

Ekaterina Vassilieva

Schwarz-Weiß als Gestaltungsprinzip in ANDREJ RUBLEV und DAS SIEBENTE SIEGEL

Eine Schachpartie zwischen Tarkovskij und Bergman

EINE MITTELALTERLICHE MODERNE

Die gegenseitige Bewunderung, die Andrej Tarkovskij und Ingmar Bergman verband (vgl. Bergman 1988, 73; Tarkovskij 1985, 170 ff.), hat zugleich etwas Asymmetrisches, denn Bergman, als Tarkovskijs älterer Zeitgenosse, scheint viel deutlichere Spuren in der Ästhetik seines russischen Kollegen hinterlassen zu haben als umgekehrt. Bergmans konstantes Interesse an metaphysischen Fragestellungen, die bei ihm stets mit Bezug auf die christliche Religion verhandelt werden, und das ‚natürliche‘ Vordringen in die unsichtbare Region des menschlichen Geistes faszinierten Tarkovskij¹ und ließen wohl eine Verwandtschaft mit seinen eigenen Visionen erkennen. Vor allem das Verständnis des künstlerischen Aktes, und ganz konkret des Filmemachens, als einer sakralen Handlung vereint beide Regisseure und erweitert die religiöse Dimension ihrer Werke, die die Glaubensfragen nicht einfach für den Zuschauer erörtern, sondern gleichsam eine Art Ritual zelebrieren, das sich direkt an eine transzendente Instanz wendet (vgl. Bergman 1960, 8; Dalle Vacche 1996, 135).

Diese Position ist bewusst unmodern gewählt, ermöglicht aber scheinbar eine nahtlose Anknüpfung an die Tradition. Im Vorwort zur englischen Ausgabe des

1 Vgl.: „Bergman stößt mit einem fast biologischen Naturalismus zu einer im geistigen Sinne menschlichen Wahrheit vor, die für ihn wichtig ist“ (Tarkovskij 1985, 174).

Drehbuchs zu *DET SJUNDE INSEGLET* („Das Siebente Siegel“) erklärt Bergman, dass er die Identifikation mit einem anonymen Künstler aus den vergangenen Epochen anstrebt, der zusammen mit den anderen am Bau einer Kathedrale arbeitet (vgl. Bergman 1960, 9). Der Widerspruch ist dabei nicht zu übersehen, stammen doch diese Worte von einem der persönlichsten Regisseure der Filmgeschichte, deren unverwechselbare Handschrift gerade Tarkovskij an ihm hervorhebt, indem er Bergman in einer Reihe mit den herausragenden Autorenfilmern wie Bresson, Antonioni, Fellini u. a. erwähnt, die für ihn eine Vorbildfunktion erfüllen (vgl. Tarkovskij 1985, 175). Möglicherweise gab aber gerade dieser Konflikt – zwischen der Verpflichtung zur Individualität eines modernen Auteurs und dem utopischen Wunsch, restlos in einer kollektiven Schöpfung aufzugehen, deren Wert durch die Befolgung der Regel eines unhinterfragbaren Kanons garantiert ist – Bergman den Anstoß, *DET SJUNDE INSEGLET* (1957) zu drehen und die unmögliche Flucht in die mittelalterlichen Verhältnisse filmisch zu reflektieren. Obwohl Bergman diese Überlegungen noch vor der Entstehungszeit von *ANDREJ RUBLEV* (1966) formuliert, offenbaren sie bemerkenswerte Parallelen zu Tarkovskijs Ideen- und Bilderwelt, denn auch Tarkovskij konfrontiert seine als Individuen im modernen Sinne agierenden Protagonisten mit der vermeintlichen ‚Anonymität‘ des Mittelalters, wobei die Gestaltung der Kathedrale – sei es durch die Wandmalereien oder durch das Gießen und Anbringen einer Glocke – zur wichtigsten Bewährungsprobe und zugleich einem der zentralen Leitmotive wird.

In dieser Hinsicht ist bemerkenswert, dass der visuelle Impuls zu *DET SJUNDE INSEGLET* (und wohl auch zum Einakter *TRÄMÅLNING*, aus dem später das Drehbuch zum Film entstand), nach Bergmans Angaben, noch in seiner Kindheit bei der Betrachtung mittelalterlicher Malereien in kleinen Dorfkirchen aufkam (vgl. Bergman 1963, 7). Einige seiner markantesten Filmbilder (wie der Tod, der mit dem Ritter Schach spielt oder den letzten Tanz in die Finsternis anführt) habe er bereits dort vorgefunden (vgl. Bergman 1963, 8). Im Vorwort zur deutschen Ausgabe des Drehbuchs nimmt er einen expliziten Vergleich zwischen seiner Filmkunst und der Malerei vor: „Mit meinen Filmen wollte ich malen wie ein mittelalterlicher Maler, mit demselben objektiven Engagement, derselben Einfühlung und derselben Freude“ (Bergman 1963, 8). Diese Interaktion zwischen den beiden visuellen Medien ist auch für *ANDREJ RUBLEV* von zentraler Bedeutung, wobei sie auf der inhaltlichen Ebene noch weiter getrieben wird, indem der historische Ikonenmaler – für Tarkovskij zweifellos der Inbegriff des Künstlers überhaupt und eine Projektion seiner selbst – den Mittelpunkt des Interesses bildet.

Bevor wir zum Vergleich der zur Diskussion gestellten Filme übergehen und Tarkovskijs Auseinandersetzung mit Bergman genauer erläutern, sei hier noch auf eine Textquelle hingewiesen, die eine Brücke zwischen diesen zwei Werken schlägt. Es geht um die Aufzeichnung der Rede, die Tarkovskij 1984 in London aus Anlass seiner Retrospektive gehalten hat und die 1989 unter dem Titel *SLOVO OB APOKALIPSISE* („Ein Wort über die Apokalypse“) publiziert wurde. Darin

greift er das Thema der Endzeit auf, das einerseits schon Tarkovskijs nächstes (und zugleich letztes), in Schweden realisiertes Filmprojekt OFFRET („Das Opfer“) vorwegnimmt, andererseits aber auch sein ganzes bisheriges Werk in eine eschatologische Perspektive stellt. Obwohl weder Bergman noch DET SJUNDE INSEGLET in dieser Rede explizit vorkommen, knüpft Tarkovskij unmittelbar an die Problematik an, die sein geschätzter schwedischer Kollege fast dreißig Jahre zuvor sehr prägnant auf die Leinwand brachte, als der Kalte Krieg gerade in Eskalation begriffen war. Mitte der 1980er erreichte er nun, nach einer kurzen Entspannung in den 1970ern, wieder einen Höhepunkt, was dem Apokalypse-Gedanken eine neue Aktualität verlieh.

Bemerkenswert ist aber, dass Tarkovskij in dieser Rede jeden tagespolitischen Bezug vermeidet, denn gerade die Offenbarung des Johannes liefert aus seiner Sicht jene bildliche Sprache, die von den akuten Bedrohungen in überzeitlichen Termini sprechen lässt. Er stellt dieses biblische Buch als ein vollkommenes Kunstwerk dar, das genau das erzeugt, was Tarkovskij von der Kunst im allgemeinen erwartet – den Kontakt mit dem Transzendenten, der durch die Vermittlung des Gefühls für den prophezeiten Einbruch des Jenseitigen zustande kommt. Um dies zu illustrieren, zitiert Tarkovskij denjenigen Vers der Offenbarung, der DET SJUNDE INSEGLET eröffnet und am Ende, durch anschließende Verse erweitert, wiederaufgenommen wird: „Als das Lamm das siebte Siegel öffnete, trat im Himmel Stille ein, etwa eine halbe Stunde lang“ (Offb 8:1). Er fügt folgenden Kommentar hinzu: „Наступает тишина. Это невероятно! Это отсутствие образа в данном случае является самым сильным образом, который только можно себе вообразить. Какое-то чудо!“ (Tarkovskij 1989, 99).

Die markante Setzung dieses Verses in Bergmans Film – bildet er doch eine Art Klammer um das ganze Filmgeschehen – lässt keinen Zweifel daran, dass auch der schwedische Regisseur ihm eine ausgesprochene Bedeutung beigemessen hat. Birgitta Steene merkt dazu an: „Bergman’s film can be regarded as a visualization of that half hour during which man may prepare himself for the ultimate truth“ (Steene 1972, 92). So enthält DET SJUNDE INSEGLET bereits eine Quintessenz dessen, was Tarkovskij rückblickend als den Angelpunkt seines gesamten Schaffens betrachtet: die Markierung der Grenze zwischen der sichtbaren Welt und ihrer Vollendung im (noch) Unsichtbaren.

WEISS GEGEN SCHWARZ

Die Grenze bzw. die Gegenüberstellung der Polaritäten fungiert in Bergmans Film grundsätzlich als ein wichtiges Gestaltungsprinzip, das sich sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der visuellen Ebene entfaltet. Damit scheint der Regisseur einen ironischen Tribut an das historische Setting zu zahlen und einen Anschluss an das mittelalterliche Weltbild zu versuchen, das, im Gegensatz zur

Moderne, von klaren Oppositionen, wie zum Beispiel Gut und Böse, männliche und weibliche Sphäre, Fastenzeiten und Fastnacht usw., bestimmt wird. Die Ironie besteht hier darin, dass gerade das für den Film zentrale Oppositionspaar, Leben und Tod, in der Moderne nicht nur fortbesteht, sondern sich sogar verschärft, da der Glaube an das Jenseits nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Bergman spürt also denjenigen Phantasmen eines modernen Menschen nach, die ihn in das starre, sich den Ambivalenzen versperrende Denken des Mittelalters zurückwerfen.² Zu diesem Zweck greift er auf das mittelalterliche Bildrepertoire zurück, das für ihn durch Unmittelbarkeit und extreme Kontraste gekennzeichnet ist (vgl. Bergman 1963, 8).

Bei der ‚Übertragung‘ dieser Bilder in einen (schwarz-weißen) Film stützt sich Bergman vor allem auf zwei relevante Verfahren. Zum Einen setzt er den Akzent auf die ‚flache‘ Bildkomposition, indem er Personen bevorzugt vor einem kulissenhaften Hintergrund agieren lässt und die Zentralperspektive weitgehend vermeidet. Zum Anderen vermittelt er eine von den scharfen Gegensätzen geprägte mittelalterliche Atmosphäre durch betonte Kontrastierung von Schwarz und Weiß. Diese Kontrastierung ist sehr markant bereits im Leitmotiv des Schachspiels zwischen dem Tod und dem Ritter vorgegeben, wobei der Tod bezeichnenderweise mit schwarzen Figuren spielt. Zu beachten sind aber auch andere wichtige Schwarz-Weiß- bzw. Hell-Dunkel-Kontrastbeziehungen: zwischen dem klaren Himmel und den ihn überziehenden Wolken (zur Wiedergabe der apokalyptischen Stimmung), zwischen der Bergklippe bzw. dem Hügel und dem Himmel (in den Schlüsselszenen der Erscheinung des Todes am Anfang und des Totentanzes am Ende des Films), zwischen dem Kapuzenmantel des Todes und seinem bleichen Gesicht, im Muster des Gitterschattens, das auf die Kirchenwand während der Beichte des Ritters fällt, sowie in den Beinkleidern der Schauspieler, die durch ein dunkles und ein helles Bein wie zweigeteilt wirken.

Meine These ist, dass Tarkovskij genau an dieser Dichotomie von Schwarz und Weiß seine Polemik mit Bergmans Film ansetzt, denn ANDREJ RUBLEV kann man als eine Umkehrung von DET SJUNDE INSEGLET sehen, gleichsam sein Negativ, das sich eher als das Positiv versteht, da es in der von den apokalyptischen Ereignissen erschütterten Welt eine Ordnung wiederherzustellen versucht.³ Mit anderen Worten: Tarkovskij nimmt die ästhetische Herausforderung, vor die ihn Bergman mit seinem mittelalterlichem Tableau gestellt hat, an, indem er sich in seinem zum überwiegenden Teil auch in Schwarz-Weiß gedrehten Film auf eine Art Schachpartie einlässt, in der er, ähnlich dem verzweifelten

2 Vgl.: „Although Ingmar Bergman’s *The Seventh Seal* is set in medieval Sweden, nothing could be more modern than its author’s conception of death as the crucial reality of man’s existence“ (Sarris 1972, 81).

3 Vgl. dazu auch: „Bergman’s history film works as a post-mortem on the world of ideals – all ideals. Yet a decade later Tarkovsky’s film is the opposite“ (Orr 2014, 49).

skandinavischen Ritter, mit Weiß gegen Bergmans prägnante Inszenierung des schwarzen Todes spielt und Gewinnstrategien erprobt.

DIE DUNKLE AUFKLÄRUNG

Schon im Vorspann von Tarkovskijs Film wird die Polemik angedeutet.⁴ Während in *DET SJUNDE INSEGLET* die weiße Schrift vor dem schwarzen Hintergrund erscheint, ist es bei Tarkovskij genau umgekehrt, wobei der Hintergrund die Materialität einer Wand besitzt, die für ein Gemälde vorbereitet wurde. Das Weiß erfährt also in *ANDREJ RUBLEV* von Anfang an eine starke semantische Bedeutung und bekommt zudem durch einen festen Träger eine Stabilität, was sein Potenzial als Widerpart der dunklen Mächte erhöht. Es ist relevant, dass im Russischen die Wörter *темнота* bzw. *мрак* sowohl für ‚Dunkelheit‘ bzw. ‚Finsternis‘ als auch für ‚Unwissenheit‘ bzw. ‚Rückständigkeit‘ stehen können. In diesem zweiten Sinne werden sie wiederholt in Tarkovskijs Film ausgesprochen, wodurch die Opposition zwischen ‚Hell‘ und ‚Dunkel‘ auf die verbale Ebene übergreift und zugleich einen Deutungsversuch auf der diegetischen Ebene erfährt. So weist Kirill das Kompliment seiner Belesenheit, das er von Feofan Grek (Theophanes dem Griechen) bekommt, mit der folgenden Bemerkung zurück: „А хорошо ли это? Может, лучше во мраке неразумия велению сердца своего следовать?“⁵ Diese Fragen deuten bereits eine Ambivalenz in der Behandlung von Hell und Dunkel bzw. Weiß und Schwarz im Film an: Die Bücher können zwar einer ‚Aufklärung‘ dienen, also die Finsternis der Unwissenheit vertreiben, doch bergen sie gleichzeitig die Gefahr, das Gute, das der Mensch von Natur aus in seinem Inneren trägt, ‚zu verdunkeln‘.

Auch Rublev stellt in einem späteren Gespräch mit Feofan Grek die heil- bzw. *hellbringende* Funktion des aus den Büchern entnommenen Wissens massiv in Frage, indem er den Pharisäern den Missbrauch ihres gelehrten Status vorwirft: „А фарисеи эти на обман мастера. Грамотные, хитроумные. Они и грамоте-то учились, чтобы к власти прийти, темнотою воспользовавшись.“⁶ Das Wissen, das durch keine aufrichtige Herzensgüte ‚erhellt‘ wird, vermehrt nur noch die durch das Unwissen verursachte ‚Dunkelheit‘⁷, während das Unwissen

4 Wenn nicht anders vermerkt, bezieht sich die Analyse auf die 186-Minuten-Version von *ANDREJ RUBLEV*, die sich als die Standardfassung durchgesetzt hat.

5 „Aber ist das gut? Wäre es vielleicht besser, in der Finsternis der Unvernunft dem Gebot des Herzens zu folgen?“ [Alle Übersetzungen sind, wenn nicht anders vermerkt, meine – L. V.]

6 „Und diese Pharisäer sind Meister des Betrugs. Gebildet, schlau. Das Lesen und Schreiben haben sie nur deshalb gelernt, um die Unwissenden auszutricksen und an die Macht zu kommen.“

7 Vgl. hierzu auch das Zitat aus dem ersten Paulusbrief an die Korinther später im Film: „Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.“ – „Und wenn ich prophetisch

an sich durchaus helle, erbauliche Seiten offenbaren kann, wie Rublev weiter ausführt: „Разве не простит таким [dem einfachen Volk] Всевышний темноты их? Сам ведь знаешь, не получается что-нибудь или устал, намучился и вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретишься, с человеческим, и словно причастился и всё легче сразу“.⁸ ‚Hell‘ und ‚Dunkel‘ treten in solchen Äußerungen in ein dialektisches Verhältnis, wobei es stets um die moralische Beurteilung geht, also um die Frage, ob das wahrhaft Gute letztendlich von den sündhaften Verunreinigungen ‚reingewaschen‘ werden und in seinem vollkommenen Glanz erstrahlen kann.

Die bestehende Spannung manifestiert sich auch auf der visuellen Ebene: Wenn Foma etwa die geschwollene Backe zur Behandlung mit schwarzer Erde anreibt, dann ist das ein sichtbares Zeichen, das an sein Vergehen gemahnt. Bezeichnenderweise beinhaltet es, ähnlich wie bei den Pharisäern, die Unaufrichtigkeit, also das Lügen (Foma belog seinen Meister Rublev, indem er vorgab, ins Andronnikov-Kloster zu gehen, tatsächlich aber in der Imkerei war, wo er offenbar von Bienen gestochen wurde). Die Analogie zwischen Reinheit und Ehrlichkeit wird auch im Dialog von Rublev und Daniil in der Episode „Das Jüngste Gericht“ suggeriert, wo Daniil seinen Kollegen und ehemaligen Schüler beschuldigt, ‚unsauber‘ (нечисто) im Sinne von ‚unehrlich‘, ‚unaufrichtig‘ zu handeln, da jener den angenommenen Auftrag für die Ausmalung der Kathedrale in Vladimir nicht mehr erfüllen will. Rublev geht auf diese Vermischung der Begriffe ein, indem er gereizt antwortet: „Ну, какой есть! Не сумел, видно, чистоту во мне воспитать!“⁹ Dabei ist dem Zuschauer (und vermutlich auch Daniil) klar, dass Rublevs Zögern, mit der Arbeit zu beginnen, gerade von seiner kompromisslosen Ehrlichkeit – sich selbst und den anderen gegenüber – herrührt. Tarkovskij zwingt uns also wieder, das Weiße im vermeintlich Schwarzen zu erkennen, aber nicht um Ambivalenzen zuzulassen, sondern, umgekehrt, um eine Trennung auf höherer Ebene zu vollziehen und das Gute von oberflächlichen ‚Verfärbungen‘ zu befreien.¹⁰ Ein ähnliches Verfahren wird von Rublev selbst angewandt, als er im neuen Palast des Großfürsten eine Ikone mit der Abbildung des Heiligen Georg, des Patrons der Krieger reinigt, und damit die Ehre der russischen Armee wieder ‚freilegt‘, die durch die blutigen Taten der beiden verfeindeten Fürsten befleckt wurde.

reden könnte und alle Geheimnisse wüßte und alle Erkenntnis hätte; wenn ich alle Glaubenskraft besäße und Berge damit versetzen könnte, hätte aber die Liebe nicht, wäre ich nichts“ (1 Kor 13,2).

- 8 „Wird denn solchen Menschen der Allmächtige ihre Unwissenheit nicht verzeihen? Weißt du doch selber: Etwas geht nicht oder du bist müde, abgearbeitet, und plötzlich begegnet dir ein menschlicher Blick in der Menge, und es ist so, als ob du die heilige Kommunion erhalten hättest, und auf einmal ist alles leichter“.
- 9 „So bin ich nun eben! Du hast wohl nicht geschafft, mir die Sauberkeit beizubringen!“
- 10 Vgl. auch die Stelle aus dem Buch ЈЕСАЈА, die der Geist von Feofan Grek in der Episode DER ÜBERFALL zitiert: „Если будут грехи ваши, как багряное, – как снег убелю“ – „Wären eure Sünden auch rot wie Scharlach, sie sollen weiß werden wie Schnee“ (Jes 1,18).

REINIGUNG IN WEISS

Die Idee der Reinigung kulminiert bei Tarkovskij im Bild des Regens, das sich leitmotivisch durch den ganzen Film hindurchzieht: von der ersten Episode DER SKOMOROCH bis zum Epilog. Der Regen ist dabei stets hell ausgeleuchtet, was besonders in den Szenen auffällt, wo er durch einen Türspalt bzw. das Fenster beobachtet wird und in einem Kontrast zum dunkleren Innenraum steht. Auf der Ebene der Handlung ist der Regen in ANDREJ RUBLEV immer mit hoffnungsvollen Ereignissen oder Erscheinungen verbunden: die Wanderung der drei Mönche Richtung Moskau in Erwartung neuer künstlerischer Herausforderungen; die anmutige Gestalt des Skomorochs, der nach der erfolgreichen Darbietung die kühlen Strahlen auf seinem Körper genießt; das Ankommen der Närrin in der Kirche; die glückliche Auffindung des ‚richtigen‘ Lehms für die Herstellung der Glocke.

In Bergmans Film ist der Regen dagegen ein Bestandteil des apokalyptischen Gewitters, das am Ende den Tod fast aller bis dahin noch verbliebenen Charaktere (mit Ausnahme von Mia, Jof und ihrem Kind) ankündigt und vor dem Hintergrund des dunklen Himmels und den vom Sturm bewegten Bäumen kaum in seiner flüssigen Substanz wahrnehmbar ist. Sein zerstörerischer Charakter wird zusätzlich durch den eine Bedrohung suggerierenden Choral auf der Tonspur verdeutlicht. Erst ganz am Ende, als das Gewitter abzieht, lichtet sich die Szenerie auf: Die Reinigung hat stattgefunden, aber um den schrecklichen Preis einer Katastrophe, die zwar apokalyptische Züge trägt, aber keine Verwandlung der Erde im Sinne der Offenbarung mit sich bringt. Der Tod lässt sich im Moment noch von Mia und Jof fernhalten, er ist jedoch nicht in einem Erlösungsakt überwunden worden.

Tarkovskijs Film entwickelt sich dagegen konsequent zu einer Erlösung hin, die sich in großen Kunstwerken insofern verwirklicht, als sie die Begrenzungen der irdischen Existenz aufheben und der Menschheit einen Ausweg in den vom Tod nicht bedrohten Bereich des Transzendenten weisen. Die letzte Einstellung des in Farbe gedrehten Epilogs zeigt vier friedlich grasende Pferde, die vom sich verstärkenden Regen allmählich fast verdeckt werden. Robert Bird deutet dieses Finale als „a benign apocalypse“ (Bird 2004, 80), wobei die vier Pferde an die vier strafenden apokalyptischen Reiter erinnern sollen, die nun verschwunden sind bzw. durch die reinigende Kraft der weißen Regenwand ‚weggespült‘ wurden. Man kann darin also das Bild einer ‚neuen Erde‘ sehen, die die Apokalypse bereits hinter sich hat und in einen Zustand der ewigen Glückseligkeit eingetreten ist.¹¹

11 Vgl.: „Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr“ (Offb 21:1); „Er [Gott] wird alle Tränen von ihren Augen abwischen: Der Tod wird nicht mehr sein, keine Trauer, keine Klage,

Auch der Schnee, als eine dem Regen verwandte Wettererscheinung, die eine Art ‚natürliche Invasion‘ von Weiß auf die Erde darstellt, trägt in sich das reinigende Potenzial. Der Schnee kommt aber eher in den Zusammenhängen vor, die die Hoffnung auf eine harte Probe stellen und eine Reinigung erst in ferner Zukunft erahnen lassen. Genauso wie der Schnee Zeit braucht, bis er (wieder) zum Wasser wird, muss die Menschheit sich gedulden, bis alle Verheißungen erfüllt werden, die sich aus der Passion Christi ergeben, deren Vision Tarkovskij in der schneebedeckten Landschaft (re)inszeniert.

In der Episode DER ÜBERFALL ist der Schnee, der durch das zerstörte Gewölbe der Kathedrale in das Innere fällt, ebenfalls als ein visionäres Element zu deuten, denn der Niederschlag folgt auf die Erscheinung des toten Feofan Grek und ereignet sich darüber hinaus offenbar mitten im Sommer. Rublev ist über dieses (vermutlich imaginierte) Vorkommnis sichtbar erschüttert, da dies bedeutet, dass das Gotteshaus entweiht wurde. Allerdings wird dadurch auch vorwegnehmend auf seinen Entschluss hingewiesen, die Sünde des Totschlags durch ein Schweigelübde zu sühnen und sich somit einer spirituellen Reinigung zu unterziehen, die die bevorstehenden künstlerischen Leistungen erst möglich macht.¹² Dieser Schneefall stellt zugleich die Verbindung zur nächsten Episode, DAS SCHWEIGEN, her, die im tiefsten Winter auf dem verschneiten Hof des Andronnikov-Klosters spielt und Rublev während seiner Bußezeit zeigt. Der Pappelflaum, der in Rublevs Rückblende von Draußen in den Großfürstenpalast hineinfällt, ist als ‚falscher Schnee‘ dagegen ein Hinweis auf die trügerischen Hoffnungen und geheuchelte Reinheit, die die grausamsten Taten der Machthaber – wie die Blendung der Steinmetzen – verschleiern sollen.

DER (UN)BEDECKTE KOPF

Ein weiteres wichtiges Motiv in Bezug auf das spannungsreiche Verhältnis von Schwarz und Weiß in ANDREJ RUBLEV ist der *klobuk*, die charakteristische Kopfbedeckung der russischen Mönche. Im Gegensatz zu anderen Kleidungsstücken, die im Film von Mönchen getragen werden und zum Teil auch in helleren Tönen gehalten sein können, bleibt der Klobuk immer pechschwarz, was ihn zu einem markanten Akzent innerhalb des Frame macht. Dadurch offenbaren die Mönche in ihrem Äußeren eine deutliche Verwandtschaft mit der Personi-

keine Mühsal. Denn was früher war, ist vergangen.“ (Offb 21:4).

12 Das Motiv des Schnees ‚zu falscher Jahreszeit‘ geht bei Tarkovskij aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls auf Bergman zurück, und zwar: auf den Film JUNGFRUKÄLLAN („Die Jungfrauenquelle“) von 1959 (vgl. dazu Tarkovskij 1985, 237–238). Auch in diesem Film ist der plötzliche Schneefall in den Kontext der Schändung einer (Jung)Frau eingebunden, die bei Tarkovskij um den Preis des Lebens des Angreifers abgewendet werden kann, bei Bergman jedoch vollzogen wird und mit dem Tod des Mädchens endet.

fikation des Todes aus *DET SJUNDE INSEGLET*, die sich den Menschen in einen schwarzen Kapuzenmantel verhüllt zeigt. Melvyn Bragg weist darauf hin, dass der Tod bei Bergman nicht nur wie ein Mönch aussieht, sondern dem Ritter in der Kirche tatsächlich die Beichte abnimmt (Bragg 1993, 25). Darüber hinaus scheint er mit den Klerikern durchaus eine Allianz einzugehen, indem er ihnen durch die Seuche das schlagende Argument für die Bekehrung der Ungläubigen liefert und an ihrer Seite zufrieden der Hexenverbrennung beiwohnt. Wenn er sich unerkannt für einen Geistlichen ausgeben will, dann versteckt er sein Gesicht unter der Kapuze. Wenn er aber vor dem Ritter in seiner wahren Identität erscheint, um ihn mitzunehmen, dann öffnet er sein weiß geschminktes Gesicht und zwingt den Todgeweihten (sowie den Zuschauer) zu einer direkten Konfrontation. Dieser Anblick hat etwas Erschreckendes und Befreiendes zugleich, denn der Tod besitzt die Macht, vom irdischen Leiden zu erlösen (ohne freilich dafür die himmlischen Wonnen anzubieten). Vor allem aber steht das Weiß seines Gesichts emblematisch für die Ehrlichkeit, mit der er letztendlich die Menschen behandelt.

Auch die orthodoxen Mönche in *ANDREJ RUBLEV* sind, wie Bergmans Tod, Träger widersprüchlicher Eigenschaften. Doch im Gegensatz zum „gestrengen Herrn“ aus *DET SJUNDE INSEGLET*, der seinen Kapuzenmantel nie vollständig ablegt, können sie einen inneren Kampf austragen, den die Veränderungen in ihrer Kleidung widerspiegeln. So zeigt sich eine der düstersten Gestalten des Films, Kirill, meist komplett in Schwarz gehüllt oder mit einer tief in die Augen gesetzten schwarzen Mütze, was auf die extremen Beschränkungen seiner Weltsicht und schwere Laster, wie Eifersucht oder Neigung zu Wutausbrüchen, hinweist. Wenn er sich jedoch in seiner Zelle durch die Heilige Schrift zu „reinigen“ versucht (die Off-Stimme trägt eine erbauliche Stelle aus dem biblischen Buch *KOHELET* vor) oder nach jahrelangem Herumirren reumütig ins Kloster zurückkehrt, sehen wir ihn ganz ohne Kopfbedeckung, wobei das helle Haar zum Vorschein kommt.

Rublev selbst wird im ersten Teil des Film überwiegend mit unbedecktem blonden Haar dargestellt, insbesondere wenn er sich als hoffnungsvoller, aufgeweckter und idealistischer jünger Künstler präsentiert, vor allem in den Episoden *DER SKOMOROKH* und *DIE PASSION NACH ANDREJ*. Der Umbruch beginnt in der Episode *DAS FEST*, in der er zum ersten Mal mit einer ernsten Versuchung konfrontiert wird und vermutlich der fleischlichen Lust erliegt. Schon am Anfang der Episode, als die Mönche aus seinem Artel eine nächtliche Rast am Fluss vorbereiten, ist Rublev in extremer Unruhe gezeigt, die ihn überempfindlich gegen potenziell gefährliche Reize von Außen macht. Es liegt nahe zu vermuten, dass er von sexuellen Begierden geplagt wird, noch bevor es zur Begegnung mit der verführerischen Heidin kommt. Der schwarze Klobuk, den er dabei trägt und der mit dem hellen Gewand kontrastiert, deutet auf den inneren Zwiespalt hin, der seinen Seelenfrieden stört. Als er sich allerdings in den Wald vertieft, um das heidnische Ritual zu beobachten, und dessen unschuldige Schönheit erkennt,

wird die sexuelle Perspektive auf den nackten Körper vorübergehend durch eine ästhetische verdrängt. Der abgenommene Klobuk drückt die Veränderung in der Befindlichkeit des Protagonisten aus, der in diesem Moment tatsächlich eine Art Reinigung durch die Sublimierung erlebt. Als es jedoch zur unmittelbaren Konfrontation mit der heidnischen Frau kommt, schlägt die Situation erneut um: Die durch sie provozierte körperliche Nähe lässt die sexuellen Triebe wieder in den Vordergrund treten. Der in der Position eines Gekreuzigten gefesselte Rublev kann der Verführung nicht widerstehen. Die Frau setzt ihm selbst den schwarzen Klobuk auf, bevor sie den Mönch leidenschaftlich küsst und ihn somit der Sünde – im christlichen Weltbild eine Metonymie des Todes – preisgibt.

Die Sexualität ist bei Tarkovskij jedoch ein zu komplexes Thema, als dass sie, sogar in einem von den christlichen Motiven dominierten Film, eindeutig im Bereich des Sündhaften verortet werden könnte. Vielmehr hat sie auch das Potenzial zur Erlösung¹³, denn es geht dabei um menschliche Nähe – einen Aspekt, den die geschlechtliche Liebe mit der christlichen Nächstenliebe teilt. So bringt die Szene, die unmittelbar an die Verführung anschließt und vermutlich als poetisches Substitut für den im Off vollzogenen sexuellen Akt zwischen Rublev und der heidnischen Frau fungiert, sowohl die Zeichen des Todes als auch Lebens zusammen: Die nackten Heiden lassen ein schmales, sargähnliches Boot mit einer Puppe, die eine Leiche imitiert, im Fluss treiben, wobei es auf ein weißes Pferd zusteuert, das mit dem vorderen Bein aufgeregt auf das Wasser schlägt.¹⁴ In der sexuellen Vereinigung kommen also das Leben und der Tod einander gefährlich nahe, was auch in der darauffolgenden Filmsequenz, die den sichtbar erschütterten Rublev ohne Klobuk in großer Aufregung im dunklen Wald herumirrend zeigt, suggeriert wird.

Am Morgen darauf ist jedoch der Zauber der ungeahnten Gefühle vorbei und die Konsequenzen des Fehltritts zeichnen sich mit schonungsloser Klarheit ab. Wir sehen nun Rublev, wieder mit dem schwarzen Klobuk auf dem Kopf, seine Kameraden aufsuchen und sogleich eine neue Sünde begehen, die die erstere vertuschen soll: Nach den Gründen seiner langen Abwesenheit gefragt, klagt er über die Undurchdringlichkeit der Wälder, wobei er sich, ähnlich wie Foma in der vorigen Episode, durch die Lüge ‚verunreinigt‘, worauf auch die Dunkel hervortre-

13 Vgl. OFFRET, wo das Ende der Welt nur durch den sexuellen Akt zwischen Alexander und Maria verhindert werden kann.

14 Die Färbung der Pferde (hell oder dunkel) scheint grundsätzlich ein signifikantes Zeichen im visuellen System von ANDREJ RUBLEV zu sein. Während schwarze Pferde im allgemeinen für den Tod oder das Unheil stehen (das sich in der Erde wälzende Pferd in der Szene des tödlichen Sturzes von Efim oder das Pferd, das in die verwüstete Kathedrale läuft), kann die Gegenüberstellung des weißen und schwarzen Pferdes auch den verborgenen Antagonismus anzeigen, wie in der Szene der Zusammenkunft des jüngeren Fürsten mit dem tatarischen Anführer. Ein weißes Pferd unter schwarzen ist darüber hinaus ein Hinweis auf Einsamkeit und innere Abspaltung des Reiters.

tenden Kratzer auf seinem Gesicht hinweisen.¹⁵ In der folgenden Szene der Jagd der Soldaten auf die Heiden kontrastiert der schwarze Klobuk Rublevs mit der weißen Haut der Frau, die sich nackt zu retten versucht. Schwarz ist hier nicht nur die Farbe der Sünde, die Rublev auf sich geladen hat, sondern auch der Entfremdung gegenüber der Welt, deren Grausamkeit er nicht versteht und von der er sich nun innerlich abgrenzt. Die Frau befindet sich dagegen in einem ganz anderen Paradigma, das, von der Naivität geprägt, an den paradiesischen Zustand erinnert und noch keine Sünde im christlichen Sinne kennt. Sie kommuniziert mit der Welt, auch angesichts der Bedrohungen, auf eine unmittelbare, offene Weise, die auf Rublev einerseits faszinierend wirkt, ihn aber gleichzeitig abstößt, da er als Künstler nicht den Rückfall in die animalische Natürlichkeit, sondern jene Harmonie anstrebt, die nur durch die höhere spirituelle Erkenntnis zu erreichen ist. So markiert Schwarz jene notwendige Phase der Abgrenzung, die der Erleuchtung und der vollen Entfaltung der künstlerischen Kraft vorausgeht.

In der darauffolgenden Episode, DAS JÜNGSTE GERICHT, sehen wir Rublev durchgehend ohne Kopfbedeckung, was darauf hinweist, dass er sich momentan in einem ganz anderen Seelenzustand befindet, und zwar dem einer maximalen Öffnung und Empfänglichkeit gegenüber der Außenwelt. Auch seine Zweifel, die er in Bezug auf den ikonographischen Kanon und sogar auf die Überlieferung der Heiligen Schrift hat, versucht er den Mitmenschen, allen voran Daniil, auf eine direkte Art mitzuteilen. Insofern er sich von den fremden Einflüssen und den Zwängen der Auftragsarbeit frei macht, gleicht er selbst der weißen Wandoberfläche, die als ein markantes visuelles Zeichen die ganze Episode dominiert und das unbegrenzte Potential der Kunst andeutet. Dass diese Aufgeschlossenheit auch eine extreme Verletzbarkeit bedeutet, offenbart sich in der Rückblende, die einen glücklichen Tag im Großfürstenpalast, voll unschuldiger Zerstreuungen und unbeschwerter Arbeit, zeigt, der dann eine katastrophale Wendung mit der furchterregenden Blendung der Steinmetzen nimmt, was Rublev offenbar nachhaltig traumatisiert.¹⁶ Die weiße Wand in der Kathedrale, die Rublev in seiner Verzweiflung mit der dunklen Farbe beschmiert, veranschaulicht, wie schutzlos ein aufrichtiges, empfindsames Individuum den verunreinigenden Einwirkungen ausgeliefert ist. Doch macht genau diese Haltung ihn für eventuelle Reinigung zugänglich: Am Ende der Episode begibt sich der barköpfige Rublev unter den Regen, der sich weiß durch den Türspalt abzeichnet (und vor allem auf der Tonspur sehr intensiv vernehmbar ist), womit eine Parallele zur ersten Episode

15 Die Parallele zu Fomas Vergehen wird auch durch die erotische Konnotation des Motivs des Honigdiebstahls suggeriert, das auf die IDYLLEN von Theokrit zurückgeht, wo der von Eros gestohlene Honig als Metapher des (verbotenen) sexuellen Genießens fungiert.

16 Rublev ist zwar während des Vorfalles nicht anwesend, er versetzt sich jedoch in die Perspektive von Sergej hinein, der als einziger der Verstümmelung entkommen und sein Augenlicht erhalten kann, zugleich aber ein durch die Bilder des Verbrechens verursachtes ‚visuelles Trauma‘ davonträgt.

hergestellt wird, in der der Skomoroch – ein Inbegriff des selbstentblößenden Künstlers – sich auf eine ähnliche Weise eine Erfrischung gönnt.

In der nächsten Episode, DER ÜBERFALL, sehen wir Rublev, der zusammen mit den anderen Stadtbewohnern den Schutz in der Kathedrale sucht, ebenfalls ohne Kopfbedeckung, was zum Zustand der völligen Ausgeliefertheit an das Grauen der Welt passt, von dem er sich als humanistisch denkender Künstler emotional nicht zu distanzieren vermag. Der Totschlag, dessen Rublev sich schuldig macht, um die Närrin vor der Vergewaltigung zu retten, und von dem vermutlich blutige Spuren auf seinem Gesicht stammen, ist ebenfalls eine Folge dieser Aufgeschlossenheit, die er in der nächsten Episode, DAS SCHWEIGEN, wenn nicht völlig zu überwinden, so doch erheblich einzuschränken versucht. Dies macht eine gewisse innere Distanzierung von der Umwelt und den eigenen Gefühlen nötig, die durch das Schweigegelübde erreicht werden soll. In den Szenen, die den in seinem Schweigen verharrenden und sich von der künstlerischen Arbeit fernhaltenden Rublev zeigen (also in der Episode DAS SCHWEIGEN und in der ersten Hälfte der Episode DIE GLOCKE), ist er im Klobuk zu sehen, der sich markant gegen den Schnee oder den Himmel abzeichnet, besonders wenn der Mönch das Gesicht von der Kamera abwendet.

Als jedoch die Arbeiten an der Herstellung der Glocke, die Rublev aufmerksam und mitfühlend beobachtet, in ein fortgeschrittenes Stadium treten, erscheint er zum ersten Mal nach dem Ablegen des Gelübdes wieder barhäuptig und jetzt sogar glatzköpfig im Bild. Zwar wird er, auf diese Weise ‚bloßgestellt‘, sofort in eine höchst unangenehme und gefährliche Situation verwickelt (der aus dem Gefängnis entlassene Skomoroch erkennt ihn und hält ihn für seinen Denunzianten), aber, im Gegensatz zum immer noch von Eifersucht und Selbsthass geplagten Kirill, hüllt er sich nicht mehr in Schwarz, sondern fasst nun den Mut, der Welt wieder schutzlos zu begegnen. Darin bestärkt ihn offenbar das Verlangen, das Schöne, das er durch die von Boriska geschaffene Glocke repräsentiert sieht, auf eine unmittelbare Weise zu erleben, was keine Distanzierungsstrategien zulässt. Als die Glocke endlich ertönt, ist er tatsächlich kein unbeteiligter Beobachter mehr: Er schließt den weinenden Boriska in seine Arme in einer Einstellung, die als eine Reminiszenz an die Pietà interpretiert werden kann (vgl. Skakov 2012, 68), noch mehr aber an den Gnadenstuhl (eine Darstellung des Gottvaters mit Jesus auf dem Schoß) erinnert.

Seine geistige Wiedergeburt besiegelt Rublev dadurch, dass er die ersten Worte seit Jahren spricht und sich nun wieder in den Dienst der Menschheit stellt. Dieser Dienst geht jedoch, wie Tarkovskij uns mit der grandiosen Schau von Rublevs Gemälden im farbigen Epilog suggeriert, weit über das vom ikonographischen Kanon Geforderte hinaus. Vielmehr muss der Künstler, um die Leistungen zu vollbringen, die ein Erlösungspotenzial haben, sich über das normative Denken des Kanons hinwegsetzen. Deswegen ist die ‚ordentliche‘ Mönchskleidung, die die Idee der Entsagung (sowohl den eigenen Begierden als auch den Möglichkei-

ten der Entwicklung gegenüber) in sich trägt und somit eine enge Verwandtschaft mit dem Gewand des Todes aus Bergmans Film aufweist, an dieser Stelle nicht mehr angebracht. Das Verschwinden des schwarzen Klobuks im Finale weist auf den Triumph über den Tod hin, den Rublev bald mit seiner Kunst erlangen wird.

DIE ERINNERTE MILCH

Den markantesten ästhetischen Bezug auf Bergman innerhalb von Tarkovskijs Film stellt das Motiv der Milch dar, das ebenfalls im Rahmen der Schwarz-Weiß-Problematik zu betrachten ist. In *DET SJUNDE INSEGLET* kommt die Milch in der Szene des friedlichen Ausruhens im Freien vor, in der der Ritter und sein Knappe mit dem von ihm geretteten schweigsamen Mädchen einerseits und die Familie von Mia und Jof andererseits zum ersten Mal zusammenkommen. Das ist wohl der versöhnlichste und heiterste Moment im ganzen Film, der einen prägnanten Kontrapunkt zur ansonsten vorherrschenden Stimmung der Verunsicherung und Bedrohung bildet. Mia bietet dem Ritter herzlich die bescheidene Mahlzeit an, die aus frisch gepflückten Erdbeeren¹⁷ und ebenfalls frisch gemolkener Milch besteht. Der Ritter, der sichtbare Mühe hat, seine Sorgen auch nur für diesen ruhigen Augenblick abzulegen, ist nichtsdestotrotz von der Atmosphäre dieser Zusammenkunft gerührt, was er durch die folgenden Worte ausdrückt:

An diese Stunde werde ich mich erinnern, an die Stille, die Dämmerung, die Schale mit den Erdbeeren, die Schale mit der Milch und an eure Gesichter im Dämmerlicht. An den schlafenden Michael und an Jof mit seinem Saitenspiel. Ich werde versuchen, mich zu erinnern, worüber wir gesprochen haben. Ich werde diese Erinnerung ebenso vorsichtig in den Händen halten wie eine Schale, die bis zum Rande voll frischgemolkener Milch ist. Die soll mir ein Zeichen und eine große Entschädigung sein. (Bergman 1963, 49)

Die Milch wird also zum Vehikel der (idealisierten) Erinnerung erhoben, das jederzeit in Gang gesetzt werden und die Mühen des Daseins abmildern kann, was jedoch im Laufe des Films nie passiert, denn der Ritter hat nur noch bis zum Morgengrauen zu leben und die Konfrontation mit dem herannahenden Tod erfordert so viel Konzentration, dass keine Zeit für idyllische Träumereien bleibt. Tarkovskij hingegen nimmt Bergmans Ritter beim Wort und entlehnt die von ihm vorgestellte Gedächtnisstütze für seinen Film, um die Möglichkeiten und Grenzen einer regenerierenden Erinnerung zu erkunden.

17 Zur Symbolik von wilden Erdbeeren bei Bergman siehe z. B. Steene 1972, 95 und Cowie 1972, 101.

In der Episode DAS JÜNGSTE GERICHT wird die ausgedehnte Rückblende, in der sich Rublev an einen scheinbar sorglosen Tag im Großfürstenpalast erinnert, auf visueller Ebene durch die weiße Wandfläche in der Kathedrale eingeführt, der sich der Künstler, verzweifelt über sein Unvermögen, richtige Bilder zu finden, zuwendet. Innerhalb der Rückblende wird das ‚unfertige‘, ‚rohe‘ Weiß der Kathedrale durch das ‚vollkommene‘, mit kunstvollen Schnitzereien verzierte Weiß der Palastwände ersetzt, das, in Rublevs eigenen Worten, Schönheit und Leichtigkeit besitzt. Er spielt mit der kleinen Fürstentochter, die ihn übermütig mit Milch bespritzt, wobei sich die Milchtropfen auf seiner Kleidung in der Rückblende mit den Tropfen der weißen Farbe in der Handlungsgegenwart reimen. Die Milch funktioniert hier offenbar als ein Zeichen, das, ähnlich wie bei Bergman, an eine idyllische Zusammenkunft erinnert, die um so erfüllender wirkt, als sie die Vertreter unterschiedlicher Stände und Altersgruppen (den Fürsten und die Künstler, die erwachsenen Männer und die kleinen Kinder) scheinbar problemlos miteinander vereint. An dieses emotional hoch aufgeladene Zeichen klammert sich vermutlich Rublevs Gedächtnis, als er sich, um der Trostlosigkeit der gegenwärtigen Situation zu entkommen, nach einer glücklichen Erinnerung sehnt. Somit wird die von Bergman vorgegebene Formel einer ‚Entschädigung‘ für die unbefriedigende Gegenwart durch das ehemals erlebte Glück angewandt und auf die Probe gestellt.

Das Ergebnis ist höchst ambivalent, denn der Übergang zwischen der glücklichen Erinnerung des einen und der Horrorvision des anderen ist, wie Tarkovskij in dieser Rückblende deutlich macht, buchstäblich fließend. Und was hier fließt, ist bezeichnenderweise wieder die Milch, die die Steinmetzen, die ihre Arbeit beim Großfürsten abgeschlossen haben, für die Wanderung nach Vladimir mitnehmen. Als sie auf dem Weg von den großfürstlichen Schergen brutal überfallen und geblendet – also zur ewigen Dunkelheit verdammt – werden, sehen wir die Milch aus einer Flasche ins Wasser auslaufen, wobei sich das Wasser langsam weiß färbt. Diese Einstellung beendet die Rückblende. Das nächste Bild zeigt wieder die weiße Wand der Kathedrale, die von Rublev mit der dunklen Farbe beworfen wird, die auch ein Verweis auf das Blut ist, das nach der Blendung aus den Augen eines der Steinmetzen herausströmt. Das (Rück)Besinnen auf das einfache irdische Glück, das bei Bergman die einzige – freilich vorübergehende – Alternative zur Hingabe an den Tod ist, hat also nicht funktioniert, was Tarkovskij Skepsis gegenüber allen nichttranszendenten Modellen der Erlösung offenbart. Jedes, auch das heiterste menschliche Erlebnis kann durch die Ahnung der Qualen, die in diesem Moment die anderen erleiden, ‚besudelt‘ bzw. durchgestrichen werden.

Etwas anders verhält es sich mit Visionen, die aus einer Art kollektivem Erinnerungsreservoir schöpfen und auf die Bilder zugreifen können, die überindividuelle Relevanz besitzen. In der 205-minütigen Version des Films folgt in der Episode DIE PASSION NACH ANDREJ auf die Einstellung, in der Foma im Wald

einen toten weißen Vogel findet, eine aus der Vogelperspektive aufgenommene Sequenz, die die durch Fomas Einfühlungsvermögen rekonstruierte Erinnerung des Vogels oder des im Prolog nach seinem kurzen Ballonflug gestürzten Efim veranschaulichen könnte. Diese Vision, die mit einem hell ausgeleuchteten Flachlandpanorama endet, wird durch das Bild Fomas, der die weiße Farbe aus den Pinseln im Fluss auswäscht, abgelöst, wobei Fomas Kleidung, die bei der Auffindung des toten Vogels beinahe schwarz wirkte, jetzt viel heller erscheint.

Die Vogelflugvision erklärt sich in ihrer Gestaltung und Funktion nur aus der Verbindung mit einer anderen Vision, die einige Minuten später aus dem Gespräch zwischen Rublev und Feofan entsteht und auch als Evokation einer kollektiven Erinnerung an das traumatische Ereignis der (Heils)Geschichte verstanden werden kann. Diese Vision, die sich auf die Evangelien bezieht, wird ebenfalls mit einem weißen Objekt, und zwar einem Tuch, das im Flusswasser schwimmt, eingeleitet. Der Fluss ist eine Verbindung zur Handlungsgegenwart, doch schon in den nächsten Einstellungen wird es klar, dass der Ort und die Zeit andere sind: Wir befinden uns in einer Winterlandschaft und beobachten ‚den russischen Jesus‘ auf seinem Kreuzweg. Als wir dann wieder in die Gegenwart zurückkehren, werden wir mit dem in höchster Aufmerksamkeit erstarrten Blick von Foma konfrontiert, dessen Hände, wie im Traum, die weiß verfärbten Pinsel reiben und ins Wasser tauchen. Die sich über die Wasseroberfläche verbreitende Farbwolke nimmt einerseits das Motiv der Milch, das erst in der Episode DAS JÜNGSTE GERICHT vorkommt, vorweg und schafft andererseits in der Unfestigkeit ihrer Form eine Verbindung zu anderen (leblosen) weißen Gegenständen, die am Übergang von der Realität zur Vision stehen, wie der tote Vogel, dessen Körper durch keine Muskelspannung mehr zusammengehalten wird, oder das vom Flusswasser getriebene und gewendete Tuch. Das Weiß – mehr im Sinne einer in Auflösung begriffenen Substanz als eines konkreten Objekts genommen – scheint jedenfalls wie eine Antriebskraft zu funktionieren, die die Gedanken der Figuren von der Gegenwart abschweifen lässt.¹⁸ Der Unterschied zwischen einer individuellen Erinnerung und einer Vision, die sich den Zugang zum kollektiven Gedächtnis verschafft, ist dabei gravierend. Im ersteren Fall werden Isolation und Verzweiflung des Protagonisten nur noch weiter verstärkt, während er im zweiten Fall eine Erleichterung verspürt, die aus der Einsicht in die eigene Teilhabe am allumfassenden spirituellen Kreislauf der Welt resultiert.

Eine ins Allgemeine weisende Vision kann aber auch Elemente einer privaten Erinnerung enthalten, wie in der Episode DIE GLOCKE, als Rublev, von Boriskas aufopfernder Haltung zutiefst berührt, eine Szene imaginiert, die chronologisch

18 In der Episode DER ÜBERFALL erscheint eine weiße Wolke im Flusswasser, in das der von einem Pfeil tödlich getroffene Foma hineinfällt, was die grenzüberschreitende Funktion der milchähnlichen Substanz verdeutlicht, wobei es hier offenbar um die Grenze zwischen Dies- und Jenseits geht.

zur ersten Episode mit drei Mönchen auf dem Weg nach Moskau gehört. Diese Erinnerung wird durch den Nebel eröffnet, der sich wie ein weißer Schleier über das Bild legt und die Funktion von Bergmans Milch erfüllt, die die Spuren der Vergangenheit für die Gegenwart retten soll. Doch fixiert diese „Milch“ hier nicht primär das individuelle Glückserlebnis, sie fungiert vielmehr als ein Medium, das das Erinnerte verformt und somit das Private mit dem Allgemeinen versöhnt: Die Vision endet damit, dass zwei Männer den schlafenden Boriska an den sich unter dem Baum vor dem Regen versteckenden Mönchen vorbeitragen, was die Beziehung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart herstellt und darüber hinaus verschiedene Künstlerschicksale (von Rublev selbst, von Boriska sowie vom Skomoroch, der in der ersten Episode von zwei Soldaten aus der Hütte geschleppt und ohnmächtig auf das Pferd geworfen wird) miteinander verbindet. Nur auf diese Weise kann die Erinnerung, die Bergmans Ritter für die Zukunft aufbewahren will, ‚ein Zeichen und eine große Entschädigung‘ werden.

DIE ‚UNMÖGLICHE‘ FARBE

Als Bergman 1957 *DET SJUNDE INSEGLET* gedreht hat, war die Wahl des schwarz-weißen Filmmaterials noch eine naheliegende Lösung. Im Laufe der 1960er Jahre setzte sich der Farbfilm jedoch immer mehr durch, so dass der Rückgriff auf das Schwarz-weiß zunehmend eine zusätzliche ästhetische Überlegung erforderte und eine Abgrenzung gegenüber der farbigen Alternative miteinschloss. Gerade der farbige Epilog von *ANDREJ RUBLEV* zeigt, dass die Farbe eigentlich von Anfang an schon da war, und zwar als eine Möglichkeit, die, in der Textur des Films bereits angelegt, nur noch auf ihre Realisierung wartete.

Der späte Eintritt der farbigen Gestaltung in Tarkovskijs Film markiert das Überschreiten jener Grenze, die jenseits der von Bergman entworfenen, sich aus dem Zusammenspiel von Licht und Schatten erschließenden Welt liegt. In dieser Welt, in der das sinnliche Erleben – sei es aus ästhetischen oder technischen Gründen – reduziert ist, kann man sich nach einer höheren Instanz nur sehnen und ihre vermeintliche Abwesenheit beklagen, wie es der Ritter Mia gegenüber ausdrückt: „Der Glaube ist ein schweres Leiden, weißt du das? Es ist, als liebe man jemanden, der draußen im Dunkel ist, sich aber niemals zeigt, so sehr man auch rufen mag“ (Bergman 1963, 48–49). Was Bergmans Protagonisten fehlt, ist offenbar ein Organ, das die göttliche Präsenz wahrnimmt.

Die Idee der Ungreifbarkeit Gottes ist das, was Tarkovskij aus Bergmans Film übernimmt, zugleich aber auch zum Ausgangspunkt für die weitere Spurensuche macht, die nun gerade aus dem Unmöglichen neue Möglichkeiten schöpfen soll. Gott, darin stimmt Tarkovskij mit Bergman überein, ist sowohl der Vernunft als auch der normalen sinnlichen Wahrnehmung des Menschen unzugänglich. Um so wichtiger erscheint es ihm, die Grenzen dieser Wahrnehmung zu hinterfragen

und auf ihre potenzielle Erweiterung durch die Kunst zu verweisen. Denn die Kunst, wie sie in ANDREJ RUBLEV thematisiert wird, ist ständig damit befasst, neue Sichtweisen auf die Realität zu kreieren, die in besonders glücklichen Fällen einen Durchbruch zum Transzendenten ermöglichen. Die Inspiration ist dabei genauso wichtig wie der souveräne Umgang mit den technischen Möglichkeiten des Mediums und die Bereitschaft, an ihrer Weiterentwicklung mitzuwirken. So gibt sich Boriska bei der Herstellung der Glocke nicht damit zufrieden, allein auf die Erfahrung und routinierte Kenntnisse der älteren Gießer zu vertrauen. Stattdessen sucht er nach eigenen Strategien der Lehmgewinnung und setzt sich über die gewohnten Verfahren hinweg, wenn sein Ziel dies erfordert.

Auch Rublev ist ein Künstler, der sich gegen die kanonische Malweise wendet, indem er unter anderem ein neues Verhältnis zur Farbgebung entwickelt. Der eifersüchtige, aber auch von Rublevs Talent beeindruckte Kirill betont im Gespräch mit Feofan Grek Andrejs besondere Meisterschaft im Auftragen von Farben, also gerade darin, was dem schwarz-weißen Film offenbar fehlt. Dieser koloristischen Sensibilität, die zukunftsweisend ist und eine Verbindung zwischen Rublev und den Malern der europäischen Renaissance impliziert, stellt Kirill jedoch die byzantinische Tradition der Ikonenmalerei gegenüber, die in ihrer Wirkung nicht auf die farblichen Nuancen angewiesen ist, das heißt im Grunde ‚schwarz-weiß‘ bleibt.¹⁹ Die ehrfurchtvolle Angst, die sie dem Betrachter zur Kirills Befriedigung einflößen, ergibt sich vor allem aus den dramatischen Schattierungen und kantigen Umrissen, was im Film eindrucksvoll durch die Großaufnahme einer Ikone in Feofans Werkstatt veranschaulicht wird. Diese Ikone stellt das Antlitz Gottes dar, das starr und gleichgültig wirkt, womit auch der Bezug zur mittelalterlichen Kunst, wie sie in *DET SJUNDE INSEGLET* vorkommt, hergestellt ist: Der hölzerne Jesus, zu dem der Ritter vergeblich in der Kirche betet und der dann später von der Prozession der Flagellanten herumgetragen wird, sowie die Wandmalereien, die Gottesplagen schildern, – dies alles bleibt auch ohne Farbe verständlich, da dieser Kunst ein auf den strengen Polaritäten beruhendes Weltbild zugrunde liegt.

Rublevs Malereien leben dagegen von der farblichen Gestaltung und sind daher dem auf das schwarz-weiße reduzierten Sehen versperrt. Der Zuschauer muss sich also bis zum Ende des Films gedulden, bevor sie ihre volle Wirkung entfalten. Dabei geht es um viel mehr als um eine einfache Umstellung von Schwarz-weiß auf Farbe: Die neue Kunst, die bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten geht, braucht auch eine neu ausgerichtete Wahrnehmung, die Rublevs Zeitgenossen, obwohl sie seine Werke innerhalb der Filmhandlung natürlich in Farbe erleben, noch fehlt. Besonders bedeutsam ist in dieser Hinsicht die Episode *DER ÜBERFALL*, die die Verwüstung der Stadt Vladimir und ihrer Kathedrale zeigt, die von

19 Kirill lobt Feofans Malerei, indem er sie, im Gegensatz zu Rublevs Kunst, wie folgt charakterisiert: „Простота без пестроты“.

Rublev gerade frisch bemalt wurde. Die Kamera erlaubt uns einen flüchtigen Blick auf seine Malereien, die, von den Eindringlingen kaum bemerkt, zum Hintergrund von barbarischen Handlungen werden. Sie sind also noch nicht imstande, zur menschlichen Vervollkommnung beizutragen, wie es sowohl Tarkovskij als auch seinem Protagonisten vorschwebt, welcher sich nach diesem Erlebnis von der Malerei abwendet.

Damit die Kunst ihr Versprechen einlöst, muss nicht nur der Künstler selbst, sondern auch der Betrachter einen Reifungsprozess durchlaufen und sein Auge sowie seinen Geist schulen. Erst dann ist er für eine neue Erkenntnisstufe bereit, die ihn die Gottesnähe erfahren lässt und eine Ahnung von der (post)apokalyptischen Verwandlung der Erde vermittelt. In diesem Sinne ist auch Tarkovskijs Entscheidung zum späten Einsatz der Farbe zu verstehen, der den Zuschauer aus der schwarzweißen Filmrealität hinausführt und ihn quasi zum ‚unmöglichen‘ Sehen ermächtigt, das sich, wie eine Erleuchtung, aus der Filmsichtung ergeben soll. Die Farbigkeit als solche, die zunächst durch extreme Fragmentierung der Gemälde, von der figürlichen Darstellung fast abgelöst, in den Vordergrund tritt, fungiert als ein Zeichen für die Möglichkeiten einer radikalen Umstellung der Wahrnehmung, die den transzendenten Durchbruch erst ermöglicht und die bei Bergman ausbleibt.

Der Übergang zum farbigen Epilog erfolgt bemerkenswerterweise durch die Großaufnahme des verkohlten Holzscheits zu Füßen des weinenden Boriska. Die Farbe entfaltet sich also aus der maximalen Konzentration des Schwarzen, genauso wie sie sich in der letzten Einstellung im Weißen des Regens wieder verliert. Auf diese Weise werden Schwarz und Weiß, deren Gegenüberstellung die Bildgestaltung sowohl in *DET SJUNDE INSEGLET* als auch in *ANDREJ RUBLEV* bestimmt, radikal voneinander getrennt. Mit seinem letzten Zug bzw. Bild lässt Tarkovskij das Weiß siegen, denn das Schwarz, von der Farbe verdrängt, kehrt als ein gleichwertiges Element nicht mehr ins Bild zurück.²⁰

20 Nach der letzten Einstellung wird zwar noch *Конец фильма* Weiß auf Schwarz eingeblendet, doch gehört die Einblendung, meiner Ansicht nach, nicht mehr zum ästhetischen Programm des Films. ‚Ende des Films‘ bedeutet hier buchstäblich, dass wir den Rahmen des Films bereits verlassen haben.

FILMOGRAPHIE

- DET SJUNDE INSEGLET („Das Siebente Siegel“). Schweden, 1957. Regie: Ingmar Bergman.
JUNGFRUKÄLLAN („Die Jungfrauenquelle“). Schweden, 1959. Regie: Ingmar Bergman.

BIBLIOGRAPHIE

- Bergman (1960), Ingmar: *The Seventh Seal*. A Film by Ingmar Bergman. Second print. – New York: Simon and Schuster.
Bergman (1963), Ingmar: *Das Siebente Siegel*. Drehbuch. – Hamburg: Marion von Schröder Verlag. (=Cinemathek 7)
Bergman (1988), Ingmar: *The Magic Lantern*. An Autobiography. – New York: Penguin Books.
Bird (2004), Robert: *Andrei Rublev*. – London: BFI publishing. (= BFI Film Classics)
Bragg (1993), Melvyn: *The Seventh Seal*. – London: BFI publishing. (= BFI Film Classics)
Cowie (1972), Peter: „Ingmar Bergman: The Middle Period“, in: Steene, Birgitta (Hg.): *Focus on the Seventh Seal*. – Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall Trade, p. 100–109.
Dalle Vacche (1996), Angela: *How Art is Used in Film*. – London: Athlone.
Orr (2014), John: *The Demons of Modernity*. Ingmar Bergman and European Cinema. – New York: Berghahn.
Sarris (1972), Andrew: „The Seventh Seal“, in: Steene, Birgitta (Hg.): *Focus on the Seventh Seal*. – Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall Trade, pp. 81–91.
Skakov (2012), Nariman: *The Cinema of Tarkovsky*. Labyrinths of Space and Time. – London: I. B. Tauris.
Steene (1972), Birgitta: „The Seventh Seal: An Existential Vision“, in: Steene, Birgitta (Hg.): *Focus on the Seventh Seal*. – Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall Trade, pp. 92–99.
Tarkowski (1986), Andrei: *Die versiegelte Zeit*. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. 2. Neuauflage. – Berlin: Ullstein.
Tarkovskij (1989), Andrej: „Slovo ob Apokalipsise“, in: *Iskusstvo kino*, Nr. 2, S. 95–100.