bestimmten technischen Objekten ermöglichen.

⁵²⁴ Gehlen [1953] 2002, S. 127. Das Unbehagen gegenüber der Technik sowie die »Antithesen Technik und Kultur, Technik und Religion, Technische Wissenschaft contra Geisteswissenschaften« hält Gehlen jedoch für »epochenhaft« und erkennt in ihnen ein »Symptom einer weltweiten Kulturtransformation«, deren treibende Kraft die Technisierung ist (Gehlen [1953] 2002, S. 123 ff.).

liche Gewissen nicht berührt« und aus dem auch kein »geistiges Problem entstehen« könne. Mehr noch würden das erhöhte »materielle Lebensniveau« und all die durch Technik neu geschaffenen »Bequemlichkeiten« in dieser Deutung auch den »Christen zugute« kommen.⁵²⁵ Eine christliche Minderheit sei hingegen durch »die steigende Macht der Maschine über das menschliche Leben zutiefst beunruhigt« und sehe in der Technik eine apokalyptische Bedrohung, aufgestiegen »aus dem Abgrund« des »Antichristen«.⁵²⁶

Während in der Neutralität der Mehrheit eine »Flucht vor der Mitverantwortung« erkennbar sei, zeuge die apokalyptische Furcht von einem »Verzicht auf das schöpferische Eingreifen in die Geschehnisse der Welt«. Beide Positionen hätten in ihrer »Mißachtung« der Technik allerdings dazu beigetragen, »den Geist und die Seele des Menschen den verheerenden Prozessen der Mechanisierung und Technisierung« und damit letztlich den »größten Gefahren« auszuliefern.⁵²⁷

Eine dieser größten Gefahren bestehe, so Berdjaev, in der »Erniedrigung« und »Dehumanisierung« des Menschen. Das »Ebenbild Gottes im [alten] Menschen« würde verdrängt durch das »Ebenbild der Maschine« im »neuen« Menschen,⁵²⁸ da u.a. »die Organisation, die mit der Technik verbunden ist, [...] das organisierte Subjekt« voraussetze.⁵²⁹ Auf diese

⁵²⁵ Berdjaev [1943] 1989, S. 10. Berdjaev differenziert in diesem Zusammenhang nicht zwischen den einzelnen christlichen Konfessionen.

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Berdjaev [1943] 1989, S. 36 f.

⁵²⁹ Berdjaev [1943] 1989, S. 17. Eine ausführlichere Darstellung dieses Zusammenhangs findet sich etwa bei Gilbert Simondon, der u.a. die Rolle des Menschen in komplexen technischen Ensembles untersucht. Die technischen Ensembles lassen sich als vom menschlichen Konstrukteur erdachte und hergestellte Systeme von technischen Elementen oder Objekten beschreiben, die über eine Selbstregulierung verfügen, deren Funktion und Aufrechterhaltung ein bestimmtes natürliches oder technisches Milieu voraussetzt und unter Umständen das Eingreifen des Menschen erfordern kann. Während das technische Ensemble eine Art Ganzheit darstellt, lassen sich Seinsweisen wie »Kapital« oder die »Arbeit« des Menschen in diesem Zusammenhang, lediglich als fragmentale Elemente einer ihnen übergeordneten Entität (des Ensembles) begreifen (Simondon [1958] 2012, S. 109, siehe vergleichend auch Marx [1857–1858] 1983, S. 592). Das Einwir-

Weise beginne die vom Menschen geschaffene Maschine, den »Menschen nach ihrem Bilde umzugestalten«. Gleichermaßen vollziehe sich durch die zunehmende Technisierung eine Transformation seiner Lebenswelt, die eine »Reihe von Stadien« durchlaufe: Mit Hilfe der »Wissenschaft und Technik« habe der Mensch einen »Kampf« gegen die »Natur« geführt, in deren »Abhängigkeit« er sich einst befand und in diesem Kampf eine neue, »technisch-maschinelle Natur« erschaffen, in deren »Abhängigkeit« er sich nun begibt.⁵³⁰

Darin liege die »Paradoxie« und »Tragik der Kultur«, die seit ihrem »Entstehen« mit der Technik »aufs engste verbunden ist« und deren Genese in einem »Sieg der Technik« zu münden droht, der schließlich mit einem »Untergang des Geistes« und einem »Zusammenbruch der Kultur« einhergehen könnte.⁵³¹ In christlicher Deutung bedeute dieser »Sündenfall der Kultur einen Aufstand der Kreatur gegen den Schöpfer«: »Der prometheische Geist des Menschen vermag nicht, Herr zu werden über die von ihm geschaffene Technik, Macht zu ergreifen über die von ihm entfesselten Energien der Natur«.⁵³²

Günther Anders beschreibt in seinen geschichts- und technikphilosophischen Arbeiten unter dem Begriff des »prometheischen Gefälles« die Diskrepanz zwischen der menschlichen Herstellungs- und Vorstellungskraft. Mit der Entwicklung der Atombombe sei die Menschheit schließlich

ken des Menschen auf die technische Sphäre versteht sich nicht mehr als paritätische Kooperation, sondern es beschränkt sich mehr und mehr auf eine vermeintliche Nische innerhalb des technischen Ensembles: »Es gibt etwas Lebendiges in einem technischen Ensemble und die integrierende Funktion des Lebens kann nur durch Menschen gewährleistet werden; der Mensch hat die Fähigkeit, einerseits die Funktionsweise der Maschine zu verstehen und andererseits zu leben: [...] Der Mensch ist dazu in der Lage, die Relation zwischen dem Lebewesen, das er selbst ist, und der Maschine, die er herstellt, zu übernehmen; die technische Operation erfordert ein Leben, das technisch und natürlich ist«. Die Maschine erfordere den Menschen, weil sie selbst eine in ihrer Funktion isolierte »Monade« sei, weil ihre Fähigkeiten lediglich jene seien, die sie vom Menschen als ihr Konstrukteur erhalten habe (Simondon [1958] 2012, S. 116).

⁵³⁰ Berdijaev [1943] 1989, S. 17.

⁵³¹ Berdijaev [1943] 1989, S. 16 u. S. 22.

⁵³² Berdijaev [1943] 1989, S. 16.

in ein Stadium dieser Diskrepanz eingetreten, in dem sie sich irreversibel in die Lage versetzt hat, »ihren *eigenen Untergang zu produzieren*«. ⁵³³

Dieses Stadium sei gekennzeichnet durch eine »eschatologische Windstille« und eine »Blindheit« gegenüber der Apokalypse, »obwohl das Ende« durch die Existenz der Nuklearwaffen »effektiv in den Bereich des Möglichen gerückt ist«. ⁵³⁴

Bedingt wird die »Apokalypse-Blindheit« u.a. durch einen »Fortschrittsglauben«, der die (z.B. christliche) Vorstellung von einem Ende durch einen Geschichtsbegriff ersetzt, der »a priori *Ende-los*« ist. So haben sich die Revolutionen des 20. Jahrhunderts auch unter dem »Anspruch« vollzogen, »die ›Geschichte‹ aufzuheben und einen nachgeschichtlichen Zustand«, etwa den der »klassenlosen Gesellschaft oder den des ›Reiches‹ herbeizuführen«. ⁵³⁵

Da der Fortschrittsglaube alles Negative »in die Vergangenheit [...] relegiert« und kein »schlechtes Ende« vor Augen hat, gehe er außerdem mit einem Verlust der »Apokalypse- und Höllenangst« einher, worin sich auch die »Selbstsicherheit des modernen Menschen« begründet. ⁵³⁶ Im Gegensatz zum Christen, der »angstvoll dem apokalyptischen Ende« entgegenwarte, sei der moderne, fortschrittsgläubige Mensch »mehr oder minder zukunftsblind« und übersieht, dass die Zukunft bereits in seinem gegenwärtigen Tun angelegt wird. Somit verfügt er »Macht über eine Zeit«, die seinen »Zukunftshorizont« übersteigt. ⁵³⁷

Die Zukunftsblindheit des modernen Menschen resultiert nicht unwesentlich aus den neuen, komplexeren Arbeits- und Produktionsbedingungen, in denen der einzelne Arbeiter zu einem »Mit-Tun«, statt zum »Handeln« angehalten ist. Aufgrund der Zerrissenheit der Arbeitsprozesse bleibt er vom Telos, dem »Zielbild der Produktion [...] ausgeschlossen«.

⁵³³ Anders 1987, S. 18 f.

⁵³⁴ Anders [1956] 1992, S. 276.

⁵³⁵ Anders [1956] 1992, S. 276 ff.

⁵³⁶ Anders [1956] 1992, S. 278 f.

⁵³⁷ Anders [1956] 1992, S. 282 f.

Daraus entspringt schließlich auch seine »Gewissenlosigkeit, die Suspension seiner Verantwortung«: »Wenn dem so ist, wenn er [der Arbeiter] also das Ziel nicht weiß, nicht zu wissen braucht oder nicht wissen soll, dann braucht er [...] auch kein Gewissen zu haben. Vielmehr wird das vom individuellen Gewissen geprüfte oder gar diktierte ›Handeln‹ suspendiert durch Gewissenhaftigkeit des ›aktiv-passiv-neutralen‹ Mit-Treibens ersetzt«. Und dies gelte selbst für die Produktion von Vernichtungswaffen, da der »moralische Status des Produkts«, keinerlei »Schatten auf den moralischen Status dessen« würfe, der »arbeitend an dessen Produktion teilnimmt«. ⁵³⁸

Auf diese Weise arbeite sich der moderne Mensch, »ohne Verständnis für den Sinn des Wortes ›Ende‹, hektisch zugleich und indolent, seinem Ende entgegen«, dass ihn nicht in Angst versetzen könne, da es in einer Zukunft liegt, zu der er »kein echtes Verhältnis« hat, wohingegen der »wirklich Handelnde und Planende durch sein Handeln einen Zeitraum entwirft« und die »Zukunft konstituiert«. ⁵³⁹

Ein echtes Verhältnis zur Zukunft setzt, wie bei Bergson zu lesen ist, auch einen Erinnerungsprozess voraus, da erst mit der Gedächtnistätigkeit die notwendigen Bedingungen einer »vernünftigen und überlegten Tat« geschaffen werden:

Die komplizierte Organisation des Nervensystems, welche dem Lebewesen eine größere Selbständigkeit der Materie gegenüber zu gewährleisten scheint, ist nur das materielle Symbol für diese Selbständigkeit, d.h. für die innere Kraft, die dem Wesen erlaubt, sich vom Rhythmus des Ablaufs der Dinge frei zu machen, die Vergangenheit immer besser festzuhalten, um die Zukunft immer gründlicher zu beeinflussen, kurz das Symbol, in dem besonderen Sinne, den wir dem Worte geben, für sein Gedächtnis. ⁵⁴⁰

⁵³⁸ Anders [1956] 1992, S. 286 ff.

⁵³⁹ Anders [1956] 1992, S. 293 f.

⁵⁴⁰ Bergson [1896] 1991, S. 221 f.

Durch das Erinnern, versieht der Mensch seine Taten, seine »Bewegungen« in der Materie mit dem »Stempel seiner Freiheit«. In diesem Zusammenwirken von Materie und Geist, in der »Fähigkeit des Abwartens vor der Reaktion«, in der »Wahrnehmung«, die schon »Gedächtnis ist«, in der »Fortsetzung der Vergangenheit in die Gegenwart« erweise sich der Geist als eigentlicher Initiator des Fortschritts, der »eine wirkliche Entwicklung« ermöglicht.⁵⁴¹

Die Bedeutung des Erinnerns für die menschliche und kulturelle Entwicklung wurde von den Initiatoren der Revolutionen des 20. Jahrhunderts jedoch keineswegs verkannt, denn, wie im Folgenden aufgezeigt wird, erfolgt die ›Aufhebung‹ der Geschichte nicht ersatzlos. So wird in Russland bereits frühzeitig ein kollektiver, an den Zielen der Ideologie ausgerichteter ›Erinnerungsprozess‹ in Gang gesetzt, an dem auch die Technik in Gestalt der Kinematographie maßgeblich beteiligt ist.

Neue Künste

In einem Essay *Zur Lage der russischen Filmkunst* konstatiert Walter Benjamin im Jahr 1927, dass die »Spitzenleistungen der russischen Filmindustrie [...] in Berlin bequemer zu sehen [sein] als in Moskau«, denn »nach Berlin« komme, wie er es mokant euphemistisch formuliert, »bereits eine Auslese«, die »man in Moskau selbst zu treffen« habe, da in Russland noch eine »Unsicherheit im Urteil« herrsche, weil »der europäische Vergleichsmaßstab« fehle: »Gute Filme des Auslands« sehe man dort aufgrund der sowjetischen Filmpolitik, die den russischen Markt vor ausländischer Konkurrenz abschotte, schließlich »nur selten«. Daraus resultiere eine »Unifor-

⁵⁴¹ Bergson [1896] 1991, S. 221 u. S. 250.

miertheit« des Kinos, die zusätzlich verstärkt würde durch eine »strenge [staatliche] Kontrolle«, die sich »proportional der Größe der jeweiligen Zuschauer Masse« über sämtliche Medien erstreckt: »Die größte Zensurfreiheit genießt in Rußland die Literatur. Weit genauer beaufsichtigt man das Theater und am schärfsten den Film«. ⁵⁴²

Dieser Umstand sei, wie der Vorsitzende der zentralen, staatlichen Filmbehörde Goskino Filipp Ermaš betont, mit dem Tarkovskij im Verlauf seiner Karriere zahlreiche »Grabenkämpfe« geführt hatte, ⁵⁴³ vor allem der »Hellsichtigkeit des Revolutionsführers« Lenin zu verdanken, der schon frühzeitig die »Perspektiven der Entwicklung der Filmkunst zu bestimmen in der Lage war« und die Verstaatlichung des Filmhandels und der Filmindustrie veranlasste, indem er bzw. der Rat der Volkskommissare deren Leitung am 27. August 1919 per Dekret dem Volkskommissariat für Bildungswesen übertrug. ⁵⁴⁴

In den folgenden Jahren wird die Zentralisation noch weiter vorangetrieben, als die Filmindustrie im Jahr 1930 mit Gründung der Filmbehörde Sojuzkino zentralisiert ⁵⁴⁵ und diese im Jahr 1933, inzwischen umbenannt in GUKF, ⁵⁴⁶ »direkt der Regierung unterstellt« wird. ⁵⁴⁷ Ähnlich wird mit den Literatur- und den übrigen Künstlervereinigungen verfahren, die durch den am 23. April 1932 vom Zentralkomitee der VKP(b) ⁵⁴⁸ verabschiedeten Beschluss zum »Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen« eine kulturpolitische Gleichschaltung erfahren, um zu verhindern, wie es im Beschluss heißt, dass die bisher bestehenden »Organisationen von einem Instrument zur maximalen Mobilisierung [echter] sowjetischer

⁵⁴² Benjamin [1927] 2002, S. 343.

⁵⁴³ Schlegel 1987, S. 28 f., siehe auch Tarkovskij im Interview mit Angus MacKinnon (1984) in John Gianvito 2006, S. 156 f.

⁵⁴⁴ Jermasch 1982, S. 9.

⁵⁴⁵ Nembach 2001, S. 14 f.

⁵⁴⁶ Die Übersetzung der Abkürzung GUKF lautet: Staatsverwaltung für Kinematografie und Fotografie bzw. Staatsverwaltung für Film- und Fotoindustrie.

⁵⁴⁷ Margolit 1999b, S. 69.

⁵⁴⁸ VKP(b): Allunions- Kommunistischen Partei der Bolschewiki, 1952 unbenannt in Kommunistische Partei der Sowjetunion, kurz: KPdSU.

Schriftsteller und Künstler für die Ziele des sozialistischen Aufbaus zu einem Instrument der Kultivierung zirkelartiger Abgeschlossenheit sowie der Entfremdung von den politischen Aufgaben der Gegenwart« werden.⁵⁴⁹ Wie der Film sollen auch die anderen Künste weiterhin maßgeblich zur »Festigung der Fundamente des staatlichen Systems« beitragen.⁵⁵⁰

Das sowjetische Kino begann, in Ermašs Resümee, als »Chronik« des »Bürgerkriegs« (1917-1922) und der »ersten Schritte des Aufbaus einer neuen Gesellschaft«. Vor allem die Werke der jungen, »von den Ideen der Revolution« begeisterten Filmemacher wie Ėjzenštejn, Dovženko, Pudovkin und Vertov, die ihr Schaffen eng verbunden sahen mit der »sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft«, hätten der Kinematographie »progressive« Impulse gebracht und frühzeitig die »Weltbedeutung« des sowjetischen Films begründet. Das Kino erwies sich als fähig, »den Prozeß der historischen Entwicklung vom Standpunkt der siegreichen Arbeiterklasse« und »der sozialistischen Weltanschauung« aus zum Ausdruck zu bringen und avancierte zur »wichtigsten aller Künste«,⁵⁵¹ die selbst in den »schweren Jahren des Großen Vaterländischen Krieges« (1941-1945) an vorderster Front stand und die »heiligen Themen«, den Freiheitskampf sowie den Sieg »des ganzen Sowjetvolks« über den »Faschismus«, dokumentarisch oder in Spielfilmen festhielt.⁵⁵²

Damit rückte noch einmal der »Heroismus« in den Fokus des Kinos, den Sinjavskij auch als »wichtigstes Merkmal« des Kommunisten hervorhebt, da all seine Eigenschaften im Heldentum kulminieren: »fanatischer Glaube an ein übergeordnetes Ziel, Umsetzen dieses Glaubens oder Ideals in eine konkrete Tat, die ihn das Leben kosten kann«, zumindest

⁵⁴⁹ Politbüro des CK der VKP(b): »Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen«, Anlage zum Protokoll Nr. 97, Punkt 21 vom 23. 4. 1932, Einfügung vom Übersetzer M. Stadelmann.

⁵⁵⁰ Margolit 1999b, S. 68.

⁵⁵¹ Jermasch 1982, S. 10. Als herausstechende Werke der genannten Vertreter des sogenannten Revolutionsfilms nennt Ermaš Ėjzenštejns PANZERKREUZER POTECHKIN (BRO-NEOSEK POTECHKIN, 1925), Dovženkos ARSENAL (1929), Pudovkins MUTTER (MAT', 1926) sowie Vertovs Film-WAHRHEIT ÜBER LENIN (LENINSKAJA KINOPRAWDA, 1924).

⁵⁵² Jermasch 1982, S. 11 f.

aber »Opferbereitschaft voraussetzt« und nicht zuletzt dem »Wohl der Allgemeinheit« dient.⁵⁵³

Mit der Vereinheitlichung und Verstaatlichung der Film-, Literatur- und Künstlerorganisationen wurde schließlich die »äußere Voraussetzung« geschaffen, um eine »stilistische Vereinheitlichung« durchzusetzen, die unter dem Signum des »Sozialistischen Realismus« erfolgen sollte.⁵⁵⁴ Die Normen dieser Stilrichtung wurden zunächst nicht offiziell für alle Kunstgattungen formuliert, konnten jedoch aus der Programmatik, die auf dem ersten Allunions-Kongress der Sowjetschriftsteller im August 1934 für die Literatur festgelegt wurde, abgeleitet werden. Als »Kernforderungen des Sozialistischen Realismus« können demnach die »Parteilichkeit (partijnost'), Volkstümlichkeit (narodnost') und Typik (tipičnost')« gelten.⁵⁵⁵

Der sozialistisch-realistische Film richte seine »Aufmerksamkeit«, so Ermaš, vor allem »auf die Wirklichkeit [...] in ihren Auseinandersetzungen und Konflikten, in den sozialen, arbeitsmäßigen und moralischen Bedingungen des Lebens des ganzen Volkes«. Darüber hinaus verkörpert der Film allein aufgrund seiner Produktionsbedingungen die sozialistische Idee vom Kollektivismus, da er nur im Zusammenwirken von Regisseuren, Schauspielern, Szenaristen usf. realisiert werden könne.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Sinjawsch 1989, S. 168.

⁵⁵⁴ Drengenberg 1973, S. 283.

⁵⁵⁵ Drengenberg 1973, S. 284 f. Die Forderung nach Parteilichkeit resultierte aus der Annahme, dass eine freie Kunst »erst in der nachantagonistischen klassenlosen Gesellschaft möglich« sei. Und auf dieses Ziel musste durch Hingabe an die »proletarische[] Sache« und an den »Parteimechanismus« hingewirkt werden.

Die Volkstümlichkeit umfasste nicht nur einen Aspekt der »Volksverbundenheit«, sondern auch die Allgemein- bzw. »Volksverständlichkeit«, die mit einer »Niveaureduzierung der künstlerischen Möglichkeiten« verbunden war, die sich ausgerechnet an gerade überwundenen »bildungsbürgerliche[n]« Ausdrucksformen orientierte.

Unter Typik wurde eine »dialektische« Darstellung der »Wirklichkeit« begriffen, die es ermögliche »statt der – bisweilen unvollkommenen – gegenwärtigen Wirklichkeit Zukunftsbilder zur [...] noch nicht eingetretenen [...] Realität zu erklären und Außergewöhnliches für typisch auszugeben«, als ein Prinzip, dass sich auch auf die »Vergangenheit« anwenden lässt und so, nach Drengenberg, eine »Fülle künstlerischer Geschichtsklitterungen« hervorgebracht hat (Drengenberg 1973, S. 286 f.).

⁵⁵⁶ Jermasch 1982, S. 13.

Unter Boris Šumjackij, der ab dem Jahr 1930 als Vorsitzender von Sozuzkino und der späteren GUKF »fast zehn Jahre lang [...] die Geschicke der sowjetischen Filmindustrie« leitete, so stellt Eberhard Nembach in seiner Dissertation zu *Stalins Filmpolitik* heraus, erreichte die »Zentralisierung und Kontrolle der inhaltlichen, personellen und wirtschaftlichen Steuerung der Filmindustrie insgesamt und des Filmherstellungsprozesses im besonderen [...] ihren Höhepunkt«. ⁵⁵⁷

Als »parteioffizieller Kino-Funktionär« hatte Šumjackij »maßgeblichen Anteil an dem prägenden Richtungswechsel in der Filmproduktion«. So konnte er »kraft seines Amtes [...] die politische Linie« durchsetzen, die er selbst entwickelt hatte: ein »einfaches, volkstümliches Kino für die« arbeitende Masse, das »mit ideologisch geprägtem Inhalt und einfachen Erzählstrukturen [...] zu einem klassischen narrativen Realismus« zurückkehrt. Zur Durchsetzung dieser Leitlinie wurden nicht nur »systematisch neue Filmschaffende herangebildet«, sondern auch die bereits etablierten Regisseure wie »Ėjzenštejn, Vertov und Dovženko« zur »Anpassung« oder zum »Schweigen« gedrängt. ⁵⁵⁸

Vor diesem Hintergrund galt »die Formsprache des Films«, wie Evgenij Margolit erläutert, ebenso wie »die Entwicklung der Gesellschaft« als »abgeschlossen«: Sie sollte ein Modell, ein »Idealbild des Staates« entwerfen und »dieses in all seinen Aspekten zum Ausdruck bringen«. ⁵⁵⁹

Zu den Aspekten dieses Idealbilds zählen u.a. »Grenzkonzepte«, etwa in Filmen über »Grenzsoldaten und Tschekisten [Geheimdienstlern]«, die den »Widerstand[] gegen den äußeren Feind« (etwa Japan) in den Fokus rücken und dabei sowohl eine abstrakte »Vorstellung von der ›Grenze« als auch die »Staatsgrenzen im wörtlichen Sinn« zur Darstellung bringen. ⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Nembach 2001, S. 187 u. S. 190.

⁵⁵⁸ Nembach 2001, S. 189 f.

⁵⁵⁹ Margolit 1999b, S. 68.

⁵⁶⁰ Margolit 1999b, S. 69. Als Beispiel führt Margolit u.a. den Film DREI TAGE VON VOLOČAEVSK (VOLOČAEVSKIE DNI, 1937) der ›Gebrüder‹ Vasil'ev an.

Im »staatsbildende[n] Revolutionsfilm« wie Michail Romms *LENIN IM OKTOBER* (*LENIN V OKTJABRE*, 1937) steht hingegen ein Held (Lenin, Stalin) im Zentrum der Handlung, der zugleich den »Staat verkörpert«. ⁵⁶¹ Diese Form des Staatsepos wird auch in »historischen« Filmen wie Ėjzenštejns *ALEXANDER NEWSKI* (*ALEKSANDR NEVSKIJ*, 1938) aufgegriffen, die »jeder historischen Epoche« das »Modell ›Führer – Volk – ausländischer Widersacher« aufzwingen: »Die Vergangenheit sollte nun die Fortschrittlichkeit der Staatsidee in der Geschichte Rußlands demonstrieren, die Fortschrittlichkeit der Ausweitung und Festigung der Staatsgrenzen aufzeigen und die Monokratie [...] als eine Staatsform« legitimieren, die den »Wünschen des Volkes entspricht«. Demzufolge erfahren auch die heldenhaften Führerfiguren eine »deutliche Monumentalisierung«. ⁵⁶²

Ergänzt wird das Programm durch eine Reihe von volkskomödiantischen »Filmen mit Gegenwartsthematik«, in denen der »Aufbau des Sozialismus« mit der »Schaffung des neuen Menschen« zusammenfällt, wenn etwa die »Unvollkommenheit« der Helden »mit Hilfe [...] des fortschrittlichen Kollektivs überwunden« wird. ⁵⁶³

In den Nachkriegsjahren geriet das sowjetische Kino in eine Krise, sowohl wirtschaftlich aufgrund von »Fehlplanungen und Produktionsschwierigkeiten« ⁵⁶⁴ als auch in kreativer Hinsicht, da die strengen Leitlinien weitestgehend zur »Zementierung« der kanonischen »Muster« führten. ⁵⁶⁵

Erst ab der Mitte der 1950er Jahre deutete sich im sowjetischen Kino eine allmähliche Wende an, bedingt durch eine »flexiblere[] Kulturpolitik« in der sogenannten Tauwetterperiode, die auf den Tod Stalins im März 1953 folgte. Nikita Chruščev, ab 1958 Regierungschef der Sowjetunion, setzte im Rahmen der »Entstalinisierung« zunächst dem stalinistischen

⁵⁶¹ Margolit 1999b, S. 71.

⁵⁶² Margolit 1999b, S. 73 f.

⁵⁶³ Margolit 1999b, S. 75.

⁵⁶⁴ Jurenw 1982, S. 57.

⁵⁶⁵ Margolit 1999b, S. 100.

Personenkult ein Ende, ohne jedoch »die Grundlagen des von Lenin und Stalin geschaffenen sozio-politischen Systems in Frage zu stellen«. ⁵⁶⁶ Wie Oksana Bulgakova betont, vollzog sich die »Befreiung von den Dogmen« des Stalinismus in den »politischen, wirtschaftlichen, geistigen und künstlerischen« Bereichen zunächst »nur zögerlich«. Insbesondere soziale Reformen, die ab dem Ende des Jahrzehnts in Kraft traten, sorgten jedoch für eine »Aufwertung« der einzelnen Gesellschaftsmitglieder, die verbunden mit einem neuen »Geschichtsbild«, welches »Geschichte nicht mehr als Leistung Stalins, sondern als Summe kollektiver Anstrengungen« begriff, »den Ausgangspunkt für die Befreiung der Kunst aus alten Denk- und Darstellungskanon« setzte. ⁵⁶⁷

Nach dem Sturz Chruščëvs im Jahr 1964 folgte mit Leonid Brežnev allerdings ein Generalsekretär, dessen Politik vor allem im Zeichen der Machtsicherung des »Parteiapparats und der politischen Elite« stand und einen harten Kurs gegen »oppositionelle Gruppen« einschlug, ⁵⁶⁸ was schließlich eine Verschärfung der Zensur mit sich brachte, die auch Andrej Tarkovskij leidvoll zu spüren bekam. ⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Kappeler 2016, S. 42. Siehe auch Chruščëvs »Geheimrede« auf dem 20. Parteitag der KPdSU am 25. Februar 1956, auf der er als Erster Sekretär der Partei Stalin und den Stalinismus für diverse Zerfallsprozesse in der Sowjetunion verantwortlich macht, die u.a. aus einer »Praxis der massenweisen Repressalien« und einem »Personenkult« resultieren, der dem Geist des Marxismus-Leninismus fremd ist« und den es nun »auf bolschewistische Art [...] zu verurteilen und auszurotten« gilt (Chruščëv 1956).

⁵⁶⁷ Bulgakova 1999, S. 109 f.

⁵⁶⁸ Kappeler 2016, S. 43.

⁵⁶⁹ Bulgakova 1999, S. 152.

EINORDNUNG

Emanzipation und Dekonstruktion

Als Angehöriger einer noch jungen Generation von Filmemachern steht Tarkovskijs frühes Schaffen noch unter dem Eindruck der zaghaften Liberalisierungstendenzen des politischen Tauwetters, die sich u.a. in einer »Rehabilitation« von zuvor »tabuisierten Romanen der klassischen Literatur« bemerkbar macht, welche auch zu einer Reihe von Literaturverfilmungen führt, die sich nun u.a. am umfangreichen Werk Dostoevskijs »arbeiten«. ⁵⁷⁰

Auch Tarkovskijs Vater, der Dichter Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij, durfte nun, nachdem er dreißig Jahre zuvor wegen eines Gedichtes »des »Mystizismus« beschuldigt« worden war, im Jahr 1962 endlich seinen ersten Gedichtband *Vor dem Schnee* veröffentlichen. ⁵⁷¹

Ein Jahr nach Stalins Tod nimmt Tarkovskij sein Studium am Moskauer Gerasimov-Institut für Kinematographie (WGIK) auf, wo er u.a. von Michail Romm, einem Veteranen des sowjetischen Kinos, unterrichtet wird. ⁵⁷² Zugleich richtet sich das Interesse des Filmstudenten aber auch auf die Werke ausländischer Filmemacher wie Luis Buñuel oder Ingmar Bergman, die vor allem sein Verständnis von der Filmmontage als »spezifische Handschrift eines Regisseurs« nachhaltig prägen werden. ⁵⁷³

Seine eigene »Handschrift« entwickelt Tarkovskij in deutlicher Abgrenzung zum »sogenannten Montagekino«, das er, wie zuvor erläutert, ablehne, weil es dem Zuschauer nicht ermögliche, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen: »Das Montagekino

⁵⁷⁰ Bulgakova 1999, S. 140 f.

⁵⁷¹ Tarkowskaja 2003, S. 149 f.

⁵⁷² Tarkowskaja 2003, S. 151.

⁵⁷³ Tarkovskij 1985, S. 142. So würde man, laut Tarkovskij, »die Montage von Bergman, Bresson, Kurosawa oder Antonioni [...] immer sofort erkennen können«.

stellt seinem Zuschauer Rätsel, läßt ihn Symbole dechiffrieren und sich für Allegorien begeistern, appelliert an seine intellektuelle Erfahrung. Doch jedes dieser Rätsel hat seine verbal genau formulierte Auflösung«. ⁵⁷⁴

Trotz dieser offenkundigen Opposition vermag Tarkovskij etwa in den Filmen Ėjzenštejns, insbesondere im PANZERKREUZER POTEKIN (1925) noch »Leben und Poesie« zu erkennen, ⁵⁷⁵ was womöglich darin gründet, dass sowohl er als auch Ėjzenštejn ihre jeweilige Ästhetik auf poetische, altasiatische Traditionen zurückführen. So zeigt sich Ėjzenštejn in einem Essay fasziniert von der lakonischen Qualität altchinesischer Hieroglyphen, von denen eine jede zunächst piktographisch auf ein bestimmtes Objekt verweise, deren Kombination jedoch nicht nur die Summe dieser Piktogramme erzeuge, sondern eine Idee, die sich grafisch nicht abbilden ließe. ⁵⁷⁶

Einen vergleichbaren ideenbildenden Lakonismus attestiert Ėjzenštejn auch dem japanischen Haiku, das er als »verdichtete impressionistische Skizze« definiert, als ein »Bild in vollendeter Form«: »Die einfache Kombination von zwei oder drei Details materieller Natur erzeuge eine vollendete Repräsentation eines weiteren«, eines nicht-materiellen, sondern psychologischen Moments, bzw. einer »emotionalen Qualität«, die keinem der vorhergehenden allein innewohnte. ⁵⁷⁷

Ėjzenštejns Montage folgt einem genau »entgegengesetztem« Prinzip, an deren Anfang das Konzept, eine Idee oder eine hervorzurufende Emotion stehe, für die es dann geeignete abbildende Elemente auszuwählen und zu kombinieren gelte, die wiederum in ihrer Abfolge dieses zuvor nichtabbildbare, abstrakte Intendierte in die Wahrnehmung des Rezipien-

⁵⁷⁴ Tarkovskij 1985, S. 137. Indem Tarkovskij jedoch die Bedeutung der Montage für die Architektur des Films anerkennt, sei er, wie Hans Beller betont, trotz seiner auch von anderen wahrgenommenen Opposition zum Montagekino Sergej Ėjzenštejns (siehe etwa Robinson 2012, S. 54) am Ende doch »näher an Eisenstein, als er glaubt« (Beller 2005, S. 30).

⁵⁷⁵ Tarkovskij 1985, S. 77.

⁵⁷⁶ Ėjzenštejn 1949, S. 29 f.

⁵⁷⁷ Ėjzenštejn 1949, S. 32 (übers. aus dem Englischen: CO).

ten einspeisen und seinem Intellekt, wie es Adorno formuliert, »eine veränderte Tendenz« abzwängen.⁵⁷⁸

Während Āizenštejn also die lakonischen Elemente des Haiku hervorhebt und deren Fähigkeit, in formelhafter Abfolge ein Nicht-Abbildbares hervorzubringen und darin in reversibler Lesart gar sein Grundprinzip der Montage entdeckt, verweist Tarkovskij, der ebenfalls auf Haikus Matsuo Bashōs Bezug nimmt, auf die poetische Kraft dieser einfachen, umso präziseren Beobachtungen, die ein Bild entstehen ließen, dessen Bedeutung wie die Welt selbst ins Unendliche strebe und damit eher mit der *Mise en Scène* zu assoziieren sei, als mit der Schnittfolge der Montage:

Das Haiku ›züchtet‹ seine Bilder auf eine Weise, daß sie nichts außer sich selbst und zugleich dann doch wieder so viel bedeuten, daß man ihren letzten Sinn unmöglich erfassen kann. Das heißt, daß das Bild seiner Bestimmung umso mehr gerecht wird, je weniger es sich in irgendeine begriffliche, spekulative Formel pressen läßt. Der Leser eines Haiku muß sich in ihm verlieren, wie in der Natur, sich in es hineinfallen lassen, sich in dessen Tiefen wie im Kosmos verlieren, wo es auch weder ein Oben noch ein Unten gibt.⁵⁷⁹

In der Lesart Tarkovskijs erzeuge das Haiku also, mit Vilém Flusser gesprochen, »eine Bilderwelt«, welche »die ›Welt‹« bedeutet, nach der Auffassung Āizenštejns, im Flusserschen Duktus, dagegen einen »linearen Code«, der durch das Zerreißen und »Aufrollen des Bildes« bzw. einzelner Bildelemente erzeugt wird und nun nicht mehr auf die ›Welt‹ verweist, sie stattdessen verfremde und sich der Idee eines Konzeptes oder einer »Theorie« der Welt unterwirft, die lediglich auf die Realität anspiele.⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Adorno [1970] 2003, S. 90 f.

⁵⁷⁹ Tarkovskij 1985, S. 122.

⁵⁸⁰ Flusser 2008, S. 23 ff. Damit nähert sich Tarkovskij einer Auffassung von Montage, wie sie u.a. auch von André Bazin vertreten wird: »Die so oft als Essenz des Kinos bezeichnete Montage ist [...] das literarische und antifilmische schlechthin. Und das Spezifische des Kinos, einmal im Reinzustand betrachtet, liegt im Gegenteil darin, daß die Kamera die Einheit des Ortes respektiert« (Bazin [1972] 2004, S. 81).

Bereits in seinem Diplomfilm *WALZE UND GEIGE* (1960), mit dem Tarkovskij im Jahr 1961 sein Studium an der Filmhochschule abschließt,⁵⁸¹ unternimmt der junge Filmmacher einen ›Ausbruchsversuch‹ aus den kanonischen Formen und Inhalten des sowjetischen Kinos, welcher aufgrund einer subtilen ›Bildsprache‹ zunächst noch ungeahndet bleibt.

Heraussticht vor allem eine Szene in der Mitte des Films, die zu einem zwischen Dramatik, Optimismus und Bedrohlichkeit variierenden Musikstück Abrissarbeiten in einem Moskauer Stadtteil zeigt (24:08). Im Stil des Montagekinos werden in schneller Schnittfolge in nahen und halbnahen Einstellungen gegen Mauern prallende Abrissbirnen, Schutt auf sammelnde Baggerschaufeln, Schweißgeräte und Abbruchhämmer als ›Gliedmaße‹ einer von der Musik gleichermaßen als monströs wie glorreich herausgestellten Maschinerie gezeigt, die vor den Augen der im Regen stehenden Menschen, die immer wieder im Gegenschuss zu sehen sind, die Überreste des ›Alten‹ zerstört und abträgt, bis schließlich im Bildvordergrund die letzten Mauerstücke in sich zusammenbrechen und im Bildhintergrund das ›Neue‹ zum Vorschein kommt (25:49).

Zusehen ist in einer moderaten Untersicht der Monumentalbau des Außenministeriums der Sowjetunion, eine der berühmten Sieben Schwestern, deren Bau im Stile des Sozialistischen bzw. ›Stalinistischen‹ Klassizismus noch von Stalin in Auftrag gegeben worden war. Nach oben schauend erblicken die im Regen stehenden Menschen zugleich das gleißende Sonnenlicht, das von den Fenstern in den oberen Etagen des Hochhauses reflektiert wird.

In der nächsten Einstellung folgt schließlich der Bruch mit dem stalinistischen Personenkult sowie jeglicher Fortschritts- und Technikeuphorie, die zuvor angeklungen haben mochten, ebenso eine Abkehr vom rasanten Rhythmus und dem Intellekt des Montagekinos. Mehrere Sekunden lang verweilt die Kamera in starker Aufsicht über einer regennassen, asphaltierten Fläche (25:57). Am rechten, unteren Bildrand ist ein Mann zu sehen,

⁵⁸¹ Tarkovskaja 2003, S. 151.

Sergej, der mit suchendem Blick in die Ferne sieht. Am linken, oberen Bildrand erscheint kurz darauf ein Junge, der auf ihn zugelaufen kommt. Es ist Saša, der Geige spielende Held des Films, der sich zuvor mit dem Straßenwalzenführer angefreundet hat. Beide waren Zeugen der Abrissarbeiten, wurden im Gedränge der Menschen jedoch voneinander getrennt. Auf Sergejs Frage, wo Saša gewesen sei, antwortet dieser wie mit Versen aus Dantes *Commedia* gesprochen: »Ich hab' mich verlaufen. Das war dieser Höllenlärm« (26:09).

Bemerkenswert ist nicht nur, dass sich die Menschen im »Höllenslärm« des Fortschritts aus dem Blick verlieren, sondern auch die Freundschaft oder Verbrüderung, die zwischen Künstler und Arbeiter entsteht, am Ende des Films jedoch von einer Autorität, der Mutter Sašas, unterbunden wird.

Auch Tarkovskijs Spielfilmdebüt *IVANS KINDHEIT* trägt zum Bruch mit alten Konventionen des sowjetischen Kinos bei, indem er als Kriegserzählung fast gänzlich auf pathetische und heroische Motive verzichtet bzw. diese demonstrativ dekonstruiert. So wird etwa die Diegese kurz vor Ende des Films durch Archivmaterial erweitert (83:06). Dokumentarische Filmaufnahmen zeigen Rotarmisten und Alliierte im Siegestaumel vor dem Reichstagsgebäude und das zerstörte Interieur der Reichskanzlei in Berlin. Dazu ertönt das berühmte russische Liebeslied *Katjuscha* (*Katûša*),⁵⁸² dessen Strophen das aufkeimende Pathos dieser Szene jedoch sabotiert. Denn sie handeln von der jungen Katjuscha, die seit der Apfel- und Birnenblüte am Ufer eines Flusses auf die Rückkehr ihres Liebsten hofft, der in der Ferne die heimatliche Erde beschützt. Mit dem Verblühen der Bäume erlischt schließlich ihre Hoffnung, nicht jedoch ihre Liebe. So verweist der Film im Moment des kollektiven Sieges zugleich auf ein Scheitern des Zwischenmenschlichen, das erst in der Betrachtung des individuellen Leids zum Vorschein kommt. Auf gleiche Weise kommen auch die heroischen Anlagen, die der Protagonist und andere Figuren durchaus aufweisen,

⁵⁸² Text: Michail Isaakovič; Musik: Matvej Blanter.

letztlich nicht zur Entfaltung. Mit der vermeintlichen Reife und Kühnheit, die Ivan an den Tag legt, erntet er statt Anerkennung oftmals besorgte oder gar verstörte Blicke von den Soldaten, die angesichts der Absenz kindlicher Wesenszüge irritiert sind. Sie selbst geben im gesamten Film keinen einzigen Schuss ab. Und sieht man sie in Kampfhandlungen verstrickt, dann fällt vor allem ein Gestus auf: das Ducken und In-Deckung-Gehen beim feindlichen Beschuss. Die meiste Zeit aber verbringen sie mit nicht-kämpferischen, mithin nicht-heroischen Tätigkeiten: beim Patrouillieren, beim Musikhören im Unterschlupf, beim Spaziergang in einem Birkenwäldchen.

Auch Ivans quasi-heroische Tat, sich auf seinem letzten Erkundungsgang allein den Gefahren der feindlichen Linien zu stellen, ist keineswegs auf einen heldenhaften Todesmut zurückzuführen, sondern, wie gesehen, auf seine Rachegefühle und Todessehnsucht, die dem Trauma des Verlustes seiner kindlichen Identität geschuldet sind. Hinter dem vermeintlichen Heroismus, verbirgt sich daher vielmehr eine abgrundtiefe Verzweiflung, in deren Logik die Flucht ins Refugium der und schließlich des Todes verheißungsvoll und folgerichtig erscheint.

In seinem Verzicht auf Heroismus und in seinem Ansatz, Krieg im Spiegel individuellen Leids vor allem als traumatisches, geradezu apokalyptisches Ereignis herauszustellen, deutet sich in *IVANS KINDHEIT* zudem auch eine Abgrenzung zu Dostoevskij an. Vor dem Hintergrund des Ausbruchs des Russisch-Osmanischen Krieges (1877–1878), beschreibt der russische Schriftsteller Krieg aus der Perspektive einer unterdrückten Gesellschaft verallgemeinernd als legitime Kulturtechnik, als heilendes, für den »Entwicklungsprozeß« notwendiges Ereignis, welches überwiegend positive Folgen mit sich bringt. Im Gegensatz zu einem »langen Frieden«, würde der Krieg »die Luft, die wir atmen, erfrischen, die Luft, in der wir in der Ohnmacht unserer Verwesung und geistigen Beengtheit bald zu ersticken drohten«.⁵⁸³

⁵⁸³ Dostojewski [1873-1881] 2008, S. 341 (April 1877). Für weitere Erläuterungen siehe ins-

Mit ihrem Fokus auf Einzelschicksale tragen IVANS KINDHEIT wie auch Tarkovskijs spätere Filme darüber hinaus zur »Emanzipation der Persönlichkeit« im sowjetischen Kino bei, was nicht nur Unmut in der russischen Kritik hervorruft, sondern womöglich auch jene Anerkennung erheblich mitbegründet, die dem Regisseur im Westen zuteilwird, wie etwa Oksana Bulgakova vermutet, die in der Emanzipation auch eine Annäherung an das »Selbstverständnis der westeuropäischen Kulturen« erkennt, die »auf einer anderen historischen Erfahrung« basiere.⁵⁸⁴

Ermüdigung durch falsche Anschlüsse

Wohlwissend um den Wandel und die Brüchigkeit der Welt- und Menschenbilder,⁵⁸⁵ hält Tarkovskij den modernen Ideen vom »Neuen Menschen« und den Hoffnungen auf die Schaffung einer »nachgeschichtlichen« Ordnung, deren Merkmale sich früher oder später auf den sich »erneuernden«, sich anpassenden Menschen übertragen werden, ein Filmwerk entgegen, das sich einer »Defragmentierung« der Weltbilder und der menschlichen Selbsterkenntnis verschreibt, die in der Moderne, trotz wissenschaftlicher und philosophisch-anthropologischer und künstlerischer Anstrengungen, einem materialistischen Übergewicht ausgesetzt sind, welches vielfache Formen angenommen hat: den Kapitalismus, den Kommunismus und die technische-maschinellen Eschatologien des Fortschrittsglaubens, die Einzug in die politische Programmatik halten.

Nach Günter Dux sind Weltbilder »historisch, sie bilden und verändern sich im Verlauf der Geschichte« und können »brüchig« werden, wenn

besondere Tetzner 2013, S. 183 f.

⁵⁸⁴ Bulgakova 1999, S. 153 f.

⁵⁸⁵ Tarkovskij 1985, S. 249 f.

z.B. neues Wissen erworben wird.⁵⁸⁶ So wird auch nachvollziehbar, dass etwa das kommunistische Bestreben, einen ›nachgeschichtlichen‹ Zustand zu erlangen, mit einem relativ statischen Welt- und Menschenbegriff einhergeht, dessen ›Bruch‹ es, etwa durch Repressionen und Zensur von konkurrierenden Weltbildern (aus den Künsten, der Religion, der Wissenschaft, der Philosophie und feindlichen politischen Systemen), zu verhindern gilt.

Mit Lotman ließe sich der ›nachgeschichtliche‹ Zustand als ereignis- oder »sujetlose Struktur« beschreiben, die idealerweise nur »unbewegliche« Figuren beherbergt, Figuren also, deren Merkmale mit denen der Struktur (oder des Raums oder der Ordnung) übereinstimmen und diese zugleich bestätigen. Eine »Grenzüberschreitung«, eine Abweichung von den Merkmalen der Struktur ist diesen unbeweglichen Figuren nicht möglich und »verboten«.⁵⁸⁷

Tarkovskijs Anspruch, mit seinen Filmen ein »gesellschaftliches Bewußtsein« zu akkumulieren, mit dem sich die Menschen aus der Entmündigung emanzipieren können,⁵⁸⁸ meint im Sinne des Lotmanschen Grenzüberschreitungsmodells also nichts anderes, als die Menschen in einen Zustand der Beweglichkeit zu versetzen, sie mit Merkmalen auszustatten, die der sujetlosen Ordnung widersprechen, sodass sie als »bewegliche« Figuren in der Lage sind, die »Verbotsgrenze« zu überschreiten, deren Überquerung »die sujetlose Struktur als unmöglich behauptet«.⁵⁸⁹

Die zuvor besprochene Szene aus WALZE UND GEIGE, die Abrissarbeiten und das Sich-Wiederfinden der Menschen oder noch genauer: des Künstlers und des Arbeiters, steht in gewisser Weise als pars pro toto für Tarkovskijs gesamtes filmisches Schaffen. Statt die Kamera auf den stalinistischen Monumentalbau, das vermeintliche ›Neue‹, ›Ereignishafte‹,

⁵⁸⁶ Dux 1982, S. 13 u. S. 18.

⁵⁸⁷ Lotman 1989, S. 338 f. Man denke etwa an die Regungslosigkeit der »Gesunden« und Angepassten, im Einklang mit der Sündhaftigkeit des Materiellen Lebenden, die in NOSTALGHIA teilnahmslos der Rede Domenicos beiwohnen (100:00).

⁵⁸⁸ Tarkovskij 1985, S. 191.

⁵⁸⁹ Lotman 1989, S. 338 f.

›Fortschrittliche‹ zu richten, das als Teil einer ›nachgeschichtlichen‹ und damit sujetlosen Struktur im Verständnis von Lotman tatsächlich ein Statisches, Triviales, Nicht-Neues ist, gilt die eigentliche Aufmerksamkeit den Menschen und all dem, was in den Trümmern der Abrissarbeiten, also in der eigentlichen Geschichte der Menschen verborgen liegt: seine in Stillstand geratene, freie, schöpferische Bewegung.

So verweist Lotman etwa darauf, dass sich der »Begriff des sujethaften Textes der ›Novelle‹ von dem italienischen Wort für ›Neuigkeit‹ ableitet. Texte, die hingegen »regelmäßig und regelhaft wiederholte Bewegungen« beschreiben, weisen dagegen die Statik des Sujetlosen auf.⁵⁹⁰ Das eigentliche Neue, Ereignishafte geht demzufolge aus nicht-regelhaften, also von der Regel, Struktur oder Ordnung abweichenden Bewegungen hervor, die wie im Anschluss an Bergson dargelegt wurde, einen »Übergang von Ruhe zu Ruhe« beschreiben, der »Dauer in Anspruch« nimmt und eine »Veränderung des Zustands oder der Qualität« bewirkt.⁵⁹¹ Die Abweichung dieser »wirklichen« und ereignishaften Bewegung besteht, wie ebenfalls erläutert, im Moment des »Abwartens vor der Reaktion«, in der »Wahrnehmung«, die schon »Gedächtnis ist«,⁵⁹² welche die Bewegung durch Anschluss an Erinnerungsprozesse mit dem Merkmal der »Freiheit« versieht und somit vom bloßen Tun zum Handeln befördert.⁵⁹³

Dementsprechend etablieren die Filme Tarkovskijs das Denken und Erinnern als Modus der (Film-)Rezeption nicht etwa allein dadurch, dass sie das inaktive oder verfälschte kollektive oder individuelle Gedächtnis durch eine bloße Konfrontation mit (abweichenden Welt- und Menschen-) Bildern und intermedialen Referenzen (aus den bildenden Künsten, der Bibel, der Literatur usf.) reaktivieren, sondern indem sie dem Filmpublikum in Zeit- und Kristallbildern, die Möglichkeit einräumen, falsche Anschlüsse (Deleuze) zu nehmen und in Kontemplation »das auf der Lein-

⁵⁹⁰ Lotman 1977, S. 101.

⁵⁹¹ Bergson [1896] 1991, S. 184 ff.

⁵⁹² Bergson [1896] 1991, S. 221.

⁵⁹³ Bergson [1896] 1991, S. 250 sowie Anders [1956] 1992, S. 286 ff.

wand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen [...] in der Wahrnehmung eine eigene Haltung zu dem auf der Leinwand Gesehenen einzunehmen«,⁵⁹⁴ welche die Menschen auch außerhalb des Kinos »ermächtigt«.

Das eigentliche »Wesen« des Menschen, das der dialektische Materialismus ausschließlich im »ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse« und den materiellen Bedingungen verankert sieht,⁵⁹⁵ wird in den Filmen Tarkovskijs hingegen, wie gesehen, etwa durch Einsamkeitsmotive, die Exzentrik der Figuren, ebenso auch mit seinen »idiotischen«, d.h. privaten, geistigen und außergesellschaftlichen Bedingungen in Beziehung gesetzt, worin schließlich die Weltoffenheit des Menschen, seine von der philosophischen Anthropologie als wesentlich herausgestellte »Raumunzugehörigkeit« ersichtlich wird.⁵⁹⁶

Und wie auch Tarkovskijs Filme belegen, erweist sich das moderne Kino der Zeitbilder in seinem Vermögen, Erinnerungs- und Traumbilder zu liefern, als überaus geeignete Form, die exzentrische oder exponierte Stellung des Menschen in oder zu der Welt, den Menschen in seiner Unbestimmtheit, in seinem nicht-fragmentierten Zustand zum Ausdruck zu bringen.

Reaktivierung des Gewissens durch Überwindung der »Blindheit«

Wie bei Kant geht die Frage nach dem, was der Mensch sei, auch bei Tarkovskij mit einem moralphilosophischen Fragen danach, was der Mensch tun soll, einher,⁵⁹⁷ das in den Filmen etwa in Erneuerungsmotiven, im An-

⁵⁹⁴ Tarkovskij 1985, S. 137.

⁵⁹⁵ Marx u. Engels [1845–1846] 1978, S. 6 (= »Thesen über Feuerbach« § 6).

⁵⁹⁶ Plessner [1928] 1981, S. 360 ff., Gehlen [1940] 2004, S. 9 ff. u. 131 ff.

⁵⁹⁷ Kant 1800, S. 25.

schluss an die christliche Eschatologie und im dialektischen Widerstreit der epistemischen Praxen verhandelt wird.

Es hat sich gezeigt, dass sich die Erneuerung des Menschen in den Filmen Tarkovskijs anders als etwa in der sowjetischen Ideologie nicht als Anpassung an die Merkmale einer statischen Ordnung vollzieht, als Erreichung eines Zustands der (geistigen) Regungslosigkeit, sondern vielmehr als Erlangung oder Aufrechterhaltung einer (geistigen) Beweglichkeit, welcher ein Zustand der geistigen Krise vorausgeht, eine Disharmonie zwischen geistigen Idealen und dem »wirklichen Leben«, die der Bewegung als »Stimulans« dient.⁵⁹⁸

Stimuliert wird das Filmpublikum in den Filmen, wie gesehen, nicht nur durch eine Reaktivierung des kollektiven und individuellen Gedächtnisses, durch ein Hineinversetzen in die Geschichte, sondern auch, indem es, im Sinne Günther Anders', durch (post-)apokalyptische Motive⁵⁹⁹ in apokalyptische Angst versetzt und durch die damit einhergehende Überwindung der »Apokalypse-Blindheit« um die »Selbstsicherheit des modernen Menschen« gebracht wird.⁶⁰⁰

Im Zustand der Angst und Selbstunsicherheit, in der geistigen Krise, setzt, so die Hoffnung Tarkovskijs, der »qualvolle Prozeß menschlicher Selbsterkenntnis« ein.⁶⁰¹ So wird der Mensch in die Lage versetzt, seiner Sünde, dem prometheischen Gefälle (Anders, Berdjajev), der Diskrepanz, die zwischen seiner Vor- und Herstellungskraft besteht, zwischen seiner geistigen und materiellen Entwicklung, ansichtig zu werden und eine Erneuerung seines Geistes und seines Handelns vorzunehmen, die ihm ermöglicht, auf eine ihm nun sichtbare Zukunft hinzuwirken, die im Zeichen eines harmonischen Verhältnisses steht, das im Altruismus der wahrhaf-

⁵⁹⁸ Tarkowskij 1985, S. 104 u. S. 220.

⁵⁹⁹ Wie gesehen, nehmen die apokalyptischen Motive in den Filmen Tarkovskijs sowohl Anschluss an die christliche Eschatologie (*Johannesoffenbarung*, *Dantes Commedia*) als auch an die drohenden Kataklysmen (Krieg, Atombombe), der auf technisch-materialistische Abwege geratenen Zivilisation (Tarkowskij 1985, S. 249 f.).

⁶⁰⁰ Anders [1956] 1992, S. 278 f.

⁶⁰¹ Tarkowskij 1985, S. 42.

tem Kunst bereits zum Ausdruck kommt, welche die Menschen, auf die »immer neues Unheil herein« breche, seit jeher daran erinnert, »dass sie Menschen sind«. ⁶⁰²

⁶⁰² So die Worte des Helden in ANDREJ RUBLJOW (44:50).

FILMVERZEICHNIS

Von Tarkovskij

WALZE UND GEIGE (KATOK I SKRIPKA, 1960) Sowjetunion, russische Originalversion mit dt. Untertiteln in der DVD-Ausgabe von trigon-film 2014, Laufzeit: 46 Minuten.

IVANS KINDHEIT (IVANOVO DETSVO, 1962) Sowjetunion. russische Originalversion mit dt. Untertitel in der DVD-Ausgabe von trigon-film 2014, Laufzeit: 95 Minuten.

ANDREI RUBLEV. »THE PASSION ACCORDING TO ANDREI« (ANDREJ RUBLĚV, 1966) Sowjetunion, russische Originalversion mit eng. Untertiteln in der DVD-Ausgabe der Criterion Collection 1998, Laufzeit: 205 Minuten.

ANDREJ RUBLJOW (ANDREJ RUBLĚV, 1966) Sowjetunion, russische Originalversion mit dt. Untertiteln in der Blu-ray-Ausgabe von trigon-fim 2014, Laufzeit 183 Minuten.

SOLARIS (SOLJARIS, 1972) Sowjetunion, russische Originalversion mit dt. Untertiteln in der DVD-Ausgabe von trigon-film 2014, Laufzeit: 167 Minuten.

DER SPIEGEL (ZERKALO, 1975) Sowjetunion, russische Originalversion mit dt. Untertiteln in der DVD-Ausgabe von trigon-film 2014, Laufzeit: 103 Minuten.

STALKER (STALKER, 1979) Sowjetunion. russische Originalversion mit dt. Untertiteln in der DVD-Ausgabe von trigon-film 2014, Laufzeit: 103 Minuten.

NOSTALGHIA (NOSTAL'GIJA, 1983) Sowjetunion, Italien, italienische Originalversion mit dt. Untertiteln in der DVD-Ausgabe von Zweitausendeins 2010, Laufzeit: 125 Minuten.

OPFER (OFFRET, 1986) Schweden, Großbritannien, schwedische Originalversion mit dt. Untertiteln in der DVD-Ausgabe von absolut Medien 2008, Laufzeit: 142 Minuten.

Über Tarkovskij

MEETING ANDREI TARKOVSKY (Regie: Dmitry Trakovsky, Brasilien 2008).

AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT. ANDREJ TARKOWSKIJS EXIL UND TOD (Regie: Ebbo Demants, BR Deutschland 1987).

TARKOVSKY'S CINEMA (Regie: Donatella Baglivo, England 1987).

Sonstige Filme

2001: A SPACE ODYSSEE (Regie: Stanley Kubrick, USA/England 1968).

TSCHAPAJEW (ЇАРАЕВ, Regie Georgij u. Sergj Vasil'ev, Sowjetunion 1934).

LITERATURVERZEICHNIS

Von Tarkovskij

Andrej Rubljow. Die Novelle, aus dem Russischen übers. von Ute Sprengler, Limes, Berlin 1992.

Martyrolog. Tagebücher 1970–1986, aus dem Russischen übers. von Vera Stutz-Bischitzky u. Marlene Milack-Verheyden, Limes, Berlin 1989.

Opfer. Filmbuch, aus dem Russischen übers. von Rosemarie Tietze, Schirmer/Mosel, München 1987.

Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, aus dem Russischen übers. von Hans-Joachim Schlegel, Ullstein Verlag, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1985.

Sekundärliteratur zu Tarkovskij

ABRAMOV, Naum (1990): »Dialogue with Andrej Tarkovsky about Science-Fiction on the Screen«, in: John Gianvito (Hg.): *Andrei Tarkovsky. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2006, S. 32–37.

ALLARDT-NOSTITZ, Felicitas: »Spuren der Deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskijs«, in: Felicitas Allardt-Nostitz, Maja J. Turowskaja: *Andrej Tarkowskijs. Film als Poesie – Poesie als Film*, Keil Verlag, Bonn 1981.

BERTONCINI, Christiane: »Überblick über Leben und Werk«, in: Andrej Tarkovskij: *Martyrolog. Tagebücher 1970–1986*, aus dem Russischen übers. von Vera Stutz-Bischitzky u. Marlene Milack-Verheyden, Limes, Berlin 1989.

BIRD, Robert: *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*, Reaktion Books Ltd, London 2008.

BIRD, Robert: *Andrei Rublev*, Bloomsbury, London/New York (NY) 2004.

CHRISTIE, Ian (1981): »Against Interpretation: An Interview with Andrej Tarkovsky«, in: John Gianvito (Hg.): *Andrei Tarkovsky. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2006, S. 63–69.

FRANZ, Nobert P. (Hg.): *Andrej Tarkovskij. Klassiker. Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam*, Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2016.

FRANZ, Nobert P. (Hg.): *Nostalgia*, Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2015.

MACKINNON, Angus (1984): »Red Tape«, in: John Gianvito (Hg.): *Andrej Tarkovsky. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2006, S. 155–162.

MEYER, Petra M.: »Angst und Freiheit. Zu ausgewählten Situationen in Filmen von Hitchcock und Tarkowskij«, in: Werkleitzgesellschaft e.V., KUNSTrePUBLIK e.V. (Hg.): *Angst hat große Augen*. Halle an der Saale 2010, S. 111–135.

MEYER, Petra M.: »Agierende Vergangenheit im Traum. Andrej Tarkowskij's Zerkalo/Der Spiegel mit Henri Bergson bedacht«, in: Heide Heinz, Christoph Weismüller (Hg.): *Psychoanalyse – und wie anders? Text-Gaben zum 70. Geburtstag von Rudolf Heinz*, Düsseldorf 2009, S. 100–139.

OSTWALD, Christian: »Filmischer Raum als Ort der Kontemplation in Andrej Tarkowskij's STALKER«, in: Peter Klimczak (Hg.), Martin Nies (Reihen-Hg.): *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 5*, Open Access Journal 2018, S. 55–78 (DOI: <https://doi.org/10.15475/skms.2018.1.3>, Abruf am 10.8.2019).

ROBINSON, Jeremy M.: *Andrej Tarkovsky. Pocket Guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone 2012.

SARTRE, Jean Paul: »Discussion sur la critique à propos de L'enfance d'Ivan«, in: *L'Unità*, 9.10.1963 (in englischer Übersetzung von Madan Gopal Singh online abrufbar unter: <http://nostalgia.com/TheTopics/Sartre.html>, Abruf am 08.05.2017).

SCHLEGEL, Hans-Joachim: »Der antiavantgardistische Avantgardist«, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): *Andrej Tarkowskij*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1987.

SELG, Julia: *Andrej Tarkovskij und die Gegenwart der Alten Meister. Kunst und Kultus im Film »Nostalgia«*, Verlag des Ita-Wegman-Instituts, Arlesheim 2009.

SCHMATLOCH, Marius: *Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung*, Gardez! Verlag, Sankt Augustin 2003.

TARKOWSKAJA, Marina: *Splitter des Spiegels. Die Familie des Andrej Tarkowski*, aus dem Russischen übers. von Martina Mrochen, edition ebersbach, Berlin 2003.

TUROWSKAJA, Maja J.: »Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film«, in: Felicitas Allardt-Nostitz, Maja J. Turowskaja: *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*, Keil Verlag, Bonn 1981, S. 13–98.

Sonstige Literatur und Quellen

ANDERS, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Verlag C.H. Beck, München 1987.

ANDERS, Günther [1956]: *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Verlag C.H. Beck, München 1992.

ADORNO, Theodor W. [1970]: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003.

ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik*, hrsg. von Bien Günther, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1985 (= Philosophische Bibliothek Band 5).

BAZIN, André [1975]: *Was ist Film?*, hrsg. von Robert Fischer, Alexander Verlag, Berlin 2004.

BECKETT, Samuel [1931]: *Marcel Proust. Essay*, Arche Verlag, Zürich/Hamburg 2001.

BELLER, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, TR-Verlagsunion, München 2005.

BENEDICT XVI.: Hl. *Katharina von Siena*, Transkript der Generalaudienz vom 24. November 2010, Libreria Editrice Vaticana 2010 (https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/de/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20101124.pdf, Abruf am 28.10.2022).

BENJAMIN, Walter [1927]: »Zur Lage der russischen Filmkunst«, in: Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, hrsg. von Theodor W. Adorno, Gershom Scholem, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, S. 343–350.

BERDIJAEV, Nikolaj [1943]: »Der Mensch und die Technik«, in: Nikolaj Berdijaev, André Sikojev (Hg.): *Mensch und Technik. Von der Würde des Christentums und der Unwürde der Christen. Schriften zur Philosophie*, Talheimer Verlag, Mössingen-Talheim 1989, S. 9–41.

BERDIJAEV, Nikolaj [1936]: »Christentum und soziale Wirklichkeit«, in: Nikolaj Berdijaev, André Sikojev (Hg.): *Mensch und Technik. Von der Würde des Christentums und der Unwürde der Christen. Schriften zur Philosophie*, Talheimer Verlag, Mössingen-Talheim 1989, S. 43–139.

BERDJAJEW, Nikolaj: *Die Weltanschauung Dostojewskijs*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1925.

BERGSON, Henri [1896]: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übers. von Julius Frankenberger, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1991.

BERGSON, Henri [1889]: *Zeit und Freiheit*, Athenäum, Frankfurt am Main 1989.

BERGSON, Henri (1911): »Die philosophische Intuition«, in: Henri Bergson [1946]: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, übers. aus dem Französischen von Leonore Kottje u. hrsg. von Friedrich Kottje, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1993.

DIE BIBEL. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hrsg. von der Deutschen Bischofskonferenz, der Österreichischen Bischofskonferenz, der Schweizer Bischofskonferenz, des Erzbischofs von Luxemburg, des Erzbischofs von Vaduz, des Erzbischofs von Straßburg, des Bischofs von Bozen-Brixen und des Bischofs von Lüttich, Herder, Freiburg 2016.

BINDER, Eva u. Engel, Christine (Hg.): *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991)*, Abt. Sprachwiss. des Inst. für Sprachen und Literaturen der Univ. Innsbruck, Innsbruck 2002.

BORSTNER, Nils, Pabst, Eckhard, Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008.

BRAUDY, Leo: *The World in a Frame. What We See in Films*, Anchor Press, Garden City 1976.

BULGAKOVA, Oksana: »Der Film der Tauwetterperiode«, in: Christine Engel (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1999, S. 109–181.

CASSIRER, Ernst [1944]: *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2007 (= Philosophische Bibliothek Band 488).

CASSIRER, Ernst [1930]: »Form und Technik«, in: Ders.: *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*, hrsg. von J. M. Krois, E. W. Orth, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1995, S. 39–90 (= Philosophische Bibliothek Band 372).

CASSIRER, Ernst [1923]: *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.

CHRUŠČEV, Nikita S. (1956): »Geheimrede«, Rede des Ersten Sekretärs des CK der KPSS [KPdSU], N. S. Chruščev auf dem XX. Parteitag der KPSS und der Beschluss des Parteitages »Über den Personenkult und seine Folgen«, 25. Februar 1956, übers. aus dem Russischen von Lilia Antipow (online abrufbar unter: https://www.100odokumente.de/index.html?c=dokument_ru&dokument=0014_ent&object=translation&st=&l=de, Abruf erfolgt am 12.09.2021).

CIORAN, Emil M. [1979]: *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2013.

DANTE Alighieri [1321]: *Die Göttliche Komödie*, übers. von Hermann Gmelin, Reclam, Stuttgart 2021.

DELEUZE, Gilles [1983]: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2017.

DELEUZE, Gilles [1985]: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2015.

DIERKES, Hans: *Philosophische Anthropologie*, Reclam, Stuttgart 2015.

DONNERT, Erich: *Altrussisches Kulturlexikon*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1988.

DOSTOJEWSKI, Fjodor M. [1873-1881]: *Tagebuch eines Schriftstellers. Notierte Gedanken*, übers. aus dem Russischen von E. K. Rahsin, Piper Verlag GmbH, München 2008.

DOSTOJEWSKI, Fjodor M. [1880]: *Die Brüder Karamasoff*, übers. aus dem Russischen von E. K. Rahsin, Piper Verlag GmbH, München 2008.

DRENGENBERG, Hans-Jürgen: »Kunstpoltik im Zeichen des Sozialistischen Realismus«, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hg.): *Kulturpolitik*

- der Sowjetunion*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1973, S. 283–299.
- DUX, Günter: *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982.
- EISENSTEIN, Sergei [1949]: *Film Form. Essay in Film Theory*, hrsg. von Jay Leyda, Harcourt Brace Jovanovich, London/New York (NY) 1977.
- ELSAESSER, Thomas u. Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2007.
- ENGELS, Friedrich [1872-1873]: »Zur Wohnungsfrage«, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*. Band 18, Dietz Verlag, Berlin 1973, S. 209–287 (= MEW 18).
- FAHLE, Oliver: *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, in: *montage av* 11/1/02, Berlin 2002. S. 97–112.
- FICHTE, Johann Gottlieb u. Jacobs, Wilhelm G. [Hg.]: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1997 (= Philosophische Bibliothek Band 246).
- FLUSSER, Vilém: *Medienkultur*, hrsg. von Stefan Bollmann, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008.
- FREUD, Sigmund [1923]: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010.
- GAFFY, Julian: »Tschapajew. Čapaev (1934)«, in: Peter Klimczak, Christian Ostwald, Barbara Wurm (Hg.): *Klassiker des russischen und sowjetischen Films 1*, Schüren Verlag, Marburg 2020.
- GEHLEN, Arnold [1953]: »Die Technik in Sichtweise der Anthropologie«, in: Thomas Zoglauer (Hg.): *Technikphilosophie*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2002, S. 115–127.
- GEHLEN, Arnold [1940]: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, AULA-Verlag, Wiebelsheim 2004.
- GEULEN, Eva: »Agonale Theorie«, in: Carlos Spoerhase (Hg.): *Zeitschrift für Ideengeschichte Heft XIII/1 Frühjahr 2019. Adorno*, Verlag C.H. Beck, München 2019, S. 5–19.
- GRAF, Dominik: »EIN MENSCHENSCHICKSAL / SUD'BA ČELOVEKA (1959)«, in: Matthias Schwartz und Barbara Wurm (Hg.): *Klassiker des russischen und sowjetischen Films 2*, Schüren Verlag, Marburg 2020.

- HAMM, Peter: »Auf der Pirsch nach Erlösung«, in: *Spiegel* 19 (1981), S. 255.
- HOFFMANN, Hilmar u. Schobert, Walter (Hg.): *Der Film in den sowjetischen Unionsrepubliken*, Kommunales Kino, Frankfurt am Main 1982.
- HORKHEIMER, Max, Adorno, Theodor W. [1944]: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2017.
- INSTITUT FÜR MARXISMUS-LENINISMUS BEIM ZK DER KPDSU: »Vorwort«, in: Karl MARX, Karl, Friedrich Engels [1845–1846]: *Die deutsche Ideologie*, Dietz Verlag, Berlin 1978 (= MEW Band 3).
- ISUPOV, Konstantin G. (2002a): »Narrentum in Christo«, in: Nobert P. Franz (Hg.): *Lexikon der russischen Kultur*, Primus Verlag (WBG), Darmstadt 2002, S. 318–319.
- ISUPOV, Konstantin G. (2002b): »Wahrheit«, in: Nobert P. Franz (Hg.): *Lexikon der russischen Kultur*, Primus Verlag (WBG), Darmstadt 2002, S. 474.
- JERMASCH, Philipp: »Von der Revolution geboren«, in: Sergej Dobraschenko, Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): *Der Film in den sowjetischen Unionsrepubliken*, Kommunales Kino, Frankfurt am Main 1982, S. 9–14.
- JURENEW, Rotislaw: »Der russische Film«, in: Sergej Dobraschenko, Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): *Der Film in den sowjetischen Unionsrepubliken*, Kommunales Kino, Frankfurt am Main 1982, S. 50–66.
- KANT, Immanuel: *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, hrsg. von Gottlob Benjamin Jäsche, Friedrich Nicolovius, Königsberg 1800.
- KANT, Immanuel [1781]: *Kritik der reinen Vernunft*, Band 1, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
- KAPP, Ernst [1877]: »Grundlinien einer Philosophie der Technik«, in: ZOGLAUER, Thomas (Hg.): *Technikphilosophie*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2002, S. 69–80.
- KAPPELER, Andreas: *Russische Geschichte*, Verlag C.H.Beck, München 2016.
- KLEIST, Heinrich von [1805]: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (online abrufbar unter <https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/gedanken/gedanken.html>, Abruf am 04.10.2017).
- KLIMCZAK, Peter: »Ereignis und Perspektive. Die Lotman-Rennersche Grenzüberschreitungstheorie bei multiperspektivischen Medientexten«,

in: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23*, Schüren, Marburg 2012.

KRAH, Hans: ›*Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen*‹. *Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Rothe Verlag, Passau 1996.

LAVRIN, Janko [1963]: *Fjodor M. Dostojewskij. Mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, hrsg. von Kurt Kusenberg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2010.

LEM, Stanisław: »Nachwort«, in: Akardi u. Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*, Nachwort übers. aus dem Polnischen von Friedrich Griese, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 198–214.

LENIN, Wladimir I. [1920]: *Werke, Band 31. April-Dezember 1920*, Dietz Verlag, Berlin 1966 (= LW 31).

LOTMAN, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, Wilhelm Fink Verlag, München 1989.

LOTMAN, Jurij M.: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, übers. aus dem Russischen von Christiane Böhler-Auras, Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main 1977.

LUHMANN, Niklas: »Die Form der Schrift«, in: H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S. 349–366.

MARGOLIT, Evgenij (1999a): »Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm«, in: Christine Engel: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1999, S. 17–67.

MARGOLIT, Evgenij (1999b): »Der Film unter Parteikontrolle«, in: Christine Engel (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1999, S. 68–108.

MARX, Karl [1857/1858]: *Ökonomische Manuskripte 1857/1858*, Dietz Verlag, Berlin 1983 (= MEW Band 42).

MARX, Karl, Engels, Friedrich [1852]: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Dietz Verlag, Berlin 1972 (= MEW Band 8).

MARX, Karl, Engels, Friedrich [1845–1846]: *Die deutsche Ideologie*, Dietz Verlag, Berlin 1978 (= MEW Band 3).

MCKAY, Alwyn: *Das Atomzeitalter. Von den Anfängen zur Gegenwart*, Sprin-

ger-Verlag, Berlin/Heidelberg/New York/London/Paris/Tokyo 1989.

MENKE, Christoph: *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2013.

MÜNCH, Christian: *In Christo närrisches Russland. Zur Deutung und Bedeutung des »jurodstvo« im kulturellen und sozialen Kontext des Zarenreiches*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017.

NEMBACH, Eberhard: *Stalins Filmpolitik. Die Reorganisation der sowjetischen Filmindustrie 1929-38. Von liberaler Marktökonomie und kreativer Vielfalt zur zentral und monopolistisch gesteuerten Propagandamaschinerie*, Dissertation, Bonn 2001 (online abrufbar unter hss.ulb.uni-bonn.de/2001/0236/0236.pdf, Abruf am 04.10.2017).

NIETZSCHE, Friedrich [1895]: *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, Anaconda Verlag, Köln 2008.

NIETZSCHE, Friedrich [1889]: *Götzendämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 2017.

NORTH, Michael: *Europa expandiert. 1250–1500*, hrsg. von Peter Blickle, Verlag Eugen Ulmer, Stuttgart 2007.

PETERSEN, Christer: »Anthropologien der Gewalt. Stanley Kubricks Science-Fiction-Reihe. DR. STRANGELOVE, 2001 und A CLOCKWORK ORANGE«, in: Hans Krahl (Hg.): *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*, Verlag Ludwig, Kiel 2001.

POLITBÜRO DES CK DER VKP(B): »Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen«, Anlage zum Protokoll Nr. 97, Punkt 21 vom 23. 4. 1932, in deutscher Übersetzung von M. Stadelmann (online abrufbar unter: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_ru&dokument=0008_ssp&object=translation&st=&l=de, Abruf am 12.09.2021).

PLATON: *Phaidon*, Reclam, Ditzingen 2019 (= RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 918).

PLESSNER, Helmut [1928]: *Gesammelte Schriften IV. Die Stufen des Organischen und der Mensch*, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.

RAKUSA, Ilma: »Nachwort«, in: Fjodor M. Dostojewski [1880]: *Die Brüder Karamasoff*, übers. aus dem Russischen von E. K. Rahsin, Piper Verlag GmbH, München 2008, S. 1286–1315.

RENNER, Karl: »Ereignis und Grenze«, in: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm - Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Festschrift für Michael Titzmann. Passau. Verlag Karl Stutz. 2004. S. 357 – 381, Seitennachweise beziehen sich auf eine online verfügbare Ausgabe des Artikels: http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf, Abruf am 10.10.2020).

SCHELER, Max: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Reichel, Darmstadt 1928.

SCHELER, Max: *Abhandlungen und Aufsätze*, Band 1, Verlag der Weissen Bücher, Leipzig 1915.

SCHILL, Peter: *Ikonographie und Kult der Hl. Katharina von Alexandrien im Mittelalter. Studien zu den szenischen Darstellungen aus der Katharinenlegende*, Dissertation, München 2005 (DOI: 10.5282/edoc.4091, Abruf am 28.10.2021).

SEARLE, John R. [1995]: *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie der Tatsachen*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2011.

SIMONDON, Gilbert [1958]: *Die Existenzweise technischer Objekte*, diaphanes, Zürich 2012.

SINJAWSKIJ, Andrej: *Der Traum vom neuen Menschen oder Die Sowjetzivilisation*, übers. aus dem Russischen von Swetlana Geier, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989.

SOLOWJEW, Wladimir [1872–1900]: *Schriften zu Philosophie, Theologie und Politik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft & Erich Wewel Verlag, München 1991.

STEPUN, Fedor: *Dostojewskis Weltschau und Weltanschauung*, Carl Pfeffer Verlag, Heidelberg 1950.

STRICK, Philip (1991): »Rubljow im Wandel«, in: Andrej Tarkowskij: *Andrej Rubljow. Die Novelle*, aus dem Russischen übers. von Ute Sprengler, Limes, Berlin 1992.

STRUGATZKI, Boris u. Arkadi (1981): »Die Wunschmaschine«, in: Dies.: *Stalker*, übers. aus dem Russischen von David Drevs, Wilhelm Heyne Verlag, München 2021, S. 304–373.

SUCHANEK, Lucjan: »Emigration«, in: Nobert P. Franz (Hg.): *Lexikon der russischen Kultur*, Primus Verlag (WBG), Darmstadt 2002, S. 126–128.

TETZNER, Thomas: *Der kollektive Gott. Zur Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹ in Russland*, Wallstein Verlag, Göttingen 2013.

TITZMANN, Michael: »Narrative Strukturen in semiotischen Äußerungen«, in: Hans Kraß, Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation*, Verlag Karl Stutz, Passau 2013, S. 115–141.

TOLSTOI, Leo N. [1887]: *Das Leben*, übers. von Raphael Löwenfeld, Eugen Diederichs Verlag, München 1992.

U.S. DEPARTMENT OF ENERGY (DOE): »Dawn of the Atomic Era (1945)«, Artikelreihe der interaktiven Online-Ausstellung des DOE: *The Manhattan Project. an interactive history* (online abrufbar unter <https://www.osti.gov/opennet/manhattan-project-history/Events/1945/1945.htm>, Abruf am 17.8.2022).

ZOGLAUER, Thomas (Hg.): *Technikphilosophie*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2002.

ZOGLAUER, Thomas: *Geist und Gehirn*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998.

ZOGLAUER, Thomas: *Einführung in die formale Logik für Philosophen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1997.