



FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF

Die poetische Bildgestaltung der Filme von Andrej Tarkowski: Eine Untersuchung seiner filmischen Ästhetik

Bachelorarbeit

Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF
Cinematography
28.08.2023

vorgelegt von: Jakob Grasböck
Matrikelnummer: 10808



| mail@jakobgrasboeck.com

Betreuerin: Prof. Sophie Maintigneux
Weitere Gutachterin: Prof. Jana Marsik

Abstract

In Gesprächen von Filmschaffenden sind Begriffe wie ‚poetischer Film‘ und ‚poetische Bildgestaltung‘ oft zu hören – vor allem wenn es um die Filme des Regisseurs Andrej Tarkowski geht. Aber was genau ist eigentlich ein poetischer Film? Gibt es bestimmte Gestaltungsweisen, die poetische Filme benutzen? Was ist poetische Bildgestaltung und wie funktioniert sie? Die vorliegende Arbeit taucht mit diesen Fragen in die Filme und die Gedanken zum Filmemachen von Regisseur Andrej Tarkowski ein und versucht dabei die zentrale Frage zu beantworten: Schaffen es besonders Filme mit poetischer Bildgestaltung, bleibende Bilder zu erzeugen? Und wenn ja, wie?

Der erste Teil der Arbeit umfasst Einordnungen der Begriffe ‚poetischer Film‘ und ‚poetische Bildgestaltung‘ und führt von Aussagen Andrej Tarkowskis über Begriffsdiskurse der Avantarde-Regisseurin Maya Deren. Das Ergebnis ist, dass Poesie im Film als poetische Bildgestaltung begriffen wird. Sie beschreibt eine Qualität, die Gefühlen, Stimmungen und Seelenzuständen einen Ausdruck gibt. Dabei ist sie untrennbar mit der emotionalen und körperlichen Erfahrung, also der poetischen Wirkung auf die individuellen Betrachtenden, verbunden.

Der zweite Teil der Arbeit untersucht die Arbeitsprinzipien Tarkowskis anhand ausgewählter Szenen seiner Filme auf die poetische Bildgestaltung hin. Der Zeitdruck innerhalb der Einstellung bestimmt den Rhythmus seiner Filme und ist die Grundvoraussetzung für die poetische Wirkung. Träume, Erinnerungen und die Kindheit des Autors sind die persönlichen Quellen, die ebenso wichtig für die Kraft und die Wirkung der Bilder sind. Poetische Bildgestaltung ist, diese persönlichen Bilder mit Präzision, Simplizität und der genauen Beobachtung des Lebens in Filmbilder zu übersetzen und dadurch eine Atmosphäre zu erschaffen.

Das Ergebnis der Arbeit ist, dass der Unterschied zwischen Bildern, die im Kopf bleiben und Bildern, die schnell wieder verschwinden, die poetische Qualität der Bilder ist. Diese ist unmittelbar mit der Erfahrung der Betrachtenden verbunden, die die poetische Qualität der Bilder auch wahrnehmen können müssen. Die poetische Qualität kann erreicht werden, wenn sich die Filmschaffenden bei der Erstellung des Films auf eigene Weise mit dem Material verbinden, dabei auf ihre innere Stimme hören, persönliche Zugänge zu Themen finden, sowie Stilmittel und Schablonen vermeiden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Fragestellung	3
3. Wie funktionieren Tarkowskis Filme?	3
4. Tarkowski und die Poesie	4
4.1 Wie Tarkowski zur Poesie kam	4
4.2 Poesie, poetischer Film und poetische Bildgestaltung	5
4.3 Information als Erfahrungsblockade	6
4.4 Die Wirkungsweise von Poesie und poetischer Bildgestaltung	8
5. Analyse der poetischen Bildgestaltung in Tarkowskis Filmen	11
5.1 Die Spuren der Zeit	12
5.2 Vom Träumen und Erinnern	16
5.3 Die genaue Beobachtung des Lebens	18
5.4 Tarkowskis Polaroids	22
6. Bilder, die im Kopf bleiben	23
7. Fazit	26
Danksagung	28
Quellenverzeichnis	29
Anhang 1: Hinweise zur Methodik der Datenerhebung	32
Anhang 2: Originalzitate	33
Eidesstattliche Erklärung	35

Darstellungsverzeichnis

Dar. 1: Standbild aus Der Spiegel	1
Dar. 2: Daniel Bergman, Andrej Tarkowski und Sven Nykvist (v.l.n.r.) am Set von Opfer	11
Dar. 3: Tabelle: Anzahl der Einstellungen in Tarkowskis Filmen	13
Dar. 4: Grafik: Durchschnittliche Einstellungslänge in Tarkowskis Filmen	14
Dar. 5–13: Standbilder aus Nostalghia	14
Dar. 14–22: Standbilder aus Der Spiegel	16
Dar. 23: Grafik: Unabhängige Kamerabewegungen in Tarkowskis Filmen	17
Dar. 24–32: Standbilder aus Stalker	19
Dar. 33–36: Tarkowskis Polaroids	22

1. Einleitung

Auf der Suche nach einem Bild, das ich als Beispiel für poetische Bildgestaltung zeigen will, bin ich bei diesem hängen geblieben (siehe Darstellung 1). Es ist aus Tarkowskis viertem Film *Der Spiegel*. Auch als ich danach noch weiter gesucht habe, nach anderen poetischen Bildern aus seinen Filmen, blieb es in meinem Kopf hängen.



Dar. 1: Standbild aus *Der Spiegel*¹

Wenn ich das Bild betrachte, empfinde ich eine Art Sog, der mich in das Bild hineinzieht. Ich kann es lange betrachten und langweile mich nicht. Mein Blick wandert zum Ausdruck auf dem Gesicht der Frau, ich bemerke die Körperhaltung der beiden Menschen und wie sie zueinander stehen. Ich spüre das Licht, den Regen und die Natur: sie erzeugen eine gewisse Stimmung und lassen mich erahnen, wie es sein muss, vor Ort in diesem Türrahmen zu stehen und Teil des Geschehens zu sein. Ich werde Teil des Bildes.

Trotz der (für mich) poetischen Wirkung auch als Standbild, ist das nur eine eingefrorene Aufnahme, abgebildet auf einem Blatt Papier. Ich kann mich hier und auch in der folgenden Arbeit also immer nur auf das beziehen, was im Rahmen einer schriftlichen Arbeit mit Worten und Standbildern möglich ist. Die poetische Ebene, die bei Tarkowskis Filmen vor allem durch den gestalteten Zeitfluss, den Rhythmus und die Bewegung der Bilder entsteht, kann hier nur eingeschränkt oder gar nicht ihre Wirkung entfalten. Das Standbild zeugt von der schöpferischen Kraft Tarkowskis. Über das künstlerische Talent großer Kunstschaffende sagt er selbst:

¹ Tarkowski, 1975, 01:22:28.

Diese Art von Menschen erschrecken und inspirieren mich gleichzeitig. Es wurde so viel über Tolstoi geschrieben, so viel über Leonardo [DaVinci], über Bach, und niemand konnte etwas schreiben, das ihr Talent erklären könnte. Gott sei Dank, niemand konnte es erklären, das heißt, es ist unmöglich zu erklären, Wunder sind unerklärlich.²

So fasst Andrej Tarkowski den Ausdruck seiner Bewunderung für diese Künstler³ in Worte. Ich münze diese Aussage auf Tarkowski und diese Arbeit um. Sein Leben und Schaffen wirkt auf mich wie ein eigenes Universum: zu viel, um es auch nur im Ansatz zu erfassen. Auch das Vorhaben, poetische Bildgestaltung in ihren Gestaltungsmitteln und ihrer Wirkung zu beschreiben, ist wahrscheinlich ein Widerspruch in sich. Genau für diesen Bereich des Nicht-Beschreibbaren, Nicht-Erklärbaren, Nicht-Greifbaren gibt es ja die Poesie.

Ich habe keinen besonderen Bezug zu Andrej Tarkowski. Ich habe vor dieser Arbeit nicht einen seiner Filme gesehen. Überhaupt glaube ich, dass ich nur auf dieses Thema kam, weil unter Filmschaffenden und an der Universität oft über ihn gesprochen und sein Name gerade im Zusammenhang mit poetischer Bildgestaltung oft genannt wird. Vielleicht will ich unterbewusst auch zeigen, dass ich mich mit den großen Namen der Filmgeschichte auseinandersetze. Ich finde aber, auch so ein Zugang zu einem Thema ist legitim. Die Annäherung an ihn und seine Filme erfolgt erst im Rahmen dieser Arbeit.

Meine ursprüngliche Idee war es, über grundlegende Prinzipien der Kameraarbeit zu schreiben: Über Kamerapositionierung, Perspektive, Kamerabewegung und Lichtgestaltung. Ich studiere im Bachelor Cinematography, ich will mich mit den Grundprinzipien der Bildgestaltung befassen. Warum ich von meiner ursprünglichen Idee abgekommen bin, weiß ich nicht mehr. Ich denke, dass war eine intuitive Entscheidung.

Ich werde versuchen, die grundlegenden Prinzipien der Bildgestaltung mit Tarkowskis poetischer Gestaltungsweise zu verbinden. Poetische Bildgestaltung interessiert mich deswegen, weil ich untersuchen will, an welchem Punkt bei den kleinen, simplen Entscheidungen – wie zum Beispiel der Wahl des Motivs, der Kameraposition oder des Blickwinkels – die Grenze verläuft, an der ich nicht nur eine Abbildung schaffe, sondern eine Wirkung erzeuge, die über das sichtbar Abgebildete hinausgeht. Ich versuche, der Antwort auf die Frage, warum viele Bilder und Filme, die ich sehe, gleich wieder aus meinem Kopf

² Tarkowski jun., 2019, 01:29:25–01:29:58. (Originalzitate siehe Anhang 2, S. 33).

³ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden die männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen verwendet. Es soll keine Benachteiligung anderer Geschlechtsformen impliziert werden, sondern im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

verschwinden und wenige andere über Jahre vor meinem inneren Auge bleiben, ein Stück näher zu kommen. Ich habe den Eindruck, dass mir meine rationale, pragmatische Art die Welt zu sehen, bei der Bildgestaltung manchmal im Weg steht. Deswegen will ich erforschen, wie Bilder gemacht werden, die ein Gefühl beim Betrachter auslösen.

Es wurde schon viel über Tarkowski und seine Filme gesagt und geschrieben, er ist einer der bekanntesten und meist besprochenen Regisseure des 20. Jahrhunderts. Eine Bibliographie der Uni Potsdam zu Tarkowski ist sechszwanzig A4-Seiten lang.⁴ Deswegen konzentriere ich mich in dieser Arbeit auf die visuelle Ebene seiner Filme und untersuche, wie seine Arbeitsprinzipien und seine poetische Denkweise mit der Bildgestaltung zusammenhängen. Die Ton- und Musikgestaltung, die in seinen Filmen einen großen Anteil an der poetischen Wirkung hat, klammere ich aufgrund der Fokussierung auf die Bildgestaltung bewusst aus.

2. Fragestellung

Was ist poetische Bildgestaltung und wie funktioniert sie? Welche Gestaltungsweisen und Arbeitsprinzipien charakterisieren die poetische Bildgestaltung von Tarkowskis Filmen? Wie ist der Zusammenhang zwischen poetischer Bildgestaltung und Bildern, die im Kopf bleiben?

3. Wie funktionieren Tarkowskis Filme?

Andrej Tarkowski entwickelt die sieben Filme, die sein Gesamtwerk umfassen, vor allem aus sich und seiner Perspektive heraus. Seine innere Welt und die Bilder daraus sind zentraler Bestandteil der Gestaltung, sowie Träume und Erinnerungen an seine Kindheit.⁵ Sowohl *Der Spiegel*, ein biografischer Film, der Tarkowskis Kindheit und das Leben seiner Mutter behandelt, wie auch *Andrej Rubljow*, ein Film über einen russischen Ikonenmaler aus dem 14. Jahrhundert, gestaltet er aus einer persönlichen Erzählweise heraus. Tarkowski entwickelt seine Filmsprache im Laufe seiner Filme.⁶ Sein Abschlussfilm an der staatlichen Moskauer Filmschule WGIK (Gerassimow-Institut für Kinematographie) *Die Straßenwalze und die Geige* von 1960 zeigt erste Ansätze des besonderen Blicks und der poetischen Bildsprache, die er im Laufe seiner späteren Filme weiter ausgestaltet und vertieft. In einem Interview aus dem Jahr 1962 sagt er: „Einer der Gründe, die mich zum Film gebracht haben, ist, dass ich zu viele Filme gesehen habe, die nicht dem entsprachen, was ich von der Filmsprache erwartete.“⁷

⁴ Vgl. Franz, 2016, S. 587–672.

⁵ Vgl. Tarkowski, 2021, S. 218.

⁶ Vgl. ebd., S. 39–40.

⁷ Bureau, 2006, S. 4.

Nach seinem Abschlussfilm führt Tarkowski bei folgenden Filmen Regie:

Iwans Kindheit (1962)

Andrej Rubljow (1966)

Solaris (1972)

Der Spiegel (1975)

Stalker (1979)

Nostalghia (1983)

Opfer (1986)

Die Filme vereint trotz ihrer unterschiedlichen Themen die Art und Weise, wie sie erzählt sind: Es sind non-narrative (nicht plot- oder handlungsgetriebene) Filme, die das Innenleben, die Moralkonflikte und die Gefühlswelt ihrer Figuren zeigen. Sie thematisieren den Zusammenstoß der inneren Welt der Figuren mit der äußeren Welt.⁸ Dabei sind die Figuren, manchmal offensichtlicher (*Der Spiegel*, *Nostalghia*), manchmal indirekt (*Iwans Kindheit*, *Solaris*) auf einer Reise zu sich selbst.⁹ Die Dramaturgie der Filme ist durch eine assoziative Erzählweise gekennzeichnet, die einer eigenen Handlungslogik folgt und damit von einer klassischen, linearen, dramatischen Erzählstruktur abweicht.¹⁰ In der Filmliteratur werden seine Filme oft als ‚poetische Filme‘ bezeichnet. Aber was ist poetischer Film überhaupt? Was ist Poesie?

4. Tarkowski und die Poesie

In den folgenden Kapiteln stelle ich dar, wie Tarkowski mit der Poesie in Berührung kam und gebe einen Überblick über Diskurse zu Poesie, poetischem Film, Symbolen und Metaphern. Diese verbinde ich mit Tarkowskis Gedanken zu diesen Themen und führe zu einer Einordnung des Begriffs ‚poetische Bildgestaltung‘ hin.

4.1 Wie Tarkowski zur Poesie kam

Ein Künstler zehrt sein ganzes Leben lang von seiner Kindheit. Für mich war es von grundlegender Bedeutung, dass mein Vater ein Dichter war und dass seine Poesie einen großen Einfluss auf mich hatte, zusammen mit seinen Ansichten über Poesie, russische Literatur und Kunst.¹¹

⁸ Vgl. Johnson/Petrie, 1994, S. 231.

⁹ Vgl. McFadden, 2012, S. 44.

¹⁰ Vgl. Petric, 1989, S. 28 ff.

¹¹ Tarkowski jun., 2019, 00:02:33–00:02:58.

Andrej Tarkowski wächst bei seiner Mutter auf. Sein Vater Arseni Tarkowski verlässt die Familie, als Andrej 3 Jahre alt ist. Danach gibt es seltene, unregelmäßige Besuche des Vaters, es besteht kaum Kontakt zwischen Vater und Sohn.¹² Arseni ist als Poet tätig, darin jedoch nicht besonders erfolgreich. Trotzdem ist der Vater aus der Distanz heraus ein Vorbild für Andrej. Vida T. Johnson und Graham Petrie, die Autoren des Buchs *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, vermuten, dass das Fehlen des Vaters einen maßgeblichen Einfluss auf Tarkowskis Schaffensdrang hat.¹³ Erst 1962, im Jahr der Veröffentlichung von Tarkowskis erstem Film *Iwans Kindheit*, veröffentlicht sein Vater sein erstes Gedichtbuch. Andrej äußert in Tagebucheinträgen¹⁴ den Wunsch, mehr Kontakt zu seinem Vater zu haben. Er interessiert sich für ihn und seine Arbeit und bezeichnet ihn als größten Dichter der Sowjetunion.¹⁵ In *Der Spiegel* thematisiert Tarkowski das Vaterbild seiner Kindheit, welches von Sehnsucht und Zerrissenheit geprägt ist. Johnson und Petrie stellen die Hypothese auf, ob es nicht Tarkowskis unterbewusste Mission gewesen ist, das poetische Erbe seines Vaters weiterzuführen, zum Erfolg zu bringen und wortwörtlich ein „Dichter des Kinos“¹⁶ zu werden.

4.2 Poesie, poetischer Film und poetische Bildgestaltung

Der Duden definiert ‚Poesie‘ als „das Dichten; Dichtkunst, eigentlich = das Verfertigen, zu: poieîn = dichten, eigentlich verfertigen“¹⁷ – doch diese Definition liefert keine direkt brauchbaren Hinweise darauf, was die Poesie charakterisiert. Allerdings steht unter der Kategorie *Bedeutungen* das Wort ‚Zauber‘ und unter der Kategorie *Synonyme* das Wort ‚Magie‘, zwei Wörter, die einen guten Ausblick auf die Beschaffenheit des Themas geben.

Das Adjektiv ‚poetisch‘ ist definiert als „dichterisch, eigentlich = zum Hervorbringen gehörend“ und die Bedeutung ist „in einer Weise stimmungsvoll, die für die Dichtung charakteristisch ist“¹⁸. Unter den Synonymen stehen die Wörter ‚gefühlbetont‘ und ‚beseelt‘. Hier sind die Hinweise schon klarer, ‚Poesie‘ und etwas ‚Poetisches‘ sind keine Wörter, die einen konkreten, erfassbaren Zustand beschreiben, sondern sie stehen für eine bestimmte Qualität. Die Beschreibung ‚poetisch‘ wird verwendet, wenn von dem Bezeichneten eine Wirkung ausgeht, die über Worte hinausgeht und sich der Sprache entzieht¹⁹ – also etwas nur

¹² Vgl. Tarkowski jun., 2019, 00:06:57–00:07:08.

¹³ Vgl. Johnson/Petrie, 1994, S. 23.

¹⁴ Tarkowski, 1989, S. 51.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁶ Ebd., S. 23.

¹⁷ Vgl. Dudenredaktion, o. D.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Zelinsky, 1974, S. 281.

mit dem Herzen zu Erfassendes. Für den russischen Dichter Boris Pasternak hat Poesie die Aufgabe, „den Menschen das Leben in all seiner Fülle und Intensität zu erschließen.“²⁰

Der Unterschied zur Prosa besteht darin, dass diese als konkrete Information existiert und rational erfassbar ist, wohingegen die Poesie in Stimmungen und Gefühlen ausgedrückt wird und emotional oder körperlich erfahrbar ist. Tarkowski wehrt sich gegen den Begriff ‚poetischer Film‘, wenn dieser als Charakteristikum für seine Filme verwendet wird:

Man versteht darunter [unter poetischem Film] jenen Film, dessen Bilder sich kühn über die faktische Konkretheit des realen Lebens hinwegsetzen und zugleich eine eigene konstruktive Einheit konstituieren. Aber darin verbirgt sich eine besondere Gefahr, die Gefahr nämlich, dass sich das Kino hier von sich selbst entfernt. Der poetische Film bringt in der Regel Symbole, Allegorien und ähnliche rhetorische Figuren dieser Art hervor. Und ebendiese haben nun nichts mit jener Bildlichkeit gemeinsam, die die Natur des Films ausmacht.²¹

Er beschreibt hier, dass es nicht darum geht, poetische Erzählweisen einfach nur als Stilmittel zu benutzen, sondern:

Im Film reizen mich ganz außergewöhnliche poetische Verknüpfungen, die Logik des Poetischen. [...] Auf jeden Fall ist mir dies näher als eine traditionelle Dramaturgie, die die Bilder durch eine geradlinige, logisch-folgerichtige Sujetentwicklung miteinander verknüpft. [...] Meiner Meinung nach steht die poetische Logik den Gesetzmäßigkeiten der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt näher als die Logik der klassischen Dramaturgie. [...] Wenn ich hier von Poesie spreche, dann habe ich dabei kein bestimmtes Genre im Sinn. Poesie – das ist für mich eine Weltsicht, eine besondere Form des Verhältnisses zur Wirklichkeit.²²

Es geht also um die Entwicklung der Bilder aus einer Art zu Denken heraus, die Tarkowski die ‚Logik des Poetischen‘ nennt. Hier setzt meine Unterscheidung von ‚poetischem Film‘ (Stilmittel) zu meinem Begriff ‚poetische Bildgestaltung‘ (Gestaltungsgrundlage) an. Das Ziel ist nicht, einen Film poetisch zu machen. Sondern durch eine gewisse Haltung und Weltsicht zu eigenen, poetischen Bildern zu kommen. Diese Art und Weise bezeichne ich als ‚poetische Bildgestaltung‘.

4.3 Information als Erfahrungsblockade

Im Zusammenhang mit poetischer Bildgestaltung und Poesie im Film tauchen öfter die Begriffe ‚Symbol‘ und ‚Metapher‘ auf, weswegen ich im Folgenden eine kurze Einordnung dieser Begriffe vornehme. Danach gehe ich auf Tarkowskis Gedanken zu den Begriffen ein.

²⁰ Pasternak, 1959, S. 113.

²¹ Tarkowski, 2021, S. 83.

²² Ebd., S. 30.

Das Wort ‚Symbol‘ stammt vom griechischen Wort ‚sýmbolon‘ ab und steht für ein (Kenn-)zeichen, eigentlich für Zusammengefügt. Es wird benutzt als ein zwischen verschiedenen Personen vereinbartes Erkennungszeichen, bestehend aus Bruchstücken (z.B. eines Ringes), die zusammengefügt ein Ganzes ergeben. Es kann auch als Sinnbild bezeichnet werden: etwas (eine konkrete Vorstellung, ein Gegenstand, Vorgang o. Ä.), was als Bild für einen abstrakten Sachverhalt steht.²³

Das Wort ‚Metapher‘ stammt vom griechischen Wort ‚metaphérein‘ ab und bedeutet übersetzt ‚anderswohin tragen‘. Es ist „ein besonders als Stilmittel gebrauchter sprachlicher Ausdruck, bei dem ein Wort oder eine Wortgruppe aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne dass ein direkter Vergleich die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verdeutlicht;“²⁴ Auch eine bildliche Übertragung wie ‚Die Sonne lacht‘ ist eine Metapher.²⁵

Tarkowski wird von Journalisten und anderen Filmschaffenden oft mit diesen Begriffen konfrontiert: Er solle die Symbole in seinen Filme erläutern und die Bedeutung der Bilder erklären. Dem entgegnet er wie folgt:

Symbolismus ist ein schwieriges Thema. Ich bin ein Feind der Symbolik. Symbolismus ist für mich ein zu enger Begriff, denn Symbole sind dazu da, entschlüsselt zu werden. Aber ein künstlerisches Bild kann nicht entschlüsselt werden. Es ist ein Äquivalent für die Welt, in der wir leben. Der Regen in *Solaris* ist kein Symbol, er ist nur ein Regen, der an einem bestimmten Punkt für den Helden an Bedeutung gewinnt. Er symbolisiert nichts. Er drückt etwas aus. Dieser Regen ist ein künstlerisches Bild. Der Begriff des Symbols ist für mich zu verwirrend.²⁶

Tarkowski weist darauf hin, dass die Betrachter seiner Filme nicht über Bedeutungen nachdenken, sondern die Filme als Ganzes wahrnehmen sollen.²⁷ Er führt weiter aus:

Ich ziehe es vor, mich metaphorisch auszudrücken. Ich möchte betonen: metaphorisch, nicht symbolisch. Ein Symbol enthält in sich eine bestimmte Bedeutung, eine bestimmte intellektuelle Formel, während eine Metapher ein Bild ist. Ein Bild, das die gleichen Merkmale aufweist wie die Welt, die es darstellt. Ein Bild ist – im Gegensatz zu einem Symbol – in seiner Bedeutung unbestimmt. Man kann nicht von der unendlichen Welt sprechen, indem man Werkzeuge anwendet, die definitiv und endlich sind. Wir können die Formel analysieren, die ein Symbol ausmacht, während die Metapher ein Wesen in sich selbst ist [...]. Sie fällt bei jedem Versuch, sie zu berühren, auseinander.²⁸

²³ Vgl. Dudenredaktion, o. D.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Brezna, 2006, S. 122, Hervorh. i. O.

²⁷ Vgl. Tarkowski, 2021, S. 30–31.

²⁸ Guibert, 2006, S. 86.

Ich verstehe das so, dass Tarkowski sehr wohl über die Bedeutung von Symbolen und den Einsatz von Metaphern in seinen Filmen nachdenkt. Alleine als Arbeitsgrundlage für seine Regiearbeit und für die Kommunikation mit seinem Team muss diese Klarheit da gewesen sein. Er will bloß nicht, dass bei der Betrachtung der Filme über Einzelemente nachgedacht, sondern der Film als Ganzes (als Erfahrung) wahrgenommen wird. Tarkowski widerlegt sich und seine Aussage auch selbst, indem er zeigt, dass er ganz genau weiß, welche Symbole er benutzt oder aktiv weglässt. Er verwendet sie nur nicht im Sinne ihrer spezifischen Bedeutung, sondern er benutzt sie, um ein Bild zu erschaffen, das über die Bedeutungen der Symbole hinaus geht. Das bedeutet, dass er die Symbolik kennt, aber auch weiß, dass diese im Gegensatz zur persönlichen Erfahrung nicht flüchtig und individuell ist, sondern kollektiv²⁹ und dadurch abgenutzt. Und das will er vermeiden. Darüber hinaus soll dem Betrachter das Abgebildete nicht erklärt werden. Dazu sagt Tarkowski:

Wenn über einen Gegenstand nicht gleich alles gesagt wird, dann besteht die Möglichkeit, selbst noch etwas hinzuzudenken. Denn sonst wird die Schlussfolgerung dem Zuschauer ohne jede Denkarbeit präsentiert. Da er sie mühelos serviert bekommt, kann er mit dieser Folgerung gar nichts anfangen. Vermag denn der Autor dem Zuschauer irgendetwas zu sagen, wenn er mit ihm nicht die Mühe und die Freude der Erschaffung eines Bildes teilt?³⁰

Tarkowski geht es um die aktive Interaktion des Betrachters mit seinen Filmen. Der aktive Betrachter findet seine eigenen Bedeutungen in den Bildern und verbindet seine Welt mit der des Films. Das führt zu einer individuellen Erfahrung des Films, weil eigene Bilder im Unterschied zu kollektiven Bildern mit Erinnerungen und Gefühlen des Betrachters verbunden sind. Zuviel Informationen und Details auf rationaler Ebene sind dabei eine Erfahrungsblockade, weil sie im Kopf verarbeitet werden müssen und dabei von der emotionalen Erfahrung ablenken. Es ist also wichtig für die poetische Wirkung, wie die Poesie zum Betrachter kommt und dass der Betrachter aktiviert wird.

4.4 Die Wirkungsweise von Poesie und poetischer Bildgestaltung

Eine präzise Zusammenfassung der Bedeutungen von Poesie im Film liefert Autorin Claudia Kappenberg in *Film as Poetry*. In dem Artikel präsentiert sie Renata Jacksons Erkenntnis, dass Poesie die Fähigkeit besitzt, „den emotionalen Inhalt mit der Form zu synthetisieren“³¹ und zitiert dazu die bekannte Aussage der Avantgarde-Regisseurin und Filmtheoretikerin Maya Deren aus dem Symposium *Poetry and the Film* von 1963:

²⁹ Kollektive Bilder sind von einem großen Teil der Menschheit abgespeicherte Bilder. (Vgl. Assmann, 2009).

³⁰ Tarkowski, 2021, S. 31.

³¹ Jackson, 2002, zitiert nach Kappenberg, 2013, S. 101.

Die Poesie ist meiner Meinung nach eine Annäherung an die Erfahrung, in dem Sinne, dass ein Dichter dieselbe Erfahrung betrachtet, die ein Dramatiker vielleicht betrachtet. Sie kommt anders zum Vorschein, weil sie sie von einem anderen Standpunkt aus betrachten und weil sie sich mit verschiedenen Elementen der Erfahrung beschäftigt. [...] Das poetische Konstrukt ergibt sich, wenn man so will, aus der Tatsache, dass es sich um eine „vertikale“ Untersuchung einer Situation handelt, indem es die Verästelungen des Augenblicks auslotet und sich mit seiner Qualität und seiner Tiefe befasst, so dass sich die Poesie in gewissem Sinne nicht mit dem beschäftigt, was geschieht, sondern damit, wie es sich anfühlt oder was es bedeutet. Ein Gedicht schafft meiner Meinung nach sichtbare oder hörbare Formen von etwas, das unsichtbar ist, nämlich ein Gefühl oder die Emotion oder den metaphysischen Inhalt der Bewegung. Das Gedicht kann auch eine Handlung beinhalten, aber sein Ansatz ist das, was ich als „vertikalen“ Ansatz bezeichnen würde, und das wird vielleicht etwas klarer, wenn man es dem gegenüberstellt, was ich als „horizontalen“ Ansatz des Dramas bezeichnen würde, er sich mit der Entwicklung, sagen wir, innerhalb einer sehr kleinen Situation von Gefühl zu Gefühl beschäftigt.³²

Deren führt hier aus, dass die poetische Dimension vertikaler Natur ist und parallel zu einer horizontalen Dimension, also zum Beispiel zu einer konkreten Information existiert. Sie benutzt das Wort ‚horizontal‘ für eine rationale, konkrete und erfassbare Dimension (z.B. Geschichte, Handlung, Information, Bildinhalt) und das Wort ‚vertikal‘ für eine (möglicherweise) parallel dazu existierende, poetische Dimension.

Wenn die konkrete Information die Handlung der Geschichte ist – eine horizontale, zeitlich voranschreitende Dimension – so erstreckt sich die poetische Dimension dazu vertikal, kann mehr oder weniger Platz einnehmen und steht in ständiger Wechselwirkung, nicht aber in kausalem Zusammenhang mit der horizontalen Dimension: die beiden sind nicht voneinander abhängig und definieren einander nicht. Viel mehr noch ist die poetische Dimension ein Zustand, der nicht wiederholbar ist. Sie wird bei erneuter Betrachtung einer aufgezeichneten horizontalen Dimension (z.B. eines Gedichts oder eines Films) ein anderes Ausmaß oder eine andere Ausgestaltung haben, oder je nach Zustand des Betrachters auch komplett verloren gegangen sein. Damit wird klar, dass die poetische Dimension erstaunlich nah an die Authentizität einer realen Erfahrung herankommt, ja, eigentlich eine reale Erfahrung ist, weil sie alleine beim Betrachter entsteht (wenn sie denn entsteht) und damit eine individuelle und unteilbare Erfahrung wird. Es wird auch klar, dass die poetische Dimension nur als körperliche und geistige Erfahrung wahrnehmbar ist und die gleiche Wirkung nicht durch eine rationale Botschaft in Form von Fakten und Informationen erreicht werden kann.

Eine Aussage des amerikanischen Dichters Ezra Pound aus dem Jahr 1913 lautet, dass „ein Bild unbewusstes Material aktualisiert und durch Einsicht entsteht.“³³ Ich erweitere die Bedeutung

³² Deren, 1963, zitiert nach Kappenberg, 2013, S. 104.

³³ Pound, 1913, zitiert nach ebd., S. 101.

dieses Zitats für die Definition eines poetischen Bildes: Je poetischer das Bild für den Betrachter, desto mehr wird durch Einsicht unbewusstes Material (im Betrachter) aktualisiert. Hier führt der Gedanke wieder vom poetischen Werk zum Betrachter, wenn es um die Frage des konkreten Ortes und die Art der poetischen Wirkung geht.

Eine andere Quelle besagt, dass Poesie mehr Fragen stellt als sie Antworten gibt.³⁴ Schon in dieser kurzen Aussage steckt die Qualität der Poesie: Die Antworten auf die Fragen, die die Poesie stellt, entstehen beim Rezipienten. Je nach Mensch werden dort unterschiedliche, individuelle Antworten entstehen. Das macht die poetische Wirkung zu einer persönlichen, also zutiefst individuellen Erfahrung.

Andrej Tarkowski unterscheidet in dem Diskurs um die Poesie im Film zwei Typen von Regisseuren: die, die versuchen die reale Welt so genau wie möglich in ihren Filmen abzubilden und die, die ihre eigenen Welten erschaffen. Letztere zählt er zu den Poeten des Kinos.³⁵ Denn nur die eigene Welt, die vom Autor erschaffen wird, kann dieser glaubhaft poetisch erzählen.

Ein Film mit poetischer Bildgestaltung funktioniert also als Erfahrung für den Betrachter und nicht als Informationsquelle. Bei poetischer Bildgestaltung geht es nicht um Informationsvermittlung, eine konkrete Darstellung oder eine Abbildung von logischen Abfolgen aus Ursache und Wirkung. Es geht darum, assoziative Verknüpfungen zu bewirken, Stimmungen und Gefühlsbilder zu ermöglichen, um nicht in Worten auszudrückende Zustände des körperlichen und geistigen Empfindens beim Betrachter hervorzurufen. Oder in den Worten Tarkowskis:

Das Bild ist nicht etwa dieser oder jener Gedanke, den der Regisseur zum Ausdruck bringt, sondern eine ganze Welt, die sich hier gleichsam wie in einem Wassertropfen spiegelt.³⁶

³⁴ Vgl. Gass, 2016.

³⁵ Vgl. Leszczyłowski, 1988, 00:49:35–00:50:12.

³⁶ Tarkowski, 2021, S. 135.

5. Analyse der poetischen Bildgestaltung in Tarkowskis Filmen

Laut des bekannten schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman hat Tarkowski mit seinen Filmen eine neue Filmsprache geschaffen.³⁷ Doch wie sieht diese neue Filmsprache genau aus? In diesem Kapitel untersuche ich ausgewählte Aspekte der Bildgestaltung von Tarkowskis Filmsprache. Dieser beschreibt in einem Interview aus dem Jahr 1985 die Möglichkeiten des Kinos wie folgt:

Das Kino im Allgemeinen bietet immer die Möglichkeit, Teile zu einem Ganzen zusammenzufügen. Ein Film besteht schließlich aus einzelnen Aufnahmen wie ein Mosaik – aus einzelnen Fragmenten von unterschiedlicher Farbe und Textur. Und es mag sein, dass jedes Fragment für sich genommen – so scheint es – keine Bedeutung hat. Aber innerhalb dieses Ganzen wird es zu einem absolut notwendigen Element, es existiert nur innerhalb dieses Ganzen. Deshalb ist das Kino für mich in dem Sinne wichtig, dass es kein Fragment im Film gibt, das nicht mit Blick auf das Endergebnis durchdacht wäre. Und jedes einzelne Fragment ist sozusagen mit einer gemeinsamen Bedeutung durch das Ganze gefärbt. Das heißt, das Fragment funktioniert nicht als autonomes Symbol, sondern es existiert nur als Teil einer einzigartigen und ursprünglichen Welt.³⁸

Er deutet hier wieder darauf hin, dass er seine Filme nicht mittels Symbolanalyse besprechen will. Trotzdem ist jedes einzelne Element in seinen Filmen wohl überlegt und präzise eingesetzt. Die Wirkung und Bedeutung entsteht jedoch erst im Zusammenhang und nicht bei der (rationalen) Einzelbetrachtung- und analyse.³⁹



Dar. 2: Daniel Bergman, Andrej Tarkowski und Sven Nykvist (v.l.n.r.) am Set von *Opfer*⁴⁰

Tarkowski hat seine Filme aus seinen inneren Bildern heraus gestaltet, hat aber bei keinem der Filme selber Kamera gemacht. Trotzdem ist er, wie Darstellung 2 zeigt, bei den Dreharbeiten

³⁷ Bergman, 2018, S. 24.

³⁸ Illg/Neuger, 1987.

³⁹ Vgl. Tarkowski, 2021, S. 139–140.

⁴⁰ Löthwall, 1985.

immer sehr nah an der Kamera. Er arbeitet bei seinen sieben Filmen mit fünf unterschiedlichen Kameramännern zusammen. Zweifelsohne geben alle Kameramänner ihre Qualität in die Filme hinein. Die Tatsache, dass man einen Film von Tarkowski aber sofort an den Bildern erkennt, zeigt, wie stark sein Einfluss auf die Bildgestaltung ist.⁴¹ Der schwedische Kameramann Sven Nykvist berichtet, dass Tarkowski ohne den Blick durch die Kamera nicht arbeiten kann. Die Filme entstehen als Blick durch Tarkowskis Augen:

Tarkovskij ist unglaublich sensibel für Licht, interessiert sich aber noch mehr für die Strukturierung der Einstellung, für die Bewegung innerhalb einer Einstellung. [...] Tarkovskij kann oder will seine Vision einer Szene nicht formulieren, bevor er durch das Auge der Filmkamera (meiner Filmkamera) geschaut hat. Den ganzen Film macht er mit Blicken durch die Kamera. Anfangs brachte mich das durcheinander, weil ich den Eindruck bekam, das er da eigentlich meine Arbeit tut. Doch dann begriff ich, dass Tarkovskij seine Szenen immer so strukturiert, sich dann aber bei der reinen Kameraarbeit voll und ganz auf mich verließ.⁴²

In den folgenden Kapiteln analysiere ich ausgewählte Stilmittel der Bildgestaltung von Tarkowski anhand von Szenen aus seinen Filmen. Eine Einzelbetrachtung zerstört, laut Tarkowski, die poetische Ebene der Filme. Ich finde es mit Fokus auf die Bildgestaltung jedoch sinnvoll, die Einzelteile auf deren jeweilige Gestaltungsweise hin zu betrachten. Tarkowski sagt in einem anderen Zusammenhang, aber auch hier zutreffend, „je genauer diese Beobachtung ist, umso einmaliger ist sie. Und je einmaliger sie ist, umso näher ist sie dem Bild.“⁴³

5.1 Die Spuren der Zeit

Für Tarkowski ist der Umgang mit Zeit und Rhythmus der zentrale Bestandteil seiner Gestaltungsweise: es ist das wichtigste Arbeitsprinzip für ihn.⁴⁴ Sein Buch über seine Arbeitsweise heißt in der deutschen Fassung *Die versiegelte Zeit* (direkte Übersetzung des Originaltitels *Запечатлённое время* ist *Erfasste Zeit*).

Der Rhythmus ist nicht etwa eine metrische Abfolge von Filmstücken. Der Rhythmus konstituiert sich vielmehr aus dem Zeitdruck innerhalb der Einstellungen. [...] Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbar fixierte Leben des Gegenstandes. So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flussströmung, den Druck des Flusses erkennen. Und ebenso informiert auch der in seinem Bewegungsablauf in der Einstellung wiedergegebene Lebensprozess selbst über die Bewegung der Zeit.⁴⁵

⁴¹ Vgl. Johnson/Petrie, 1994, S. 48.

⁴² Nykvist, 2018, S. 23.

⁴³ Tarkowski, 2021, S. 129.

⁴⁴ Ebd., S. 80.

⁴⁵ Ebd., S. 145–147.

Was meint Tarkowski damit? Für ihn ist die stärkste Eigenschaft von Film, die Zeit in einem gewissen Zustand festzuhalten und wiedergeben zu können. Der Zeitdruck und der dadurch entstehende Rhythmus innerhalb einer Einstellung ist das hauptsächlich dramaturgische Gestaltungsmittel seiner Filme.⁴⁶ Warum? Weil sich die Zeitwahrnehmung jedes Menschen unterscheidet, der individuelle Zeitfluss also die Wahrnehmung eines Menschen kennzeichnet. Das bedeutet, dass der Zeitfluss individuelle Erfahrung repräsentiert (Zeit = Geschichte = Erfahrung) und diese mit Film fixiert werden kann. Ein Schnitt unterbricht den individuellen Zeitfluss der Einstellung. Die Zeit und der Rhythmus der Einstellung entsteht bei den Dreharbeiten, hier kann die Zeit noch geformt werden. In der Montage werden die Zeitstücke nur noch in Dauer und Anordnung verändert, der Zeitfluss selbst ist nicht mehr veränderbar.⁴⁷ Tarkowski schreibt in *Die versiegelte Zeit* mit Großbuchstaben: „BILDHAUEREI AUS ZEIT.“⁴⁸ Der ungeteilte Zeitfluss einer Einstellung ohne Schnitt ist maßgeblich für die poetische Wirkung seiner Filme. Den ungeteilten Zeitstrom in einer Einstellung fixieren zu können, ist für ihn die spezifische und die stärkste Eigenschaft der Filmkunst. Der Zeitfluss innerhalb der Einstellung muss spürbar und erfassbar werden, weil er das Leben innerhalb der Einstellung transportiert.⁴⁹ Ich verstehe es so, dass für Tarkowski die Zeit das Bindeglied zwischen Menschen, Geschichte und Erfahrung ist. Er will den Betrachter mit seinem individuellen Zeitfluss, mit seinen Bildern und Erfahrungen verbinden. Deswegen arbeitet Tarkowski im Laufe seine Schaffens mit immer längeren Einstellungen und immer weniger Schnitten.⁵⁰

Dar. 3: Tabelle: Anzahl der Einstellungen in Tarkowskis Filmen⁵¹

Filmtitel	Filmlänge	Einstellungen
Iwans Kindheit	95 min.	310
Andrej Rubljow	183 min.	369
Solaris	167 min.	334
Der Spiegel	108 min.	268
Stalker	163 min.	146
Nostalghia	121 min.	124
Opfer	149 min.	124

Die Zahlen in der Tabelle (siehe Darstellung 3) zeigen, dass Tarkoswkis Filme, chronologisch betrachtet, aus immer weniger Einstellungen bestehen. Damit werden die einzelnen

⁴⁶ Tarkowski, 2021, S. 22–23.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 140.

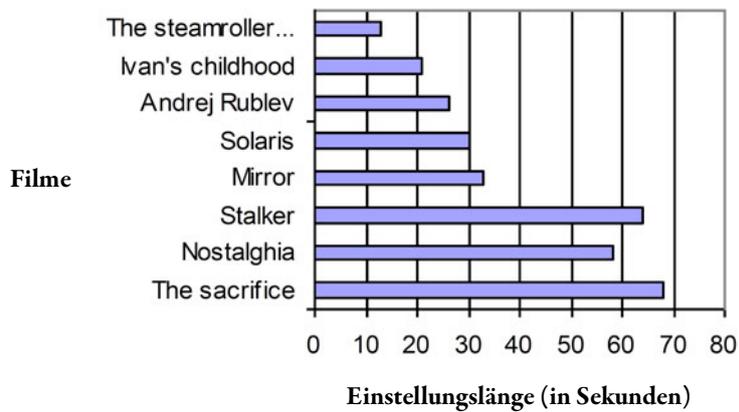
⁴⁸ Ebd., S. 148.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 138 ff.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 226–227.

⁵¹ Eigene Darstellung (siehe Anhang 1, Hinweise zur Methodik der Datenerhebung, S. 32).

Einstellungen immer länger, wie eine Statistik (siehe Darstellung 4) des Autors Filippo Schillaci veranschaulicht:



Dar. 4: Grafik: *Durchschnittliche Einstellungslänge in Tarkowskis Filmen*⁵²

Als Beispiel für Tarkowskis Umgang mit der Zeit wähle ich eine Szene aus seinem vorletzten Film *Nostalghia* (siehe Darstellungen 5–13). Sie ist neun Minuten und sechs Sekunden lang und damit eine der längsten Einstellungen seiner Filme. Die Prämisse ist simpel: Die Figur des Andrei muss eine brennende Kerze in einem leeren, dampfenden Thermalbad von der einen auf die andere Seite tragen und die brennende Kerze dort abstellen. Immer wenn die Kerze ausgeht, muss Andrei wieder von vorne anfangen.



Dar. 5–13: Standbilder aus *Nostalghia*⁵³

⁵² Schillaci, 2018, S. 1.

⁵³ Tarkowski, 1983, 01:53:08–02:02:14.

Der Wind, der am Flackern der Kerze ständig sichtbar ist, löscht die Flamme beim ersten Anlauf. Beim zweiten Anlauf schützt Andrei die Kerze mit dem Mantel vor dem Wind. Doch auch bei diesem und bei einem dritten Anlauf geht die Kerze aus und er muss wieder zum Anfang zurück. Seine Anspannung überträgt sich auf das Publikum. Beim vierten Anlauf gelingt es, er bricht vor Erschöpfung zusammen und stirbt. Dadurch, dass die ganze Szene in einer Einstellung ohne Schnitt bleibt, wird die Glaubwürdigkeit für den Vorgang auf der Leinwand verstärkt: Wenn die Kerze ausgeht, ist sie wirklich ausgegangen. Und wenn sie nicht ausgeht, ist sie wirklich nicht ausgegangen, weil nicht einfach zwei unterschiedliche Aufnahmen zusammengeschnitten wurden. Dadurch entsteht die Spannung der Szene. Tarkowski beschreibt das folgendermaßen:

Wie spürt man aber die Zeit einer Einstellung? Das Gespür stellt sich ein, wenn hinter dem sichtbaren Ereignis eine bestimmte bedeutsame Wahrheit fühlbar wird. Dann, wenn man klar und deutliche 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, auf das *Leben* hinweist.⁵⁴

Die Kamera fährt in gleichbleibendem Abstand zur Andrei auf einer horizontalen Achse mit seiner Bewegung mit. Die Szene beginnt mit einer Nahaufnahme seiner Hand mit der Kerze, die er anzündet. Er entfernt sich von der Kamera in eine weitere Einstellungsgröße von Kopf bis Fuß. Dampf zieht von unten nach oben durch das Bild (sichtbarer Zeitfluss), während die Kamera mit seiner Bewegung nach oben schwenkt. Je mehr sich Andrei mit der brennenden Kerze dem Ziel nähert verdichtet die Kamera die Einstellungsgröße mittels Zoom. Wenn die Kerze ausgeht und er an den Anfang zurückmuss wird die Einstellungsgröße wieder weiter. Am Schluss der Szene nähert sich Andrei der Kamera wieder in eine Nahaufnahme seiner Hände mit der brennenden Kerze. Er stellt sie auf dem Felsvorsprung ab und fällt aus dem Bild. Die Kamera bleibt auf der brennenden Kerze. Insgesamt ist die Bildgestaltung simpel und zurückhaltend in Form, Ausdruck und Bewegung – sie orientiert sich ganz an dem, was davor passiert.

Die Kerze aus dieser Sequenz nehme ich als visuelle Entsprechung des Zeitdrucks innerhalb der Einstellung, die für Tarkowski so wichtig ist. Das Feuer der Kerze ist ein natürliches Element, das eigenes Leben und eigenen Zeitdruck in sich trägt. Tarkowski benutzt in seiner poetischen Bildgestaltung die Natur und Naturereignisse als visuelles Vehikel zur Kommunikation von Rhythmus und Zeitdruck.⁵⁵ Die Spuren der Zeit festzuhalten ist

⁵⁴ Tarkowski, 2021, S. 143, Hervorh. i. O.

⁵⁵ Vgl. Totaro, 1992, S. 23–24.

essentiell für die poetische Bildgestaltung bei Tarkowski. Er erzwingt nicht ein Gefühl oder eine Stimmung mittels Montage, sondern er gibt dem individuellen Zeitstrom die Zeit, sich innerhalb der Einstellung zu entfalten.⁵⁶ Natürlich gestaltet und kontrolliert er bei den Dreharbeiten die Zeit und den Rhythmus des Geschehens innerhalb der Einstellung, aber er überlässt die Gestaltung zu einem Teil Zufallsquellen: Feuer, Wasser, Natur, Wind und dem Schauspieler. Das balanciert die bewusste Gestaltung und Kontrolle der Einstellung durch den Zufall aus und sorgt dafür, dass das Abgebildete glaubhaft und lebendig wirkt.

5.2 Vom Träumen und Erinnern

Als Beispiel für Tarkowskis Inspiration durch Träume und Erinnerungen werde ich im Folgenden die dritte Szene aus dem Film *Der Spiegel* analysieren (siehe Darstellungen 14–22).



Dar. 14–22: Standbilder aus *Der Spiegel*⁵⁷

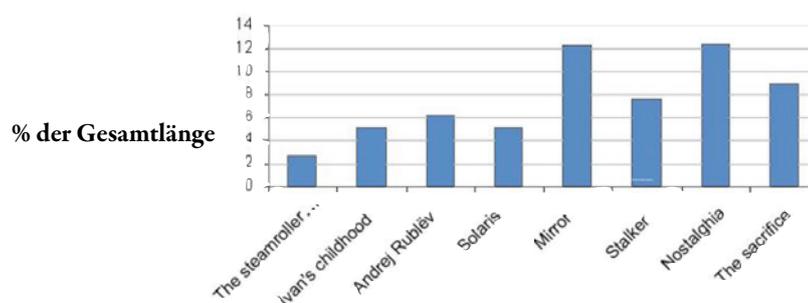
Die Figur der Mutter steht in einer Ecke des Raumes und beobachtet ihre Kinder. Dann geht sie zum Fenster und blickt lange hinaus. Tränen laufen über ihr Gesicht. Sie reagiert auf laute Rufe und verlässt das Bild. Die Kamera schwebt durch den Raum, am Tisch sitzende Kinder stehen auf und laufen hinaus. Über einen Spiegel sehen wir, wie die Kinder im Türrahmen

⁵⁶ Vgl. Tarkowski, 2021, S. 148.

⁵⁷ Tarkowski, 1975, 00:12:40–00:16:24.

stehen und von Flammen erhellt werden. Die Kamera bewegt sich weiter und wird von der Figur Ignat (Tarkowski als Kind) mitgenommen auf die Veranda des Hauses. Der Regen tropft vom Dach, in der Abenddämmerung steht ein brennendes Haus, davor zwei Menschen. Ignat läuft dazu. Schnitt. Die Kamera zeigt die Mutter, die zu einem Brunnen geht und sich das Gesicht wäscht. Ein Mann läuft an ihr vorbei, die Kamera schwenkt mit nach oben und verharrt dort für eine Weile auf dem brennenden Haus.

Die Kamera verhält sich in dieser Szene wie die Perspektive einer weiteren Figur. Das löst bei mir eine gespenstische und gleichzeitig gefühlvoll-sentimentale Stimmung aus. Ich spüre den Ort, die Beschaffenheit des Hauses. Ich spüre, was dort in der Luft liegt. Ich habe das Gefühl, im Traum eines anderen Menschen zu sein. Dieses Gefühl wird auch durch die Kamerabewegung erzeugt. Dadurch, dass sich die Kamera von den Figuren und deren Bewegungen löst, sich entfesselt und eigenständig bewegt, wird sie zu einer eigenen Figur. Es könnte Tarkowski selber sein, der sich wie ein Träumender durch seine Filme bewegt und dem Publikum zeigt, was er sieht. Oder eine unsichtbare Figur, die zwischen Geschichte, Erzähler und Publikum ihr Eigenleben führt. Durch die Bewegung wird der Film in den Momenten zu einer Abfolge an Traumbildern, die nicht der klassischen filmischen Erzählstruktur folgen und deren Ziel es ist, den Betrachter in die Perspektive und die Gefühlswelt des Erzählers hineinzubringen.⁵⁸ Die folgende Grafik (siehe Darstellung 23) veranschaulicht, wie die unabhängigen Kamerabewegungen im Laufe seines Schaffens immer mehr Platz in seinen Filmen einnahmen.



Dar. 23: Grafik: Unabhängige Kamerabewegungen in Tarkowskis Filmen⁵⁹

Tarkowski greift für seine inneren Bildern auf Erinnerungen und Träume zurück, weil diese die vergangene Zeit eines Menschen festhalten (die Spuren der Zeit), die dem individuellen Zeitfluss eines Menschen als Erfahrung entspricht (siehe Kapitel 5.1). Er sagt darüber:

In meiner Praxis haben ich wiederholt feststellen können, dass ein Film nur dann emotionale Wirkung auf den Zuschauer hat, wenn seine äußere emotionale Bildstruktur

⁵⁸ Vgl. Petric, 1989, S. 29–30.

⁵⁹ Schillaci, 2018, S. 11.

auf dem Gedächtnis seines Autors basiert, wenn das im Bild Gezeigte dessen eigenen Lebenseindrücken entspricht.⁶⁰

Die Art und Weise wie die Bilder seiner Filme funktionieren, soll so nah wie möglich an dem sein, wie Tarkowski seine inneren Bilder sieht. Erinnerungen und Träume unterliegen ihrem eigenen Aufbau, ihrer eigenen Logik, ihren nicht-rationalen Zusammenhängen: Sie bestehen aus Assoziationen, Bewegungen des Unterbewusstseins, mystischen Ereignissen, Atmosphären, Stimmungen, Eindrücken und Gefühlen. Diese Logik des Traumes nutzt Tarkowski als dramaturgische Erzählformen in seinen Filmen.⁶¹

Ich bin immer noch davon überzeugt, dass die Kindheit [...] die Quelle für alles ist, was ein Künstler in seiner kreativen Arbeit verwenden wird. Ich meine „verwenden“ in einem emotionalen Sinn. Mir scheint, dass ein Mensch, der nicht zufällig eine Kindheit hatte, an die er sich sein ganzes Leben lang erinnern kann, kaum etwas erschaffen kann. Das ist mein Eindruck. [...] Für einen Künstler sind die Eindrücke der Kindheit entscheidend. Im Grunde genommen arbeitet ein Mensch, der Kunst schafft, sein ganzes Leben lang auf den Grundlagen dieser Erfahrung.⁶²

Hier drückt Tarkowski aus, was er denkt, das wichtig ist, um starke innere Bilder zu finden: den Kontakt zu sich selber nicht zu verlieren. Sich die Vorstellungskraft, die gerade als Kind besonders stark ist, zu bewahren. Phantasievoll zu denken und zu träumen, Geschichten und Bilder in den eigenen Gefühlen und in der Vergangenheit (der Erfahrung) zu suchen.

Es gibt in Tarkowskis Filmen keine klare visuelle oder inhaltliche Abgrenzung zwischen Traumsequenzen und dem Rest der filmischen Erzählebene. Er kennzeichnet nicht einheitlich und deutlich, wann geträumt wird und wann nicht. Das lässt „die auf der Leinwand dargestellten Objekte oder Ereignisse sowohl imaginär als auch real erscheinen [...]“⁶³ Reales und Geträumtes existiert gleichwertig.⁶⁴ Das wirft Fragen auf: Welche Sequenzen in den Filmen sind jetzt die Träume und welche nicht? Ist der ganze Film ein Traum? Wer träumt? Der Regisseur, die Figur oder das Publikum?

5.3 Die genaue Beobachtung des Lebens

In Tarkowskis fünftem Film *Stalker* gibt es die Szene, wo die drei Hauptfiguren Stalker, Autor und Professor auf einer motorisierten Draisine in die Zone fahren (siehe Darstellungen 24–32). Die Zone ist ein militärisch abgeriegeltes, brachliegendes Industriegebiet und das Ziel der

⁶⁰ Tarkowski, 2021, S. 218.

⁶¹ Vgl. Petric, 1989, S. 34.

⁶² Charles M, 1979, 00:02:56–00:03:50.

⁶³ Petric, 1989, S. 28.

⁶⁴ Vgl. Turowskaja, 1981, S. 79.

Figuren. In der drei Minuten und vierzig Sekunden langen Szene ist die Kamera immer mit auf der fahrenden Draisine, es gibt keine Einstellung von außen. Sie ist sehr nah an ihnen, der Hintergrund ist unscharf, an manchen Stellen ist der Fokus nach hinten auf verlassene Industriegebiete gelegt. Die Kamera befindet sich seitlich oder hinter den Figuren. Die Perspektive auf die Hinterköpfe führt für mich dazu, dass ich das Gefühl bekomme, in den Kopf der Figuren einzutauchen.⁶⁵



Dar. 24–32: Standbilder aus *Stalker*⁶⁶

Diese Szene ist ein gutes Beispiel für die Überschrift ‚Die genaue Beobachtung des Lebens‘, weil das Konzept in die Köpfe der Figuren einzutauchen deutlich vor allen konventionellen Wegen einer Szenenauflösung steht. Man könnte ja argumentieren, dass gerade, wenn die Figuren endlich in der Zone sind, Landschaftsaufnahmen und weite Einstellungen angebracht wären, um einen Eindruck für den besonderen Ort zu geben, an dem der Rest der Geschichte spielt und den Weg zu sehen, den die drei Figuren auf der Draisine zurücklegen. Man könnte argumentieren, dass, wenn die Kamera schon nah bei den Figuren ist, man sie zumindest von vorne sieht, um ihre Reaktionen auf das, was sie sehen, einzufangen. Oder, dass man zwar nah an ihnen ist, aber mit Weitwinkel-Objektiven und viel Tiefenschärfe gleichzeitig die Umgebung und die Bewegung der Draisine darstellt. Aber all das ist eben nicht Fokus der

⁶⁵ Vgl. Schmid, 1987, S. 62–63.

⁶⁶ Tarkowski, 1979, 00:35:02–00:38:49.

Szene. Es geht darum, in ihre Köpfe hineinzukommen, die Unsicherheit, die ihnen wortwörtlich im Nacken sitzt, zu spüren, mit den Figuren auf der Draisine zu fahren und dabei auch mit ihnen am Ort des Geschehens gefangen zu sein. Die starke Unschärfe und der Bildausschnitt, der ohne viel Raum um die Köpfe der Figuren gelegt ist, unterstützen dies. Die unscharfen Flächen des Hintergrunds ziehen durch die Fahrt in die Köpfe der Figuren hinein. Tarkowski verortet das Poetische im Faktischen.⁶⁷ Das bedeutet, dass er die Poesie per se in nicht poetischen, faktischen Begebenheiten sucht. In dem obigen Beispiel ist die Draisinenfahrt das Faktum, ein Gefährt, das sich bewegt, auf dem die drei Figuren mitfahren. Er baut die poetische Ebene nicht parallel zu dieser Situation, sondern gibt der Fahrt und den Figuren Zeit, beobachtet sie genau und schneidet mit dem Bildausschnitt überflüssige Informationen weg. Er konzentriert sich auf das, was bei einer Draisinenfahrt passiert: Die Draisine fährt, die Landschaft zieht vorbei, die Figuren blicken umher. Das ist simpel und präzise zugleich: Die poetische Wirkung entsteht durch die Reduktion der Information und durch die Zeit, die der Betrachter für die Beobachtung bekommt. Und „je genauer diese Beobachtung ist, umso einmaliger ist sie. Und je einmaliger sie ist, umso näher ist sie dem Bild.“⁶⁸ Die genaue Beobachtung des Lebens ist die genaue Beobachtung der Zeit. Damit führt auch dieses Arbeitsprinzip Tarkowskis auf das übergeordnete Thema der Gestaltung der Zeit zurück (siehe Kapitel 5.1). Die Konzentration auf einen einfachen Vorgang und die genaue Beobachtung davon erzeugt die Atmosphäre, für die Tarkowskis Filme so bekannt sind.⁶⁹ Der Autor Robert Bird beschreibt in seinem Buch *Elements of Cinema* das Phänomen der Atmosphären in Tarkowskis Filmen wie folgt:

Atmosphäre ist per Definition ein vager und schwer fassbarer Begriff, der das bezeichnet, was die filmische Erzählung durchdringt, während es auf der Leinwand unsichtbar bleibt. [...] Die Atmosphäre repräsentiert weder etwas, noch ist sie an sich eine Präsenz. Sie ist nur als Stimmung oder Einstimmung auf die Bilder, ihrer Darstellungsweise, greifbar.⁷⁰

Diese Beschreibung der Atmosphäre erinnert mich an die Bedeutung von Poesie im Film und infolgedessen an die Definition von ‚poetischer Bildgestaltung‘. Poetische Bildgestaltung kann also eine Atmosphäre schaffen – durch die Fokussierung auf das Wesentliche. Das ist auch ein erklärtes Ziel Tarkowskis. Er sagt über die Atmosphäre von *Stalker*:

[Der Film] überrascht nicht und unterhält den Zuschauer nicht mit unerwarteten Wendungen der Handlung und des Plots. Meiner Meinung nach wird dies dem Zuschauer helfen, die große Fähigkeit und das poetische Wesen des Kinos besser zu erkennen – in den pseudo-mundanen Fluss des Lebens zu blicken. Es ist nicht

⁶⁷ Vgl. Tarkowski, 2021, S. ff.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 129.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 228.

⁷⁰ Bird, 2008, S. 211.

notwendig, absichtlich Atmosphäre zu schaffen. Sie ergibt sich von selbst aus der Aufgabe, die sich der Autor stellt. Natürlich nur, wenn die Aufgabe dazu geeignet ist. Atmosphäre entsteht durch die Fähigkeit, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren.⁷¹

Diese Konzentration auf das Wesentliche bezeichnet Maya Deren als die ‚Ökonomie der Aussage‘ und meint damit „den Einsatz einer minimalen Anzahl von Elementen, um einen größeren Effekt zu erzielen, wobei die endgültige Bedeutung oder das Ergebnis anders oder größer ist als die Summe seiner Teile.“⁷² Es gilt dabei genau das Bild zu finden, welches den kürzesten Weg dorthin nimmt, wo ein Gefühl ausgelöst und ein tiefgehendes Verständnis der Geschichte und der Figuren ermöglicht wird.⁷³ Tarkowski erreicht diese Präzision der Beobachtung dadurch, dass er niemals Kompromisse macht – nicht bei den Dreharbeiten und nicht in der Montage.⁷⁴ Er hat ein Auge auf jedes Detail im Bild. Seine Frau und Regieassistentin Larissa Tarkowskaja sagt darüber:

Er war sehr stark eingebunden in das Szenenbild. Er hat die Außengestaltung selbst bestimmt, auch die Innengestaltung und die Möbel... [...] Er war pedantisch, wenn es um Details ging, die Farbe eines Kleides, die Haare oder das Make-Up... Er war an allem beteiligt. Und die Ergebnisse sind auf der Leinwand zu sehen. All das mag unbedeutend erscheinen, aber das ist es nicht, denn alles trägt zum Gefühl eines Films bei. Es war nicht so, dass er den Menschen nicht vertraute, oder dass er ihre Hilfe nicht wollte. Er glaubte einfach, dass er das was er selbst tun konnte, auch tun sollte.“⁷⁵

Das ist wichtig für die poetische Gestaltungsweise, weil ein inneres Bild in höchstem Grade individuell ist und sich gerade in den Details von einem kollektiven Bild unterscheidet. Damit es das eigene innere Bild bleibt, muss also alles ausgeschlossen werden, was das Bild vernebelt oder zu etwas anderem macht, als es ursprünglich war. Tarkowski gibt an, sich bei der Vorbereitung auf die Dreharbeiten Filme von Regisseuren anzusehen, deren Arbeitsweise er schätzt, aber nicht um sie zu imitieren, im Gegenteil: „Wenn ich merke, dass ein Bild oder eine Sequenz einen anderen Regisseur nachahmt, versuche ich, dies zu vermeiden und die Szene zu ändern.“⁷⁶

Die inneren Bilder von Tarkowski existieren hauptsächlich in Form seiner Filme – wo Umstände, Arbeitsprozesse und andere Mitarbeitende trotz Tarkowskis präziser Arbeitsweise immer Einfluss auf die finale Ausgestaltung der Bilder haben. Es gibt jedoch auch wenige private Polaroid-Aufnahmen, wo er seine inneren Bilder abseits der Filmarbeiten festhält.

⁷¹ Verina, 1979, zitiert nach Bird, 2008, S. 211.

⁷² Deren, 1946, zitiert nach Kappenberg, 2013, S. 103.

⁷³ Vgl. Tarkowski, 2021, S. 138.

⁷⁴ Vgl. Leszczyłowski, 1988, 01:20:18–01:20:55.

⁷⁵ Ebd., 00:11:20–00:12:35.

⁷⁶ Fraiman, o. D.

5.4 Tarkowskis Polaroids

Tarkowski bekommt von Regisseur Michelangelo Antonioni 1977 eine Polaroidkamera geschenkt.⁷⁷ Er findet viel Freude an dieser Kamera und hält damit seine letzten Tage in Russland fest, sowie sein Leben im Exil in Italien bis zum seinem Tod 1986.⁷⁸ Seine besondere Art der Bildsprache ist in den Aufnahmen deutlich zu erkennen. Tarkowski hat fast 200 Polaroids zwischen 1979 und 1983 aufgenommen. 60 davon sind posthum veröffentlicht worden. Ich betrachte diese Polaroids als eine persönliche Skizzensammlung: Die Bilder sind seltene visuelle Einblicke in seine Art zu denken. Damit ist im Vergleich zu Literatur oder Interviews ein direkter Blick durch seine Augen möglich, um die vielzitierten inneren Bilder am Ort der Entstehung zu sehen. Sie zeigen mir, dass die Bildgestaltung seiner Filme in höchstem Maße seine eigene poetische Art in Bildern zu denken ist.



Dar. 33–36: Tarkowskis Polaroids⁷⁹

⁷⁷ Vgl. Fagard, 2012.

⁷⁸ Vgl. Johnson/Petrie, 1994, S. 230.

⁷⁹ Tarkowski, o. D. zitiert nach Chiaramonte/Tarkowski jun, 2004, S. 63, 76, 22, 23, in Leserichtung.

Die Auswahl dieser vier Bilder (siehe Darstellungen 33–36) habe ich nach einem Gefühl getroffen, dass ich beim Betrachten hatte. Auch bei diesen Bildern bin ich – wie bei dem Standbild aus *Der Spiegel* in der Einleitung – länger verweilt als bei den Aufnahmen davor und danach.

Ich erkenne in diesen Polaroids Tarkowskis filmische Bildsprache, diese Kraft und diesen Sog, den ich auch in seinen Filmen spüren kann. Ich spüre die Natur, den Nebel, die Sonne, die Ungewissheit, die Suche, den Schmerz, die Erlösung, die starke Verbundenheit zur Heimat. Mein ‚Erkennen‘ geht über den beschreibbaren Inhalt der Bilder (also das tatsächlich Sichtbare, Abgebildete) hinaus. Es gibt noch eine weitere, nicht sichtbare Ebene, die zu mir spricht und die mir etwas erzählt. Diese unsichtbare Ebene existiert zwischen den abgebildeten Elementen und zwischen Bild und meinem Blick darauf. Für mich haben diese Bilder einen Ausdruck, der zu mir spricht, der mit mir in Kontakt tritt, mich mit dem Bild verbindet und mir mehr erzählt, als das, was abgebildet ist.

Das ist, denke ich, die poetische Qualität dieser Bilder – für mich. Nicht nur ich trete in Kontakt mit dem Bild, sondern auch das Bild, im übertragenen Sinne gesprochen, tritt mit mir in Verbindung. So wird aus einer zweidimensionalen Abbildung auf einem Monitor oder einem Stück Papier eine emotionale Verbindung, die Gedanken auslöst, die Phantasie anregt und weitere Bilder in meinem Kopf erzeugt. Das unbewegte, erstarrte Abbild auf dem Papier wird in meinem Kopf zu Bewegung, zu einem Fluss an Gedanken und Gefühlen.

Das künstlerische Bild ist eines, das seine eigene Entwicklung, seine eigenen historischen Perspektiven ganz aus sich selbst heraus manifestiert. Folglich ist das Bild ein Samenkorn, ein sich selbst entwickelnder Organismus mit Rückkopplung. Es ist das Symbol des Lebens im Gegensatz zum Leben selbst. Das Leben schließt den Tod mit ein. Das Abbild des Lebens schließt ihn entweder aus oder betrachtet ihn als einzige Möglichkeit der Bestätigung des Lebens.⁸⁰

6. Bilder, die im Kopf bleiben

Was sind Bilder, die im Kopf bleiben? Diese Frage kann ich nur aus meiner subjektiven Sicht heraus beantworten: Für mich sind das Bilder, die ein starkes und bleibendes inneres Abbild erzeugen, die ich lange vor meinem inneren Auge habe. Es sind Bilder, die mich berühren, in mir etwas auslösen, mich zum Nachdenken bringen, das Gefühl einer Ahnung vermitteln, den Zugang zu einem tieferen Verständnis für das geben, was ich im Bild gesehen habe. Filme mit poetischer Bildgestaltung führen auf jeden Fall dazu, dass Bilder entstehen, die im Kopf

⁸⁰ Tarkowski, 1989, S. 135.

bleiben, weil sie eine körperliche Erfahrung sind und etwas mit mir machen, mich bewegen. Allerdings nur dann, wenn die poetische Ebene der Bilder auf einem glaubhaften Fundament steht. Genau das, was Tarkowski eben als das ‚Poetische im Faktischen‘ bezeichnet. Es geht nicht darum, poetische Filme der Poesie wegen zu machen:

Wenn die Filmkunst ihr Konzept in lebensähnlichen Normen fixiert, es so organisiert, dass es vor allem emotional spürbar wird, dann kann sich der Zuschauer dazu auch unter Rückbesinnung auf seine eigene Erfahrung in Beziehung setzen. Doch das wird eben nicht geschehen, wenn man auf den spekulativen Formeln der sogenannten „poetischen Einstellung“, also auf einer Einstellung mit einer gedanklich akzentuierten Mise en Scène beharrt.⁸¹

Dass poetische Bildgestaltung zum Stilmittel verkommen ist und als Anstrich missbraucht wird, habe ich schon öfter beobachtet: Es ist eine Art der Bildgestaltung, die handwerklich und ästhetisch ein sehr hohes Niveau hat, sodass ich erstmal aufmerksam werde, gerne hinsehe und mir denke „Krass, wie gut“. Aber schon ein paar Augenblicke später merke ich, dass irgendetwas nicht stimmt. Das ist schwierig in Worte zu fassen: Es drückt sich durch ein Gefühl von Leere aus, ich bekomme den Eindruck, dass etwas vorgegeben wird, wo gar nichts dahinter ist. Es gibt kein Fundament, auf dem die Bilder stehen. Dann bekomme ich das Gefühl, dass die Bilder sagen „Hab’ dieses Gefühl“ oder „Reagier’ jetzt sentimental“ aber genau das funktioniert dann gar nicht. Ich nehme an, dass Tarkowski genau deswegen sagt, dass es gilt das Poetische im Faktischen zu finden. Wenn das Faktische (die individuelle, unverwechselbare Idee) einfach weggelassen wird, dann ist da nur eine schöne Hülle, die strahlt und blendet, aber wie ein Kartenhaus beim kleinsten Windstoß zusammenfällt. Übrig bleibt: nichts. Das erklärt mir auch, warum ich es ansprechender finde, wenn mir ein Film das Gefühl gibt, dass er echt ist, als wenn ich nur sehen kann, dass er gut gemacht ist. Ich kann aber nicht erklären, was es ausmacht, dass ein Film echt ist. Ich nehme an, das es Grundlegendes ist: die Haltung der Filmschaffenden, eine ehrliche Herangehensweise, ein von Schönfärberei und Schablonen befreites Geschichtenerzählen. In diesem Sinne kam mir der Gedanke, dass Tarkowski in gewissem Sinne auch Dokumentarfilmer ist. Er überlässt große Teile seiner Gestaltungsweise dem Zufall: Der Zeit, dem Wasser, dem Feuer – der Natur. Er vertraut dem Prozess, trotz der präzisen Gestaltung. Nicht zuletzt arbeitet er in einigen seiner Filme (*Der Spiegel*, *Iwans Kindheit*) mit Archivmaterial, vielleicht auch um zu zeigen, mit welcher Wucht die kollektiven Bilder der Menschheit mit den eigenen Bildern kollidieren können.

Einen Punkt, den ich besonders spannend finde an seiner Art der poetischen Bildgestaltung, ist die Präsenz des Unsichtbaren im Sichtbaren: Damit meine ich, dass Tarkowski versucht hat

⁸¹ Tarkowski, 2021, S 219.

Bilder zu schaffen, die über das hinausweisen, was innerhalb des Bildes zu sehen ist. Dadurch wirken diese Bilder stärker, als Bilder, die diese Qualität nicht besitzen. Das bringt mich zu dem Gedanken, dass die Gefahr, die ich als die bedrohlichste wahrnehme, die ist, die ich nicht sehe und nicht benennen kann. Mit diesem Konzept arbeiten zum Beispiel Horrorfilme oder Thriller, wie der in diesem Zusammenhang oft erwähnte Film *Der weiße Hai* von Steven Spielberg.⁸² Der Film handelt von der Bedrohung und der Angst der Menschen vor einem weißen Hai, zeigt den Hai (die Ursache der Gefahr) aber nur einmal für den Bruchteil einer Sekunde im Bild. Tarkowski verwendet dieses Prinzip nicht um Angst auszulösen, sondern seine Themen im Kopf des Betrachters zu platzieren und dort größer zu machen, als sie auf der Leinwand dargestellt werden können.

Jetzt, wo ich so lange an diesem Thema arbeite, hat sich bei mir der Eindruck gebildet, dass Poesie keine Einbahnstraße ist. So abgedroschen diese Formulierung auch sein mag, bringt sie doch etwas ganz Wichtiges einfach auf den Punkt: Der Betrachter ist eben so wichtig wie der Film. Poesie funktioniert nicht nur in eine Richtung. Poetische Bildgestaltung muss man auch sehen und aufnehmen wollen – und können. Können im Sinne der Fähigkeit, einem Film den Raum zu geben, ihn als Kunst wahrzunehmen und nicht als bloße Unterhaltung und Ablenkung zu konsumieren. Tarkowski sagt dazu:

Mein Ziel ist es, meine eigene Welt zu erschaffen, und diese Bilder, die wir erschaffen, bedeuten nicht mehr als die Bilder, die sie sind. Wir haben verlernt, eine emotionale Beziehung zur Kunst aufzubauen: Wir behandeln sie wie Redakteure und suchen in ihr das, was der Künstler angeblich versteckt hat. In Wirklichkeit ist es viel einfacher, denn sonst hätte die Kunst keinen Sinn. Man muss ein Kind sein – übrigens verstehen Kinder meine Bilder sehr gut, und ich habe noch keinen ernsthaften Kritiker getroffen, der diesen Kindern auf Augenhöhe begegnen konnte. Wir denken, dass Kunst besondere Kenntnisse erfordert; wir verlangen von einem Autor eine höhere Bedeutung, aber das Werk muss direkt auf unser Herz wirken, sonst hat es keine Bedeutung.⁸³

Hier kommt Tarkowski zu einem für mich persönlich wichtigen Punkt: Für die poetische Wirkung, also für Bilder, die im Kopf bleiben sollen, ist es notwendig, aus dem Herzen heraus zu arbeiten. Die Welt durch die Augen eines Kindes sehen heißt: Offen bleiben für Neues, sich überraschen lassen, ein gesundes Maß an Naivität bewahren, sowie Gefühle und Erfahrungen in den Vordergrund stellen.

⁸² Vgl. Spielberg, 1975.

⁸³ Christie, 2006, S. 67.

7. Fazit

Poetische Bildgestaltung entsteht aus einer Art zu Denken heraus und hat das Ziel, innere Bilder, Träume und Erinnerungen nach außen zu tragen und diese für den Betrachter erfahrbar zu machen. Informationen hingegen sind für die poetische Wirkung eine Erfahrungsblockade. Die poetische Bildgestaltung ermöglicht die Rezeption eines Films als körperliche und geistige Erfahrung. Dadurch wird der Betrachter aktiviert und verbindet sich mit dem Film auf seine individuelle Art und Weise. Es entstehen eigene Bilder und Gefühle, die, im Gegenteil zu rationaler Information, emotional aufgenommen und damit Teil der eigenen Erinnerung werden. Das führt dazu, dass die Bilder im Kopf bleiben, weil sie mit einer persönlichen Erfahrung verbunden sind.

Die gemeinsamen Merkmale der poetischen Bildgestaltung in Tarkowskis Filmen sind die Gestaltung von Rhythmus durch den individuellen Zeitfluss einer Einstellung, die genaue Beobachtung und die Ökonomie der Aussage. Tarkowski gestaltet die Zeit in seinen Filmen so, dass sie in ihrem eigenen Rhythmus das Leben in Bildern erfahrbar macht. Die genaue Beobachtung führt dazu, dass die dargestellten Bilder präzise und einmalig sind. So vermeidet er Schablonen und Stilmittel und ermöglicht eigene, nicht austauschbare Assoziationen beim Betrachter. Mit der Ökonomie der Aussage zu arbeiten bedeutet, die Bildgestaltung so simpel und präzise wie möglich zu halten. Durch die Beschränkung auf das Wesentliche fällt alles weg, was von der Wirkung des Abgebildeten ablenkt, und die poetische Dimension erhält ihren Raum. Die poetische Bildgestaltung erzeugt die Atmosphäre in Tarkowskis Filmen.

Die poetische Qualität von Tarkowskis Filmen ist in ihrer Entstehung zutiefst individuell und untrennbar mit ihm als Menschen verbunden. Seine Art Filme zu machen ist nicht reproduzierbar – und nicht das Ziel dieser Arbeit. Das Ziel ist vielmehr, seine Arbeitsweise zu untersuchen und darüber die eigene Arbeitsweise zu reflektieren. Poetische Bildgestaltung ist nicht einfach nur ein Stilmittel oder ein Werkzeugkasten. Das Poetische im Faktischen zu suchen bedeutet, die poetischen Elemente in der (eigenen) Realität zu begründen. Wenn die poetische Ebene eines Films künstlich erzeugt wird, ist sie in ihrer Wirkung nicht glaubhaft. Das bedeutet, dass es nicht funktionieren wird, wenn man die Gestaltungsweisen von Tarkowski wie einen Werkzeugkasten benutzt und kopflos auf die eigenen Filme anwendet. Oder wenn man anfängt, andere Departments zu micro-managen, weil man ja präzise sein soll. Der Ansatz liegt viel mehr darin, in sich selber nach dem zu suchen, was man erzählen will und wo darin die poetischen Momente liegen – präzise in den eigenen Ideen zu sein. Und daraus dann den eigenen Werkzeugkasten zu bauen.

Eine weitere Erkenntnis ist, dass die poetische Bildgestaltung in ihrem Ursprung nicht mit technischen oder handwerklichen Aspekten der Bildgestaltung zusammenhängt. Damit meine ich, dass die Poesie eines Bildes ihren Ursprung nicht in einer ästhetischen Überlegung oder einem technischen Kunstgriff des Kameramenschen hat. Der Ursprung liegt vielmehr in der Spezifik der Idee, der Geschichte, der Erzählweise des Films. Der Kameramensch ist (im besten Falle) ein genauer Beobachter dieser Idee, begreift diese auf rationaler und auf emotionaler Ebene und formt auf dieser Grundlage die entsprechende Bildgestaltung.

Einen Punkt will ich hier noch deutlich hervorheben: Mir geht es nicht darum, mit dieser Arbeit zu der Erkenntnis zu kommen, dass Tarkowski die besten Filme macht. Mir geht es nicht einmal darum zu sagen, dass seine Filme für andere Menschen eine poetische Wirkung haben müssen. Ich bin mir sicher, dass es Menschen gibt, für die seine Filme überhaupt nicht poetisch oder spannend sind. Mir selber fällt es auch nach dieser Arbeit noch schwer, seine Filme zu sehen. Sie wirken in großen Teilen sehr sperrig und unzugänglich auf mich, es gibt nur einzelne Szenen, wie die, die ich hier auch analysiert habe, die eine starke Wirkung auf mich haben. Aber große Teile seiner Filme, gerade die langen Monologe in *Stalker* oder wenn es um Religion und Glaube geht (ich konnte *Andrej Rubljow* nicht länger als ein paar Minuten anschauen) sind unverständlich für mich – auch auf der emotionalen Ebene einer Erfahrung. Es geht mir hier also nicht darum, seine Arbeitsprinzipien als Rezept aufzubereiten, um sie dann wie eine Schablone zu verwenden. Das wird nicht funktionieren. Vielmehr geht es mir darum, von seinem Prozess für mich zu lernen. Dazu muss ich die Essenz dieser Arbeit in meine Sprache übersetzen, transformieren und auf mich anwenden.

Mich inspiriert, welche Dimensionen Tarkowski mit seinen Filmen für das Kino geöffnet hat: Ich fände es spannend, poetische Bildgestaltung, assoziatives Erzählen und Traumbilder in das heutige, westliche Filmemachen noch mehr einzubringen. Das könnte die aktuellen Filme, mit den oft sehr plot- und handlungsgetriebenen Geschichten, neu beleben. Es könnte die Vielfalt der Geschichten und neue Erzählformen fördern, aber vor allem den Kinobesuch wieder als eindringliches, emotionales Erlebnis gestalten.

Ich nehme für meine Arbeit als Bildgestalter folgendes mit: Bilder mit und aus dem Herzen gestalten. Das Herz öffnen, den Kopf ausschalten. Auf das Bauchgefühl hören. Der Intuition folgen. Mut haben für eigene Gedanken. Eigene Zugänge suchen, Geschichten und Bilder in mir selber finden. Mit dem Leben auseinandersetzen. Das Leben genau beobachten.

Danksagung

Danke für Kritik, Korrektur und gute Worte.

Eva Perháčová | Simon Grünewald | Hans Radetzki | Melanie Macher | Ole Liebl

Quellenverzeichnis

- Assmann, Aleida: Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung, in: Heinrich-Böll-Stiftung, 18.05.2009, [online] boell.de/de/demokratie/kulturaustausch-6769.html [24.08.2023].
- Bergman, Ingmar, in: Stimmen zu Tarkovskij, in: Andrej A. Tarkovskij jun., Hans-Joachim Schlegel, Lothar Schirmer (Hrsg.), *Andrej Tarkovskij. Leben und Werk. Filme, Schriften, Stills & Polaroids*, München: Schirmer/Mosel, 2018, S. 22.
- Bird, Robert: *Elements of Cinema*, London: Reaktion Books, 2008.
- Brezna, Irena: An Enemy of Symbolism, in: John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2006, S. 104–123.
- Bureau, Patrick: Andrei Tarkovsky: I Am for a Poetic Cinema, in: *Andrei Tarkovsky: Interviews*, John Gianvito (ed.), Jackson: University Press of Mississippi, 2006, S. 3–5.
- Charles M: Andrei Tarkovsky interview - Latvia (1979) in: YouTube, 11.04.2020, [online] youtu.be/UVOhJ_RjU7Q [22.08.2023].
- Christie, Ian: Against Interpretation: An Interview with Andrei Tarkovsky, in: John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2006, S. 63–69.
- Dudenredaktion: Synonym, in: Duden, o. D., [online] duden.de/rechtschreibung/synonym [22.08.2023].
- Dudenredaktion: Metapher, in: Duden, o. D., [online] duden.de/rechtschreibung/Metapher [22.08.2023].
- Dudenredaktion: poetisch, in: Duden, o. D., [online] duden.de/rechtschreibung/poetisch [22.08.2023].
- Dudenredaktion: Poesie, in: Duden, o. D., [online] duden.de/rechtschreibung/Poesie [22.08.2023].
- Fagard, Gawan: Visual Romanticism as a Subversive Affect: The Polaroids of Andrei Tarkovsky, 1979–1983, in: East European Film Bulletin, 05.2012, [online] eefb.org/retrospectives/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-1979-1983 [22.08.2023].
- Fraiman, Boris Mijatović: Masterclass with Andrei Tarkovsky: Cinema Is a Mosaic Made of Time, in: Cinephilia & Beyond - Films and Filmmaking, o. D., [online] cinephiliabeyond.org/filmmakers-masterclass-with-andrei-tarkovsky-cinema-is-a-mosaic-made-of-time [24.08.2024].
- Franz, Norbert P.: Bibliographie zu Andrej Tarkovskijs Leben und Werk, in: Norbert P. Franz (Hrsg.), *Andrej Tarkovskij: Klassiker – Классик – Classic – Classico*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2016.

- Gass, Brandon T.: Poeticism in Cinema, in: The Artifice, 11.02.2016, [online] the-artifice.com/poeticism-in-cinema [22.08.2023].
- Guerra, Tonino / Tarkowski, Andrej: *Tempo di viaggio (Voyage in Time)* [Film] Italien: RAI Radiotelevisione Italiana, Genius s.r.l., 1983.
- Guibert, Hervé: Nostalgias's Black Tone, in: John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2006, S. 80–88.
- Illg, Jerzy / Neuger, Leonard: „I'm interested in the problem of inner freedom...“, in: Nostalgia, 15.05.2018, [online] nostalgia.com/TheTopics/interview.html [22.08.2023].
- Johnson, Vida T./Petric, Graham: *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Kappenberg, Claudia: Film as Poetry, in: *The International Journal of Screendance*, Jg. 3, 2013, S. 184–214.
- Leszczyłowski, Michal: *Regi Andrej Tarkovskij (Regie: Andrej Tarkowski)* [Film] Schweden: Svenska Filminstitutet (SFI), 1988.
- Löthwall, Lars-Olof: Tracking shot. Rehearsal prior to the fire. Daniel Bergman, Andrei Tarkovsky, Sven Nykvist,..., in: Nostalgia, o.D., [online] nostalgia.com/TheTopics/Offret/Photographs/Aakning_1.jpg [22.08.2023].
- McFadden, Daniel: Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky, in: Verges: *Germanic & Slavic Studies in Review*, Jg. 1, Nr. 1, 2012, S. 43–54.
- Nykvist, Sven, in: Stimmen zu Tarkovskij, in: Andrej A. Tarkovskij jun., Hans-Joachim Schlegel, Lothar Schirmer (Hrsg.), *Andrej Tarkovskij. Leben und Werk. Filme, Schriften, Stills & Polaroids*, München: Schirmer/Mosel, 2018, S. 23.
- Pasternak, Boris: *Bescheidenheit und Kühnheit. Gespräche, Dichtungen, Dokumente*, Zürich: Arche, 1959.
- Petric, Vlada: Tarkovsky's Dream Imagery, in: *Film Quarterly*, Jg. 43, Nr. 2, 1989, S. 28–34.
- Schillaci, Filippo: The evolution of form in Andrei Tarkovsky's films, in: Nostalgia, 21.12.2021, [online] nostalgia.com/TheTopics/Tarkovskij-for-cinematics.pdf [22.08.2023].
- Schmid, Eva M.J.: Erinnerungen und Fragen, in: Peter W. Jansen / Wolfram Schütte (Hrsg.), *Andrej Tarkovskij*, München, Wien: Carl Hanser, 1987, S. 14–29.
- Sitney, P. Adams: Andrej Tarkovsky, Russian Experience, and the Poetry of Cinema, in: *New England Review (1990-)*, Jg. 34, Nr. 3/4, 2014, S. 208–241.
- Spielberg, Steven: *Der weiße Hai* [Film] USA: Zanuck/Brown Productions, Universal Pictures, 1975.

- Tarkowski jun., Andrej A.: *Andrey Tarkovsky. A Cinema Prayer (Andrei Tarkowski. Der Film als Gebet)* [Film] Italien, Russland: Andrey Tarkovsky International Institute, 2019.
- Tarkowski, Andrej: o. T. (Abbildungen), in: Giovanni Chiaramonte, Andrej A. Tarkovskij (Hrsg.), *Andrej Tarkovskij. Lichtbilder. Die Polaroids*, München: Schirmer/Mosel, 2004, S. 22, 23, 63, 76.
- Tarkowski, Andrej: *Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander, 2021.
- Tarkowski, Andrej: *Сталкер (Stalker)* [Film] Sowjetunion: Mosfilm, 1979.
- Tarkowski, Andrej: *Зеркало (Der Spiegel)* [Film] Sowjetunion: Mosfilm, 1975.
- Tarkowski, Andrej: *Ностальгия (Nostalghia)* [Film] Sowjetunion, Italien: Rai 2, 1983.
- Tarkowski, Andrej: *Martyrolog [I]. Tagebücher 1970–1986*, Berlin: Limes, 1989.
- Totaro, Donata: Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky, in: *Canadian Journal of Film Studies*, Jg. 2., Nr. 1, 1992, S. 21–30.
- Tsivian, Yuri: Cinematics Database, in: Cinematics, o.D., [online] cinematics.uchicago.edu/database.php [24.08.2023].
- Turowskaja, Maja Iossifowna/Allardt-Nostitz, Felicitas: *Andrej Tarkowskij: Film als Poesie – Poesie als Film*, 1. Auflage, Bonn: Keil, 1981.
- Zelinsky, Bodo: Definitionen der Poesie bei Pasternak, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Jg. 37, Nr. 2, 1974, S. 275–290.

Anhang 1: Hinweise zur Methodik der Datenerhebung

In Kapitel 5.1 auf Seite 13 präsentiere ich eine Grafik mit der Anzahl der Kameraeinstellungen in Tarkowskis Filmen. Diese Zahlen habe ich wie folgt erhoben:

- Vergleich aller Einträge zu Tarkowskis Filmen in der Cinematics Database⁸⁴. Dort liegen unterschiedliche Messungen von verschiedenen Menschen vor. Ich konnte nicht verifizieren, ob immer die gleiche Fassung der Filme verwendet wurde, noch mit welcher Methodik die Messungen durchgeführt wurden.
- Recherche zu Aussagen von Tarkowski und anderen Autoren über die Anzahl der Einstellungen in den Filmen* – dieser Ansatz war allerdings nicht ergiebig.
- Aufgrund der mangelnden Verifikationsmöglichkeit der Einträge der Cinematics Database habe ich mir Kopien der Filme besorgt. Diese sind auf dem YouTube-Kanal der russischen Filmgesellschaft Mosfilm verfügbar.
- Die Filmdateien habe ich mit dem Programm DaVinci Resolve durch die Funktion der ‚Scene Cut Detention‘ laufen lassen. Diese Funktion erkennt automatisiert die Schnitte in einer zusammenhängenden Filmdatei. Danach habe ich die Schnitte alle händisch überprüft, Fehler korrigiert, sowie Titel, Texteinblendungen und den Abspann entfernt (so diese auf schwarzem Hintergrund abgebildet sind).
- Die Zahlen, die in der Tabelle stehen, sind Schnittmengen aus meinen Messungen und den Einträgen der Cinematics Database, die mir realistisch erschienen und eine aussagekräftige Tendenz/Durchschnitt abbilden.
- Ich nehme an, dass unterschiedliche Fassungen der Filme (Filmlänge, Einstellungszahl, Schnittversion) im Umlauf sind. Dadurch sind auch meine gewissenhaft und präzise durchgeführten Messungen nur ein Abbild der mir vorliegenden Kopien.
- Mit der Tabelle will ich eine technische Veränderung zeigen, die ihren Ursprung in zentralen Entwicklungsprozessen der Arbeitsprinzipien und der poetischen Bildgestaltung Tarkowskis hatte.
- Ich erhebe mit den Zahlen in dieser Tabelle keinen Anspruch auf eine wissenschaftliche Aussagekraft oder Allgemeingültigkeit. Sie stellen lediglich eine Annäherung dar.

⁸⁴ Vgl. Tsivian, o. D.

*Hier bin ich auf die von Tarkowski veröffentlichte und danach oft rezitierte Aussage gestoßen, dass sein Film *Der Spiegel* aus „knapp unter 200 Einstellungen“ besteht. Bis heute habe ich keinen Beweis für diese Aussage gefunden: Die Messungen aus der Cinematics Database für *Der Spiegel* lauten: 274, 271, 259, 256 und 250 Einstellungen. Eine eigene Messung mit DaVinci ‚Scene Cut Detection‘ brachte das Ergebnis von 268 Einstellungen. Als ich das Archivmaterial herausgerechnet habe, waren es 175 Einstellungen, die extra für den Film gedreht wurden. Es macht aber für meine (und eigentlich auch für Tarkowskis) Argumentation keinen Unterschied, von wann oder von wem die einzelnen Einstellungen in einem Film stammen. Ein Film wird doch (und das war auch Tarkowskis oftmals ausgedrückter Wunsch) als Gesamtes betrachtet: schließlich geht es bei dem Thema um den Zeitfluss in den Einstellungen, um den Rhythmus und die Einstellungslängen seiner Filme.

Anhang 2: Originalzitate

Da alle meine Quellen entweder auf englisch oder auf deutsch waren, habe ich mich in der Arbeit für eine Übersetzung der englischen Quellen ins Deutsche entschieden. Zum einen, weil das den Lesefluss begünstigt und zum anderen, weil die Originalsprache der Zitate in fast allen Fällen sowieso Russisch und nicht Englisch ist. Als Übersetzungsprogramm habe ich die Pro-Version von DeepL (www.deepl.com) benutzt. Die Übersetzungen habe ich auf Fehler überprüft und sprachliche Ungenauigkeiten korrigiert.

² (S. 3.): Those types of people frighten, and inspire me at the same time. Their art work is absolutely impossible to explain. So much was written about Tolstoy, so much was written about Leonardo, about Bach, and no one could write anything able to explain their talent Thank God, no one could explain it, that means it is impossible to explain, miracles are inexplicable.

⁷ (S. 3.): One of the reasons why I became involved in cinema is because I saw too many films that didn't correspond to what I expected from cinematic language.

¹¹ (S. 4.): An artist feeds on his childhood for his entire life. The traits of his childhood determine the nature of his art. It was fundamental to me the fact that my father was a poet and that his poetry had a great influence on me, together with his views about poetry, Russian literature and art.

¹⁶ (S. 5.): a poet in cinema.

²⁶ (S. 7.): Symbolism is a difficult subject. I am an enemy of symbolism. Symbolism is too narrow a notion for me, because symbols are there to be decoded. But an artistic image cannot be decoded. It is an equivalent of the world we live in. The rain in *Solaris* is not a symbol, it's just rain that grows in significance for the hero at a certain point. It doesn't symbolize anything. It expresses something. That rain is an artistic image. The notion of the symbol is too confusing for me.

²⁸ (S. 7.): [Personally,] I prefer to express myself in a metaphoric way. I insist on saying metaphoric and not symbolic. The symbol intrinsically comprises a specific meaning, and intellectual formula, while the metaphor is the image itself. It's an image that possesses the same characteristics as the world it represents. Contrary to the symbol, its meaning is undefined. We aren't able to speak about a world that is truly boundless utilizing means which themselves are definite and restricted. We can analyze a formula, that is to say, a symbol, but a metaphor is an entity unto itself [...]. If one tries to describe it, immediately it falls to pieces.

³¹ (S. 8.): to synthesize emotional content with form.

³² (S. 9.): Poetry, to my mind, is an approach to experience, in the sense that a poet is looking at the same experience that the dramatist may be looking at. It comes out differently because they are looking at it from a different point of view and because they are concerned with different elements of it. [...] The poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a "vertical" investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its quality and its depth, so that you have poetry concerned, in a sense, not with what is occurring but with what it feels like or what it means. A poem, to my mind, creates visible or auditory forms of something that is invisible, which is a feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement. Now it also may include action, but its attack is what I

would call the “vertical” attack, and this may be a little bit clearer if you will contrast it to what I would call the “horizontal” attack of the drama, which is concerned with the development, let’s say, within a very small situation from feeling to feeling.

- ³⁸ (S. 11.): Cinema in general always creates a possibility of putting pieces together into a whole. A film consists after all of separate shots like a mosaic — of separate fragments of different colour and texture. And it may be that each fragment on its own is — it would seem — of no significance. But within that whole it becomes an absolutely necessary element, it exists only within that whole. That’s why cinema is important to me in the sense that there is not, there cannot be any fragment in film which wouldn’t be thought through with an eye for the final result. And each individual fragment is coloured so to speak with a common meaning by the entire whole. That is, the fragment does not function as an autonomous symbol but it exists only as a portion of some unique and original world.
- ⁶² (S. 18.): But still I’m convinced that childhood [...] is the source of anything that an artist will be using in his creative work. I mean „using“ in an emotional sense. It seems to me that a person who didn’t happen to have a childhood he could remember for the rest of his life can hardly create. That’s my impression. [...] For an artist the impressions of childhood are crucial. Basically a person who creates art works on the basics of this experience throughout his life.
- ⁶⁴ (S. 18.): [In these films, it is the execution of the shots, particularly their kinesthetic intensity,] that makes the objects or events presented on the screen look both imaginary and real.
- ⁷⁰ (S. 20.): Atmosphere is, by definition, a vague and elusive concept, denoting that which permeates the cinematic narrative while remaining invisible on screen. Atmosphere does not represent anything, nor is it in itself a presence. It is approachable only as the mood or attunement of the images, their mode of presentation.
- ⁷¹ (S. 20/21.): [The film] does not surprise and does not entertain the spectator with unexpected shifts of action and the plot. This, in my view, will help the spectator to see more fully the great ability and poetic essence of cinema – to peer into the pseudo-mundane flow of life. It is not necessary to create atmosphere on purpose. It appears itself out of the task which the author resolves. If the task is commensurate to this, of course. Atmosphere appears as a result of the ability to concentrate on what’s most important.
- ⁷⁶ (S. 21.): If I notice that a frame or a sequence echoes another director I try to avoid it and modify the scene.
- ⁸³ (S. 25.): My objective is to create my own world and these images which we create mean nothing more than the images which they are. We have forgotten how to relate emotionally to art: we treat it like editors, searching in it for that which the artist has supposedly hidden. It is actually much simpler than that, otherwise art would have no meaning. You have to be a child – incidentally children understand my pictures very well, and I haven’t met a single serious critic who could stand knee-high to those children. We think art demands special knowledge; we must demand some higher meaning from an author, but the work must act directly on our hearts or it has no meaning at all.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Berlin, 28.08.2023

.....

Ort, Datum, Unterschrift