

Tatjana Petzer

„Vajanie iz vremena“

Essay zum Autorenfilmkonzept
Andrej Tarkovskijs und Sergej Paradžanovs



Sergej Paradžanov: Tarkovskijs Nachtvogel (1987)¹, Filmstill aus AŠIK KERIB

Als Andrej Tarkovskij 1986, vor seiner Zeit, im Exil starb, widmete ihm Sergej Paradžanov (gebürtig: Sarkis Hovsepi Parajanian, 1924–1990) den Film *ASHUK-KARIBI / AŠIK KERIB* (1988, dt. „Kerib, der Spielmann“); es sollte sein letzter bleiben. Die Freundschaft und gegenseitige Verehrung Tarkovskijs und Paradžanovs nimmt in der Retrospektive der sowjetischen Filmgeschichte einen geradezu mythologischen Stellenwert ein. Sie begann mit Tarkovskijs erstem Spielfilm, *IVANOVO DETSTVO* (1962, dt. „Iwans Kindheit“), den Paradžanov in den Rang

1 Sergej Paradžanov: „Nočnaja ptica Tarkovskogo“, Collage auf einem Foto von Jurij Mečitov aus dem Jahre 1982. Courtesy Sergej Parajanov Museum, auf: <http://www.parajanovmuseum.am>.

einer Offenbarung erhob. Den um acht Jahre jüngeren Regisseur nannte er seinen Lehrmeister:

своим учителем я считаю абсолютно молодого и удивительного режиссера Тарковского, который даже не понял, насколько он был гениален в „Ивановом детстве“ и какое удивительное наследие он открыл для того, чтобы его разоряли бы, повторяли бы, удивительно разоряли его мышление, шли к ассоциативному кинематографу, который сейчас пугает, пугает слово ассоциация, пугает ассоциативный кинематограф.² (Paradžanov 1971, o. S.)

Tarkovskij wiederum sprach mit großer Wertschätzung und Bewunderung für Paradžanovs eigenwillige poetische Filmkunst:

[Я] всегда с огромной благодарностью и с удовольствием вспоминаю фильмы Сергея Параджанова, которого я очень люблю – способ мышления его парадоксальный, поэтический, его умение любить красоту, его умение бить совершенно свободным внутри собственного замысла.³ (Ostrova 5:04–5:24)

Paradžanovs emotionale Spontanität und ungezügelter Freiheit führte, so Tarkovskij, letztlich zu einer unerreichbaren Größe in der Filmkunst:

Он делает не коллажи, куклы, шляпы, рисунки или нечто, что можно назвать дизайном. Нет, это другое. Это гораздо талантливые, возвышеннее, это настоящее искусство. В чем его прелесть? В непосредственности. Что-то задумав, он не планирует, не конструирует, не рассчитывает, как бы сделать получше. Между замыслом и исполнением нет разницы: он не успевает ничего растерять. Эмоциональность, которая лежит в начале его творческого процесса, доходит до результата, не расплескавшись. Доходит в чистоте, первозданности, непосредственности, наивности. Таким был его „Цвет граната“. Я не говорю о

2 „Als meinen Lehrer betrachte ich den ganz jungen und erstaunlichen Regisseur Tarkovskij, der wohl selbst nicht begriffen hat, wie genial eigentlich sein Film „Ivans Kindheit“ gemacht ist und welch erstaunliches Vermächtnis er damit eröffnete, dafür, dass es ausgenutzt und wiederholt werde. Auf erstaunliche Weise machte man sein Denken zunichte und ging zum assoziativen Film über, der gegenwärtig beunruhigt – beunruhigend ist das Wort Assoziation ebenso wie der assoziative Film.“ (Soweit nicht anders angegeben Übersetzung der Autorin).

3 „[I]ch erinnere mich immer mit großer Dankbarkeit und mit Vergnügen an die Filme von Sergej Paradžanov, den ich sehr liebe – seine paradoxe, poetische Art zu denken, sein Vermögen, die Schönheit zu lieben, sein Vermögen, in der eigenen Idee völlig frei zu sein.“

его неангажированности. Тут дело даже не в этом. Он для всех нас недосягаем. Мы так не можем. Мы служим.⁴ (Katanjan 2001, 83)

In seinem Werk reizte Tarkovskij, ein introvertierter ‚Nordeuropäer‘, metaphysische Fragen in Denkbildern dermaßen aus, dass sich die Einstellungstempi dem Stillstand annäherten. Der in Tiflis geborene Armenier Paradžanov wiederum, ein exzentrischer ‚Orientaler‘, bearbeitete seine Motive gleich persischen Intarsien und Miniaturen. Obwohl oder gerade weil beide Regisseure verschieden in Herkunft, Temperament und entsprechend auch im filmästhetischen Zugang zur Welt waren, sind die künstlerischen Biographien der beiden Absolventen der Moskauer Filmhochschule, des Staatlichen Allunionsinstituts für Kinematographie (VGIK), eng miteinander verbunden.⁵ Tarkovskijs und Paradžanovs Arbeitsschicksale und Werke weisen spezifische Parallelen auf (vgl. Trojanovskij/Izvolova 2002). Damit sind nicht die allgemeinen Produktionsbedingungen, die Zensur und die erfahrene Diskriminierung gemeint, welche viele sowjetische Filmemacher teilten. Die Parallelität der künstlerischen Lebenswerke Tarkovskijs und Paradžanovs erschließt sich vielmehr aus der prinzipiellen Konvertierbarkeit ihres kinematographischen Schaffens in ein grundlegendes ästhetisches Verfahren, das Tarkovskij auf die kurze Formel vom „Modellieren der Zeit“ (*vajanie iz vremena*)⁶ brachte:

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убира-

- 4 „Er fertigte Collagen, Puppen, Hüte, Zeichnungen oder etwas an, das man am besten Design nennen könnte. Aber dahinter ist mehr, und zwar eine talentiertere, ja wahre Kunst. Worin liegt ihr Reiz? In ihrer Unmittelbarkeit. Wenn ihm eine Idee kommt, dann plant, konstruiert oder kalkuliert er nicht etwa, wie diese am besten zu realisieren wäre. Zwischen Vorhaben und Verwirklichung besteht für ihn kein Unterschied, denn er vermag es nicht, Zeit damit zu verlieren. Seine Emotionalität, die am Anfang des schöpferischen Prozesses steht, führt ohne Verlust zum Ergebnis. Sie mündet in Reinheit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Naivität. Diese charakterisierten seinen Film DIE FARBE DES GRANATAPFELS. Ich spreche hier nicht von fehlendem Engagement. Darum geht es hier nicht einmal. Er ist für uns alle unerreichbar. Wir können so nicht sein. Wir dienen nur.“
- 5 Tarkovskij und Paradžanov begegneten sich erst nach dem Studium. An der VGIK studierten sie in unterschiedlichen Jahrgängen: Tarkovskij ab 1954 (nach dem Studium der Musik, Malerei, Bildhauerei, Orientalistik und Geologie) in der Klasse von Michail Romm (1901–1971), Paradžanov bereits 1945–1952 (nach einem Vokal- und Instrumentalstudium sowie Tanzunterricht) in der Klasse von Oleksandr Dovženko (1894–1956). Die Freundschaft begann kurz vor der Inhaftierung Paradžanovs im Jahre 1973, ein Jahr darauf wurde er zu fünf Jahren Lagerhaft verurteilt. Während dieser Zeit standen sie im Briefwechsel (vgl. Tarkovsky/Parajanov 2014, S. 9–13). 1982 wurde Paradžanov erneut inhaftiert. In diesem Jahr sahen sie sich zum letzten Mal. Tarkovskij verließ die Sowjetunion, um seinen neuen Film in Italien zu drehen; die Rückreise blieb ihm verwehrt. 1984 erhielt Paradžanov wieder eine Drehgenehmigung.
- 6 Tarkovskijs Metapher für den Formgebungsprozess in der Filmkunst, *vajanie iz vremena*, wird an anderer Stelle auch mit „Bildhauerei aus Zeit“ übersetzt (Tarkovskij 1986, 130).

ет все лишнее, кинематографист из „глыбы времени“, охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа.⁷ (Tarkovskij 2008–2013)

Worum geht es Tarkovskij bei dem Vergleich des Filmemachens mit diesem spezifischen Verfahren der bildenden Kunst, und zwar dem subtraktiven Bildhauen, bei dem Material abgetragen, geformt und dabei auf ein wesentliches Minimum reduziert wird?⁸ Wie die Kapitelüberschrift „Zapečatlenoe vremja“ des gleichnamigen Bandes (Erstveröff. in dt. Übersetzung 1984: DIE VERSIEGELTE ZEIT, Tarkovskij 1986, 59–86) nahelegt, dem diese bündige Definition des *cinéma d'auteur* (*avtorskoe kino*) entnommen ist, macht er hier auf einen in der kinematographisch modellierten ‚Zeit-Skulptur‘ enthaltenen Bedeutungsüberschuss aufmerksam, der durch das Verwerfen, Verwandeln und Verwahren von unbearbeitetem Zeit-Material erzeugt wird. Was die vielzitierte Anleihe aus der Bildhauerei für die Praxis und das Verständnis des Autorenfilms bedeutet, soll im Folgenden ausgehend von Tarkovskijs Zeit-Vokabular und im Vergleich mit der paradigmatischen Filmarbeit Paradžanovs⁹ rekapituliert werden. Im Vordergrund meines Essays steht dabei nicht die Filmanalyse, sondern die Frage nach den Bedingungen und Indizien einer zeit-bildnerischen Filmästhetik.

TAUWETTER UND AUTORENKINO

Gilles Deleuze differenzierte in seinen beiden Filmbänden (Deleuze [1983] 1997a, [1985] 1997b) zwei Grundmodelle der kinematographischen Raum-Zeitlichkeit, für die er die Konzepte *l'image mouvement* („Bewegungs-Bild“) und *l'image-temps*

7 „Worin besteht das Wesen der Autorenfilmkunst? In einem bestimmten Sinne könnte man sie als ein Modellieren der Zeit bezeichnen. Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Innern die Umrisse seine[s] künftigen [Werks] erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem [„Zeit-Block“, der eine gewaltige, unzergliederte Gesamtheit an] Lebensfakten [umfasst,] alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Films, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll.“ (Tarkovskij 1986, 67).

8 Vgl. Vsevolod Pudovkin, der von der Funktion der Großaufnahme, bei der alles Überflüssige entfernt wird, auf den kinematographischen Umgang mit Zeit schloss (vgl. Pudovkin [1932] 1983, S. 307 f.).

9 Anders als Tarkovskij und andere russische Filmgrößen entwickelte Paradžanov keinen eigenen filmtheoretischen Ansatz. (vgl. Steffen 2013, 20) Anfang der 1970er Jahre stand Paradžanov im Austausch mit dem russischen Formalisten und Filmtheoretiker Viktor Šklovskij, der schließlich am Drehbuch für Paradžanovs Film über Hans Christian Andersen, *ČUDO V ODENSE* (Das Wunder in Odense), mitwirken wollte; das Projekt konnte aufgrund Paradžanovs Verhaftung im Dezember 1973 nicht realisiert werden.

(„Zeit-Bild“) einführte. Um 1945 vollzog sich demnach ein Paradigmenwechsel von konstruierter, schematischer Zeit zur reinen Zeit-Bildlichkeit des modernen Films. Die filmhistorische Zäsur fällt mit der Krise erprobter Bewegungsrelationen und insbesondere der Kategorie des Aktionsbildes zusammen, das der künstlerischen Gestaltung von komplexen Zeitmodalitäten wie Kategorien der Erinnerung und Gedächtnis im Medium des Films nicht gerecht wurde. Für den sowjetischen Kontext lassen sich Parallelen zum Aufbruch des Tauwetterkinos (1953–1967/68) ausmachen (vgl. Hänsgen 2010).

„Tauwetter“ in der sowjetischen Kinematographie (vgl. Bulgakowa 1999, Woll 2000) bedeute die Lockerung von Produktionsauflagen, die Abkehr von Monumentalfilm und Stalinkult, und damit auch die Gestaltung eines neuen Heldenbildes (vgl. Hänsgen 1999). Das Tauwetterkino war vielfältig und gleichermaßen von Filmemachern geprägt, die bereits in der Stummfilmzeit debütierten und nun an der VGIK lehrten, sowie von deren Schülern, jungen Regisseuren also, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg den Filmberuf ausüben konnten oder das Studium aufnahmen. Die kurze Phase der Liberalisierung der sowjetischen Kultur zwischen 1955 bis 1965 war für den Film eine produktive und nachhaltig wirkende Zeit. Sie sicherte dem sowjetischen Film wieder internationale Anerkennung. Der sowjetische Filmnachwuchs setzte sich an der VGIK¹⁰ ebenso kritisch mit der Kinderstube des sowjetischen Films, dem Avantgarde- und Revolutionskino der 1920er Jahre, auseinander, wie er nach Hintertüren aus dem „Sozialistischen Realismus“ suchte. Kritik und Zensur zum Trotz orientierte sich der junge sowjetische Film am italienischen *Neorealismo*,¹¹ mit dem Deleuze zufolge die Zeit-Bildlichkeit Einzug in die Filmkunst hielt (vgl. Deleuze 1997b, 37–39).

Seit Mitte der 1950er Jahre formulierten Filmkritiker und spätere Filmregisseure in den *CAHIERS DU CINÉMA* eine neue Autoren-Theorie, die sich gegen das etablierte Produzenten-Kino und lineare Literaturverfilmungen wandte.¹² Das *cinéma des auteurs* erhob den Regisseur ins Zentrum des Filmschaffens und benannte Meisterregisseure, die im filmischen Medium das Mainstream-Kino überwandern. Nicht definitorische Abgrenzungen, sondern tendenzielle Öffnungen bestimmten die neuen Verfahren: die Orientierung an der neorealistischen

10 Breitenwirkung im ganzen Land erhielten diese Tendenzen auch darum, weil ab 1960 für Drehbuchautoren und ab 1963 für Regisseure aus allen Sowjetrepubliken an der VGIK ein zweijähriges Förderstudium angeboten wurde.

11 In dem Jahr, da Fellinis 8½ beim Internationalen Filmfestival in Moskau den Grand Prix gewann, reagierte die staatliche Filmzensur auf den verderblichen Einfluss des italienischen Neorealismus, der den erzieherischen Einfluss der sowjetischen Filmkunst mindere (vgl. Bock 2011, 117).

12 Impulsgebend war der Essay „Une certaine tendance du cinéma français“ (1954) des Filmkritikers und späteren Filmregisseurs François Truffaut. Das *cinéma des auteurs* setzt sich scharf vom klassischen Autorenfilm um 1910 ab, d. h. von Kunstfilmen nach Vorlagen aus der Feder von Roman- oder Theaterautoren, die dem neuen Medium zu gesellschaftlicher Akzeptanz verhelfen und als solche für Filmproduktion und Filmästhetik zunächst normativ wurden.

Filmästhetik, Kennzeichen wie Realitätsnähe, die Abkehr von Studioaufnahmen, Kostümierung und Mainstreamunterhaltung, Neuausrichtungen in Hinblick auf Themen und Figurenkonstellationen, Mobilität und natürliches Licht, Straßen- und Alltagsaufnahmen, Laienschauspieler und Spontaneität. Diese Prinzipien sind auch die gemeinsame Schnittmenge zwischen der so genannten „natürlichen“ Schule des Tauwetterkinos (Hänsen 1999, 10 f.) sowie der Neuen Wellen, die sich, ausgelöst von der französischen *nouvelle vague* und auch beeinflusst vom *cinéma-vérité*¹³, im mittel- und südosteuropäischen Film ausbreiteten (vgl. Haucke 1999). Vor diesem Hintergrund und im schmalen Zeitfenster des Tauwettlers haben Paradžanov und Tarkovskij ihre ersten Autorenfilme gedreht.

Paradžanov, der an der VGIK in der Klasse von Oleksandr Dovčenko unterrichtet wurde, war nach seinem Studienabschluss in Kiev tätig. Im Gegensatz zu Tarkovskij ist er in seinen ersten Berufsjahren in der sowjetischen Filmtradition gefangen. Seinem ersten Spielfilm, dem naiv-magischen Hirtenmärchen *ANDRIEŠ* (1954),¹⁴ folgten einige filmästhetisch unbedeutende Dokumentar- und Spielfilme. 1962 brachte er wie Tarkovskij ein Filmprojekt auf literarischer Grundlage zu Ende, das zunächst von einem anderen Regisseur geleitet, dann aber ihm überantwortet wurde:¹⁵ *CVETOK NA KAMNE* (Die Steinblume) ist die melodramatische Liebesgeschichte zweier Paare in einem Kohlebergwerk im Donbass. Ein als Rowdy und Trinker bekannten Minenarbeiter kann die Organisatorin des Komsomol mit einer versteinerten Pflanze, dessen Wert und fossile Poesie sie zunächst nicht erkennt, (0:47:15) gewinnen. Des Weiteren verliebt sich ein Komsomolze in eine Angehörige der örtlichen Pfingstbewegungssekte. Für die überzeichnete Darstellung ‚religiöser Machenschaften‘ vor Ort (0:13:55, 0:28:00, 1:03:09), die Paradžanov Kritik einbrachte (vgl. Steffen 2013, 50–54), nimmt der Regisseur Anleihen aus der Filmsprache des avantgardistischen Revolutions- und Aufbaufilms (z. B. Vertovs *SIMFONIJA DONBASSA/ ĖNTUZIAZM* von 1930).

In den Einstellungen werden das kirchliche Kreuz- und das politische Fortschrittssymbol parallelisiert, überschneiden sich religiöse Geste und technisches Design, erscheint Elektrifizierung so in erster Linie als Moment emotionaler Aufladung (Abb. 1a–d). Die finale Szene im Krankenhaus (nach einer letzten Prügelei des Rowdys für das Gute – gegen die Sektierer) mag ein Augenzwinkern auf

13 Džiga Vertovs Konzept der *kino-pravda* (Kino-Wahrheit) wurde Wegweiser des von Jean-Luc Godard geforderten gesellschaftskritischen Films; 1968 rief Godard die Gruppe Džiga Vertov ins Leben. Mit dieser Wendung zur politisch engagierten Kinematographie entzweite er sich mit seinem früheren Mitstreiter Truffaut (vgl. Laurent 2010).

14 Entstanden auf der Grundlage von Paradžanovs VGIK-Abschlussarbeit und in Zusammenarbeit mit Jakov Bazeljani (1925–1990) nach Motiven der gleichnamigen moldauischen Erzählung von Emilian Bukov (1909–1984).

15 Der Film wurde zunächst unter dem Titel *TAK NIKTO NE LJUBIL* (So hat noch keiner geliebt) unter der Leitung des Regisseurs Anatolij Slesarenko (1923–1997) gedreht. Während der Dreharbeiten zog sich die Hauptdarstellerin schwere Verletzungen durch Verbrennung in einem Szenenbild zu, Slesarenko wurde daraufhin zu Gefängnis verurteilt.



Abb. 1a



Abb. 1b



Abb. 1c



Abb. 1d

Hitchcocks legendäres Glas Milch sein. Mit Vorsicht trinkt der geläuterte Arbeiter die noch warme Milch, die ihm von der Komsomolzin überbracht wurde, und auch das Mitbringsel von Arsen, den er aus der Gewalt der Sektierer befreit hat, ist eine Konserve mit Milch (1:09:45); die Angst, ‚vergiftet‘ zu werden, weicht dem Hochgefühl des Neubeginns.

Befolgt CVETOK NA KAMNE noch weitestgehend Richtlinien des Sozialistischen Realismus, so ist der Bruch zur höchst eigenen Filmsprache umso bemerkenswerter. Mit *TINI ZABUTYCH PREDKIV* (1964, ukrain. ‚Schatten vergessener Ahnen‘, dt. ‚Feuerpferde‘), der im Dialog mit Tarkovskijs *IVANOVO DETSTVO* entstand, tritt Paradžanov als Autorenfilmer in Erscheinung. Der Film sollte zum 100jährigen Jubiläum des ukrainischen Dichters Michajlo Kocjubins’kij (1864–1913) gezeigt werden, dessen gleichnamige Erzählung von 1912 den Stoff für das Drehbuch lieferte. So groß die Irritation der Kulturbürokratie auch gewesen sein mag, die Tauwetterpolitik des ukrainischen Parteichefs Petro Šešest setzte auf Autonomie, immerhin handelte es sich um einen nationalen Jubiläumsfilm. Der ukrainische Zweig der zentralen Filmbehörde Goskino gab den Film schließlich für Kinos und Festivals in der Originalfassung frei. 1966 wurde er auf dem Allunionsfilm-

festival in Kiev und später auf internationalen Filmfestivals ausgestrahlt, wo *TINI ZABUTICH PREDKIV* innerhalb von zwei Jahren zum bekanntesten sowjetischen Film avancierte. Paradžanovs *Mise-en-scène* codiert intuitiv, was Tarkovskij später indirekt als eine Kernfrage seiner Filmästhetik formulierte: Was unterscheidet den Film von der bildenden, literarischen und darstellenden Kunst? Wodurch wird Kinematographie zu einer nicht-imitativen Autorenkunst?

WIE ZEIT MODELLIERT WIRD

In *ZAPEČATLENNOE VREMJA* beantwortet Tarkovskij diese Frage nach der Konzeption des Autorenfilms. Die Grundidee liege in der künstlerischen Applikation (und nicht Illustration) von *Zeit als Faktum* (vgl. Tarkovskij 1986, 68). Wie kein anderes Medium vermag es der Film, faktische Zeitformen (Ereignisse, Bewegungen, Gegenstände), das heißt reale Erfahrungen des Menschen in der ihnen eigenen zeitlichen Materialität, in deren „*unwiederholbare[r]* Faktur“ (ibid., 78) zu fixieren. *IVANOVO DETSTVO* ist Tarkovskijs erster gelungener Versuch, verschiedene Zeitspuren in eine komplexe Filmrealität zu verdichten. Die Realität des Birkenwäldchens, in dem das einfallende Licht blendet (0:01:29), die Surrealität des Traumes, die mittels aufleuchtender Blitze angekündigt und in Negativaufnahmen erfahren wird (1:02:20), sowie die Irrealität der Erinnerung, die den kindlichen Raum als sonnige Apfelfeldsandschaft am Strand wahrnehmen lässt (1:03:50), sind allesamt Ausdruck der Zeit, die den Dingen anhaftet.¹⁶ Idealerweise, so Tarkovskij, zeige Kino die verspürte, verlorene, versäumte oder vorauseilende Zeit in ihrer maximal verdichteten Form – als Filmchronik. Die Datenpolitik und Faktenfolge dürfen indes nicht literarischen oder theatralen Gesetzmäßigkeiten folgen, welche Zeit als mediale Form des Erzählens definieren.

Eine Zeit ohne Risse und Sprünge, wie der klassische Film durch narrative Verfahren der Kontinuität und mimetische Nachvollziehbarkeit zu inszenieren suchte, wurde bereits durch die experimentelle Filmavantgarde verworfen. Die zeitliche Organisation im Film durch Schnitt-, Montage- und Collagetechniken wurde von russisch-sowjetischen Filminnovatoren wie Sergej Ėjzenštejn, Vsevolod Pudovkin und Dziga Vertov als selbstreflexives Verfahren perfektioniert. Tarkovskij knüpft an die frühsowjetischen Kintekniken der Rhythmisierung jedoch nur bedingt an – nicht nur weil diese oft mit theatralischen, manieristischen und propagandistischen Effekten gekoppelt waren. Tarkovskijs Verständnis von filmischer Zeit war ein anderes: „Die Zeit läuft im Film nicht dank, sondern *trotz* der Schnittmontage ab“ (Tarkovskij 1986, 125). Für ihn galt es, den

16 Nariman Shakov analysiert den Traum in *IVANOVO DETSTVO* als ein Paradigma des labyrinthischen Zeit-Raums in Tarkovskijs Gesamtwerk (Shakov 2009, 15–41). Zum „Traumsammler“ Tarkovskij vgl. auch die persönliche Reminiszenz von Aleksander-Garrett 2009.

sowjetischen Film aus derweil etablierten Montagekonzepten der experimentellen Filmavantgarde zu befreien. Für Tarkovskij ist die mediale Form der Zeit, die der aus der Uhrenmechanik abgeleitete kinematographische Bewegungsapparat erzeugt und am Schneidetisch verarbeitet wird, nicht vordergründig technisch, sondern ästhetisch begründet – als bildnerische, künstlerische Suchbewegung und Gestaltfindung.¹⁷ Das individuelle Zeitempfinden (auch: Welt-Sicht) des Regisseurs, das den spezifischen *Rhythmus* eines Films ausmache, bedinge schließlich eine bestimmte Montagetechnik, in deren Anwendung sich wiederum die spezifische Handschrift des Regisseurs zeige. (vgl. *ibid.*, 130) Von seinem Blick und nicht von projektionstechnischen Bedingungen hängt letztlich ab, welche zeitliche Ausdehnung ein spezifisches Bild braucht, um tatsächlich als solches wahrgenommen zu werden. Ein Autorenfilm kann daher auch nicht nach dem Baukastenprinzip auf verschiedene Weise montiert werden; er besteht nicht aus der Abfolge von Einstellungen, sondern immer nur als rhythmisches Ganzes. Dieses Werk lässt sich nicht wie ein Theaterstück durch unterschiedliche Inszenierungen verschieden interpretieren, insofern wirken sich Zensurauflagen wie Kürzung und Neu-Montage meist verheerend aus.

Tarkovskij wiederholt in diesem Zusammenhang auch die Forderung der französischen *nouvelle vague* nach einem *cinéma des auteurs*. Die Argumente, die seit Mitte der 1950er Jahre von den jungen Regisseuren und Filmkritikern der *CAHIERS DU CINÉMA* artikuliert wurden, hatten unter den sowjetischen Produktionsbedingungen also nicht an Aktualität verloren. Die Diskussion von Unabhängigkeit und Urheberschaft des Filmemachers changierte nun nicht zwischen den Polen von Kunst und Kommerz, sondern zwischen Kunst und Ideologie des Kommunismus. Tarkovskijs erstes Argument betrifft die Rolle des Regisseurs gegenüber der geldgebenden Instanz und im Filmkollektiv: „Die Idee, das Konzept und die Umsetzung eines Filmes gehören natürlich in den Verantwortungsbe-
reich eines Autorenregisseurs, sonst kann er die Dreharbeiten nicht wirklich leiten“ (*ibid.*, 133). Daran knüpft das zweite Argument an, das sich auf den Konflikt zwischen Film/Leben und Drehbuch/Literatur bezieht. Nicht nur ist das Drehbuch kein filmisches Äquivalent zur Literatur. Jegliche Literatur, selbst der Dialog, wird im Medium des Films einem Transformationsprozess unterworfen und hört im Film auf, Literatur zu sein (vgl. *ibid.*, 143). Der Film lebe, so Tarkovskij, einzig und allein vom Zeitempfinden des Regisseurs (und nicht vom Zeitempfinden des Drehbuchautors). Entsprechend vorprogrammierte Konflikte ließen sich, so Tarkovskij, nur durch Selbstinszenierungen aus dem Weg räumen, d. h. wenn der Regisseur auch Autor des Filmdrehbuchs ist bzw. der Drehbuchautor sein Filmszenario auch umsetzt (vgl. *ibid.*, 81). Lediglich den Kameramann erkannte er als einen Ko-Autoren an (vgl. Tarkovskij 1986, 144 f.).

17 Zur Ästhetik und Evidenz konkreter Zeit in den Künsten vgl. Birkenhauer/Storr 1998.

Es liegt nahe, Tarkovskijs Filmästhetik mit dem philosophischen Ansatz von Gilles Deleuze gegenzulesen. (vgl. Menard 2003, Binder 2010) Für Deleuze zählt Tarkovskij zu jenen osteuropäischen Filmemachern in der Nachfolge Dovženkos, die das Interesse an „schweren Materien und dichten Stilleben bewahrt haben, die im westlichen Film vom Bewegungs-Bild eliminiert wurden“. (Deleuze 1997b, 104)¹⁸ Dieses Interesse manifestiere sich im kinematographischen *Zeitkristall* – der Koaleszenz von Artefakten aller Zeitstufen zu einem für Zeitpartikel porösen Bild, (vgl. Deleuze 1997, 96 f.) durch welches die für die Zeit angenommene grundlegende Spaltung in passierende Gegenwart und bewahrte Vergangenheit durch die Spiegelung, Verdoppelung oder Verzweigung des Bildes sichtbar werde. (vgl. Fahle 2002, 102 f.) Als wesentliches Zeit-Bild verkörpert das *Zeitkristall* eine optische Denkfigur, die durch figurative Darstellung der filmischen Zeit-Struktur oder allgemeiner konzeptioneller Modelle in Erscheinung tritt. An derartig intellektuellen Verknüpfungen scheint Tarkovskij weniger interessiert. Das filmische Bild ist für ihn offenbarende Vision des Unausprechlichen, so wie es der in diesem Zusammenhang zitierte Vjačeslav Ivanov für das Symbol des mythopoeischen Symbolismus attestierte, dessen „organische Beschaffenheit“ mit dem Kristall und der Monade vergleichbar wäre. (vgl. Tarkovskij 1986, 111) Filme wie *ZERKALO* (1976, „Der Spiegel“) sind auch keine Symbole für die Zeit, sondern repräsentieren die Zeit selbst. Als Form der Weltaneignung ist das filmische Bild in erster Linie eine Suche nach dem Geistigen bzw. Absoluten. Tarkovskijs Formel dafür lautete: Bild=Wahrheit / Bewusstsein=Ganzheit (vgl. Tarkovskij 1986, 111).

Das Konzept der Zeit kann am besten unter Rekurs auf die russische formalistische Filmtheorie expliziert werden, an die sich Tarkovskij terminologisch anlehnte, auch wenn er gegen deren Vorstellung von Film als konventioneller Sprache (vgl. Ėjchenbaum [1927] 2005, 49) polemisierte – anders als Literatur besitze der aus der unmittelbaren Beobachtung entspringende Film eben keine eigene Sprache (vgl. Tarkovskij 1986, 64, 70). Theoretiker der kinematographischen Zeit waren unter den Formalisten insbesondere Jurij Tynjanov (1894–1943) und, an diesen anknüpfend, der tschechische Strukturalist Jan Mukařovský (1891–1975). Für Tynjanov ermöglichte gerade die „Flächigkeit“, d. h. die Zweidimensionalität des Films die kreative Transformation von Objekten sowie eine konstruktive Simultaneität (Tynjanov 2005, 59 f.). Durch diese Prinzipien ergab sich eine neue semantische und syntaktische Zeichnung von Bewegung. Da jede faktische bzw. „sichtba-

18 Deleuze stützt hier seine Argumentation auf den französischen Filmkritiker Serge Daney: „In Europa, besonders aber in der Sowjetunion, haben sich einige den Luxus erlaubt, sich der Bewegung von ihrer anderen Seite her zu nähern: der Zeitlupe und der Unterbrechung, Paradžanov und Tarkovskij (doch auch bereits Eisenstein, Dovženko oder Barnet) betrachten die Materie im Zustand des Wachstums und der Verstopfung, eine Geologie von Elementen, Abfällen und Reichtümern, die in der Zeitlupe im Entstehen begriffen ist. Sie schufen den Film des sowjetischen Glacis, dieses unbeweglichen Imperiums – ob dieses Imperium es will oder nicht“ (Daney 1982; zit. nach Deleuze 1997b, 378 Fn. 11).

re“ Bewegung zergliedert und auf ein anderes Objekt übertragen werden kann, ist die filmische Bewegung lediglich als bedeutungshaftes Zeichen existent. Entsprechend operiere der Film auch mit einer „eigenen Zeit“ (ibid., 65). Filmzeit äußere sich in der „wechselseitigen Korrelativität der Einstellungen“ oder der „Korrelation der visuellen Elemente innerhalb einer Einstellung“ (ibid., 66). Ihre syntaktische Spezifik zeige sich insbesondere in der außerzeitlichen Großaufnahme (ibid.) und dem als ‚Erinnerung‘, ‚Halluzination‘ oder ‚Erzählung‘ motivierten Verfahren der Überblendung (ibid., 67 f.). Mukařovský, der daran anknüpfend die filmische Zeitkonstruktion mit derjenigen in Epik und Dramatik verglich, erkannte in allen drei Handlungskünsten eine dreifache Zeitschichtung: „die in der Vergangenheit ablaufende Handlung, die in der Gegenwart verfließende Bild-Zeit und schließlich die ihr parallele Wahrnehmungszeit des Rezipienten“ (Mukařovský 2005 [1966], 374). Doch allein der Zeitfluss im Film werde von allen drei Schichten (Handlungszeit, Wahrnehmungszeit, Bild-Zeit) gleichermaßen bestimmt, die durch ihre Interaktion dem Kino vielfältige Möglichkeiten der zeitlichen Differenzierung geben. Die Wahrnehmungszeit, die in die Zeitstruktur des Werks projiziert wird, und die ‚faktische‘ Vergangenheit, also die Handlungszeit, liegen dabei außerhalb des kinematographischen Werks. Im Film kann die Handlungszeit stehenbleiben, da parallel zur Wahrnehmungszeit die dem Film immanente Bild-Zeit (*čas „obrazový“*) fließt – diese grundlegende Kategorie entwickelt Deleuze ganz ähnlich unter Rekurs auf den Bergsonschen Begriff der Dauer. Mukařovský definiert die Bild-Zeit als „zeitliche Ausdehnung des Kunstwerks selbst als eines Zeichens“ (ibid., 376). Mit der ‚Zeichen-Zeit‘ (*čas „znakový“*) untrennbar verbunden sei – wie in der Lyrik – das Phänomen des Rhythmus. Anders als in Epik und Dramatik, wo dieser ebenfalls eine gewisse Rolle spiele, manifestiere sich Rhythmus allein in der Kinematographie als „meßbare Zeitquantität“ (ibid.).

Bei Tarkovskij werden diese Überlegungen weitergeführt und auf die Autorenfilmkunst als einer kinematographischen Zeit-Skulptur zugespitzt. Auch er betont die Bedeutung des Rhythmus als Zeitbewegung innerhalb einer Einstellung. Sein Zeitmaß ist jedoch ein intuitives. Es äußere sich, so Tarkovskij, als „Zeit mit rhythmisch unterschiedlichem Druck“ (Tarkovskij 1986, 122), die dem Filmbild bereits während des Drehprozesses immanent sei. Diese im filmischen Bild fixierte Zeit werde mittels Montage lediglich modelliert. In der zeitlichen Ausdehnung des filmischen Bildes erkennt Tarkovskij, der die kinematographische Plastizität nun anders als Tynjanov beschreibt, die Differenzqualität des Autorenfilms, welche der räumlichen Tiefe und der zeitlosen Materialität der Skulptur gleichkomme. Das faktische Material des Autorenfilmers sei die ‚Patina‘ der Zeit und die existentielle Zeit eine neue, kinematographische Muse (ibid. 62 f.). Das klingt weniger nach Filmtheorie als nach Verklärung der Filmkunst. Doch die medientheoretischen Leerstellen, die der Selbstreflexion Tarkovskijs entspringen (vgl. Drubek 2012, 180), sind hier weniger von Interesse. Der Fokus liegt auf dem filmischen Dispositiv der Zeit, auf Zeitelementen jenseits narrativer Zeitraster.

Tarkovskijs Werk als Schule der skulpturalen Zeit-Gestaltung erschließt sich in erster Linie nicht durch die Extraktion von Zeitbegriffen, die den Film weltanschaulich grundieren (bspw. Zeit als Frist und Endzeit entsprechend der christlichen Eschatologie). Auch die technischen Möglichkeiten des Films, temporale Abfolgen und Relationen strukturell zu dynamisieren, sind nicht spezifisch. Signifikant hingegen ist die komplexe Verschränkung der quantitativ-physikalischen Sicht auf Zeit und der qualitativ-subjektiven Zeiterfahrung, für die zum einen Einsteins kinematische Effekte (paradoxe Zeitdilatation, Ungleichzeitigkeit, Rückläufigkeit der Zeit) und zum anderen Bergsons polemisch gegen Einstein gerichteten Metaphysik der als *durée* erlebten Zeit stehen können. Analog zur relativistischen Physik wird die filmische Zeit in Abhängigkeit vom Bezugssystem des Betrachters und beeinflusst durch Bewegung sowie Gravitation (bzw. ‚Rhythmus‘ und ‚Druck‘) modelliert. Der Film fungiert als ‚Zeitmaschine‘, in der Zeit und Raum, Materie und Energie/Licht, Raum und Schwerkraft unerwartete Beziehungen eingehen. Der üblichen mythologischen, philosophischen, psychologischen und poetischen Zeitmetaphorik wird dadurch kein Abbruch getan, sie erscheint lediglich um das naturwissenschaftliche Konzept der vierdimensionalen Raumzeit zur „cine-physics“ (Menard 2003a) komplementiert. Diese doppelte Fokussierung auf Chronotopos und Chronosemantik, und damit auf das Wechselverhältnis von Zeit und Natur sowie Zeit und Kultur, gibt dem kinematographischen Bild seine skulpturale Gestalt.

ZEIT(ATMO)SPHÄREN

Bei der Betrachtung der Gesamtwerke von Tarkovskij und Paradžanov ist die durchgehend auf die vier, das Ganze der Natur repräsentierenden Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft sowie das metaphysische fünfte Element, Licht, bezugnehmende Filmkomposition besonders eindringlich. Entgegen einer Profanierung der Zeit durch säkulare Bilder verkörpern physische Erscheinungsformen wie Pferd (Vitalität), Apfel (Erkenntnis) und Taube (Transzendenz) Emanationen von Energie. Als solche treten sie insbesondere auch als Epiphanien des Vergangenen und Verlorenen in Erinnerungs- und Traumbildern auf.¹⁹ Neben der durch Licht erzeugten prismatischen Farbigkeit und der durch Licht in die Materie einfließenden Energie ist die raumzeitliche Konstitution eine wesentliche Größe der Cine-Physik. Zeit wird nicht als linear-chronologische Anordnung modelliert, sondern als sphärische Ausdehnung – als Zeit der sich durchdringenden Geo-, Bio- und Pneumatosphäre. Dem zeitlichen Spannungsdruck, welchem die einzelnen Sphären unterliegen und der durch diese gleichsam produziert wird, ent-

19 Wie Natascha Drubek überzeugend gezeigt hat, vereinen sich im Lichtspiel die materielle Spur von Energie und das epiphanisch-emanative Bild (vgl. Drubek 2012, 190).

sprechen die geologischen Metaphern des Liquiden. Regen(tropfen), Bach, Fluss, Strom, Wasserfall, Ozean (vgl. Tarkowskij 1986, 130) – diese sind allesamt Bausteine zur Darstellung von Zeitgesetzen bzw. Rhythmen (Werden und Vergehen, Zirkularität und Ephemerität), von Zeitmustern (Gestalt) und erfahrungsspezifischer Zeitlichkeit (Intensität, Relationalität). In Tarkovskijs und Paradžanovs Filmen überlagern sich Rhythmen der Natur derart mit denen von Kultur und Ästhetik, dass die kosmische Zeit mit der menschlichen Zeit und die profane Zeit des Hier und Jetzt mit der jenseitigen, sakralen Zeit in konstruktive Wechselbilder treten. Das physikalische Licht berührt das metaphysische (Abb. 2, 3).



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4a

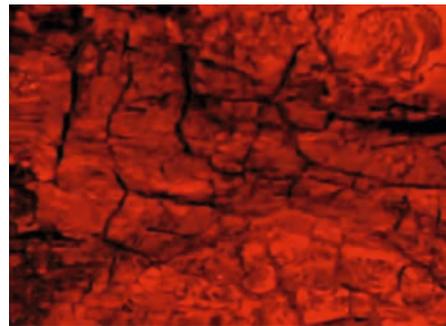


Abb. 4b

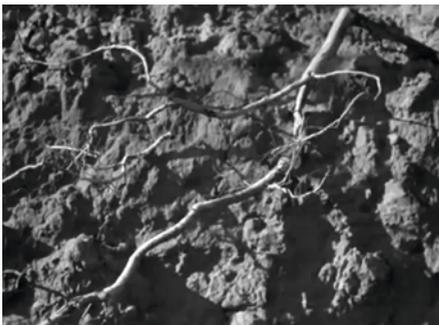


Abb. 5a

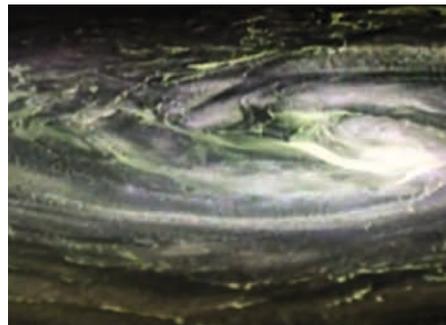


Abb. 5b

Anders als Tarkovskijs Werk sind Paradžanovs Filme oftmals ethnographisch inspiriert.²⁰ In *TINI ZABUTICH PREDKIV* stellt sich das ukrainisch-nordkarpatische Hirtenvolk der Huzulen (*gulcy*) selbst dar, und zwar in ihrem durch Kirche und Aberglauben, alte Bräuche und Magie bestimmten Alltag. Doch Paradžanov leistet mehr als nur dokumentarische, um Authentizität bemühte Filmarbeit. Eine dichte Folge von Bildsequenzen, die für eine enorme Beweglichkeit der Kamera spricht, zeigt ungewöhnliche Perspektiven auf malerische Szenen und rhythmisch differenzierte Jahres- wie Lebenszeiten. Aufnahmen in gesättigten Farben folgen dunkle, bis ins Farblose übergehende Bilder des Unheils, auf Panoramabilder wie *en passant* detaillierte Aufnahmen von Materialien und Strukturmustern (Abb. 4a–b), wie sie auch bei Tarkovskij anzutreffen sind (Abb. 5a–b). Die gefilmte Materialität der Natur verweist auf eine Leerstelle, das Haptische wird durch visuelles Austasten und letztlich durch musikalisches Zeitempfinden ersetzt. In *TINI ZABUTICH PREDKIV* werden diese Einstellungen mittels schwermütiger und heiterer Lieder sowie den archaisch-dissonanten Klängen der Trembita (einer langen karpatischen Holztrumpete) zu emotionalen Zeittexturen orchestriert.

Ein besonders einfühlsames Filmzitat aus *IVANOVO DETSTVO*, das in *TINI ZABUTICH PREDKIV* aufgerufen wird, ist die lichte Szene der im Wasser spielenden Kinder (0:13:25), ein Bild idyllischer Zeit. Nur stammen die fröhlichen Kinder, Ivan und Marička, aus verfeindeten Familien. Ivans Vater wurde von Maričkas Vater nach einem Streit während des Gottesdienstes erschlagen. Dass sich die Kinder noch während der Totenfeier anfreunden, später immer mehr zusammenwachsen und sich einander versprechen, wird beiden zum Verhängnis. Um heiraten zu können, muss der mittellose Ivan zunächst auf Wanderschaft gehen und sich als Schäfer verdingen. Während er in den Bergen unterwegs ist, stürzt Marička in den Fluss und ertrinkt. Als Ivan aus langer Verwahrlosung sowie Apathie erwacht und endlich eine andere Frau, Palagna, freit, kann er diese Ehe nicht leben, da ihm seine einzige Liebe, Marička, in Visionen erscheint. Je mehr Palagna die Magie für das Eheglück bemüht und schließlich einem Magier verfällt, desto mehr wendet sich Ivan ab und schaut durch den Spiegel des Flusswassers die tote Geliebte, nach deren bleicher Hand er die seinige ausstreckt. (1:25:23) So erreicht der Tod auch ihn (das Geäst erscheint an dieser Stelle blutrot). Der Totenklage folgt ein orgiastisches Fest. Jugend und Alter erscheinen in einem zeitlichen Kontinuum, in dem Leben und Tod, Versprechen und Vergehen untrennbar miteinander verflochten sind.

Paradžanovs folgende Filme führen den Dialog mit Tarkovskij fort. Mit *KIEVSKIE FRESKI* (1965/66, ‚Kiewer Fresken‘) legte Paradžanov sein erstes eigenes

20 Paradžanov wird deshalb auch zum ‚ukrainischen poetischen Film‘ gezählt, der sich in den 1960er Jahren mit seiner expressiven Filmsprache und epischen Erzählweise sowie einem Hang zu nationaler Folklore in der Tradition von Dovženkos Ästhetik hervorhob.

Drehbuch vor, in dem er anlässlich des 20. Jahrestages des Zweiten Weltkriegs und der Befreiung Kiews von den deutschen Besatzern eine filmästhetische Perspektive auf Ereignisse und Erinnerung des Großen Vaterländischen Krieges entwarf. Darin wird aber auch die künstlerische Stagnation des Regisseurs verarbeitet, dessen Vorhaben nach dem ersten internationalen Erfolg von offizieller Seite durchkreuzt wurde.²¹ Paradžanovs Filmsujet ließe sich wie folgt zusammenfassen: Ein Mann (das alter ego des *auteur*) lässt am 9. Mai 1965 einem General im Ruhestand ein Blumenbouquet überbringen, das jedoch an die falsche Adresse geliefert wird. Die Blumen erhält eine Kriegswitwe, die ihr Leben dem nach seinen Begründern Bogdan und Barbara Chanenko benannten Museum der Künste widmet, in dessen Sammlung sich das berühmte Ölgemälde INFANTA MARGARITA des Diego Velázquez befindet.

KIEVSKIE FRESKI wurde nach dem Screening eines 15minütigen Rohschnitts von Probeaufnahmen gestoppt; der Kurzfilm vermittelt einen guten Einblick in Paradžanovs Vorhaben und dessen subtile Tableaukonstruktion, die in einer überzeitlichen Logik Pantomime, Ballett, Malerei und Lebensalltag verknüpft. Die malerischen Tableaus modellieren erinnerte Bilder aus der jüngsten Kriegschronik und dem Nachkriegsalltag. Dabei werden sentimentale und dramatische Konstellationen aus *tableaux vivant* und *objets trouvés* zusammengesetzt, deren emotionale Wirkung auf den Zuschauer durch die Filmmusik verstärkt wird. Der entrückte Rhythmus, der TINI ZABUTICH PREDKIV dominierte, ist in KIEVSKIE FRESKI nüchterner, vom Tun der darstellenden Figuren bestimmt. Paradžanovs Zeitarrangement wird besonders in einer Einstellung vor Augen führt: Auf einem Stuhl abgelegte Armbanduhren ticken (vorwärts laufende Zeit), während das Wasser über die Dielen rinnt (Abb. 6a) und der Blick dann auf die zur Arbeit entkleideten Soldaten gelenkt wird, die, sich zunächst rücklings bewegend, den Raum reinigen (Abb. 6b). Nicht wie beim Fresco-Verfahren auf der Wand, sondern auf dem frisch verputzten, noch feuchten Boden malt die Kamera Gedächtnisbilder. Während sich die Zeit ausdehnt, zieht sich der Raum zusammen – bis zur Größe eines Bilderrahmens (Abb. 6c).



Abb. 6a



Abb. 6b



Abb. 6c

21 Inspirationsquelle für KIEVSKIE FRESKI war mit großer Wahrscheinlichkeit Fellinis *8½* (1963) – die metareflexive Filmarbeit des Regisseurs in einer Schaffenskrise.

Der durch Verzicht auf schnelle Schnitte erzielte entschleunigte Rhythmus ist bei Tarkovskij ein grundlegender Ausdruck von Zeitintensität. Viele Einstellungen verkörpern bei ihm meditatives Innehalten. Es braucht Zeit, um hinter die Dinge zu sehen. Der dreistündige Schwarzweißfilm *ANDREJ RUBLEV* (1964–1966) ist weniger ein Porträt des Malermönches als Akteur, sondern vielmehr als Beobachter der faktischen Zeitformen. Am Ende wechselt der Film zur Farbaufnahme. Das Kameraauge betrachtet Details der Dreifaltigkeitsikone, die selbst Theologie in Farbe ist. Für Tarkovskij ist sie zudem ein „Zeugnis erstaunlicher Einmütigkeit angesichts einer sich über Jahrhunderte erstreckenden Zukunft“ (Tarkovskij 1992, 278). In der *TROICA* („Dreifaltigkeit“) kulminiert Rublevs Suche nach künstlerischer Vollkommenheit, die allein einer übergeordneten Idee dient. Durch die Schau der gnadenvermittelnden Ikone werde die maximale Teilhabe an der göttlichen Energie verwirklicht und das Unsichtbare sichtbar. Der Künstler kann das Absolute und Unendliche nicht materialisieren, aber er kann „dessen *Bild* schaffen“ (Tarkovskij 1986, 45). Kunst, auch Filmkunst, kommt Tarkovskij zufolge eine religiöse und anthropologische Funktion zu, die auf „Wesenserkenntnis des Menschen“ bzw. Erweckung zur ‚Geistigkeit‘ zielt (Stahl-Schwätzer 1999, 306 f.). Der *TROICA* folgt die halbfigurale Deesis-Reihe von Zvenigorod. Am Ende, im Angesicht mit dem *SPAS* („Erlöser“), hört der Betrachter das Donnern, das den einbrechenden Regen ankündigt, der wie ein Schleier vor dem sakralen Haupt und dann auf verwittertes Holz fällt. In einer Überblendung erscheinen durch dieses Bild hindurch vier Pferde auf einer von Wasser umgebenen Landzunge (Abb. 7). Tarkovskij beendet seine Filmchronik mit einem Bild der Gleichzeitigkeit des Manifesten und des Ephimeren, einem skulpturalen Bild horizontal geschichteter Zeitsphären.

Wie *ANDREJ RUBLEV* ist Paradžanovs Film-Poem über den armenischen *ašut* (Dichter-Troubadour) und Geistlichen Arutin Sayadyan (1712–1795), der unter dem Künstlernamen Sayat Nova bekannt wurde,²² ein Zwiegespräch über künstlerische Freiheit und Meisterschaft. Der Regisseur findet sich in dem tanskaukasischen, in verschiedenen Sprachen und Rhythmen des kulturell pluralen Raumes agierenden Protagonisten wieder.²³ Mehr noch manifestieren sich in der Figur des Dichters Androgynität (und Bisexualität), die von der georgischen Schauspielerin Sofiko Chiaureli (1937–2008), die im Film noch fünf weitere Rollen innehatte, verkörpert wird. Der Film durfte unter dem Titel *SAYAT NOVA* nicht erscheinen und wurde in *NRAN GUYNE / CVET GRANATA* (1968, ‚Die Farbe des Granatapfels‘) umbenannt. Unmittelbar nach der Fertigstellung verboten,

22 Der Dichtername kann auf das persische *sayyâd-i navâ*, ‚Jäger des Liedes‘ oder, der arabischen Bedeutung folgend, ‚Herr des Liedes‘, zurückgeführt werden (vgl. Dowsett 2005, 71). Bei *ashugh* handelt es sich um eine Ableitung vom arabischen Wort *ashiq* ‚Liebhaber‘. Im Jahre 1967 widmete der armenische Komponist Aleksandr Grigori Harutjunjan (1920–2012) Sayat Nova eine gleichnamige Oper.

23 Vgl. Äußerung des Regisseurs über den Film im O-Ton in Paradžanov 2004 (33:15–34:20).

wurde der Film erst 1971 in einer von Sergej Jutkevič umgeschnittenen Fassung mit geänderten Zwischentiteln ausgestrahlt²⁴ (vgl. Oeler 2007). Der Film führt die bereits für KIEVSKIE FRESKI vorgesehene Tableau-Ästhetik aus. Dabei frieren die Tableaus nicht die Zeit ein, sondern verdichten verschiedene Zeitempi und Zeitatmosphären zu einer Welt *en miniature*, die seltsam bewegt bleibt.

In den Kindheits-Tableaus, die den Weg zur Schriftkundigkeit zeigen, werden Bücher als innere Verknüpfung von profanem Leben und einer höheren Geistigkeit vermittelt: Wasser, das aus Manuskripten gepresst wird (Abb. 8), hoch aufgetürmte Bücher, die über Leitern noch höhere Mauern emporgetragen werden, schließlich der auf dem Dach liegende und in den Himmel schauende Junge, umgeben von unzähligen Büchern und Manuskripten, deren Seiten der Wind umblättert. (0:03:50–0:06:05) Die frühe geistige Ausrichtung des Jungen wird mit dem Erleben profaner Dinge konfrontiert, welche die erotische Neigung fördern. Die folgenden Tableaus erzählen vom Dichter im Dienst des Königs von Georgien, der sich in die Königstochter verliebt und den Hof verlassen muss, um fortan als fahrender Sänger durch das Land zu ziehen, bis er in einer Kirche im Angesicht der Fresken seine Muse und Geliebte um Absolution bittet. Die Farbigkeit der Filmbilder, die biblische Kraft mit landschaftlicher Schönheit vereinen, verweisen auf die armenische Miniaturmalerei und das für diese charakteristische Rot, das aus einer in der Araratgegend lebenden roten Schildlausart (*Porphyrophora hamelii*) gewonnen wird. Paradžanov ersetzte letzteres durch das Rot des paradiesischen Granatapfels, das nun für Leben, Überfluss und Versuchung, Erotik und Kreativität steht, aber auch für Blutvergießen, Martyrium und Tod (vgl. Steffen 2013, 137).



Abb. 7



Abb. 8

24 1980 wurde eine Film-Kopie in der Version von Jutkevič in den Westen geschmuggelt, wo sie für Aufsehen sorgte. Zu den entfernten Szenen aus Paradžanovs Originalfassung vgl. Steffen 2013, 151–154, der auch eine Gegenüberstellung von Filmskript, der armenischen Filmversion (Änderungen der Zwischentitel durch Hrant Matevosjan) und der Jutkevič-Version vornimmt (ibid., 134–136). Filmaufnahmen während des Drehs sind in Michail Vartanovs Dokumentarfilm über Paradžanov, THE LAST SPRING (1992), zu sehen.

Im filmischen Raum, der in *CVET GRANATA* wie in der naiven Malerei flach bleibt,²⁵ erscheinen parallele Geschwindigkeiten und Dynamiken analog zu einer auf mehreren Ebenen hintereinander gestaffelten Theaterkulisse.²⁶ Die aus den Fugen geratene Welt wird aus umgekehrter Perspektive vom Stillstehenden her betrachtet. Nicht die Protagonisten der Liebe bewegen sich, sondern der hinter ihnen schwingende Rahmen (0:25:51–0:26:20). Die Veränderung der Zeitqualität wird in dieser Szene zusätzlich durch Farbwechsel inszeniert. So verwandelt sich die Spitze vor dem Gesicht der geliebten Frau von einem unschuldigen Weiß (0:13:30) zunächst in das Rot der Leidenschaft (0:23:35) und dann in das Schwarz des Verlusts. Das schwarze Spitzenband erscheint darauf auch vor dem Gesicht des Dichters und lässt sich allein vor dessen innerem Auge in Rot und Weiß zurückverwandeln (0:26:05–0:26:25). Alle Höhepunkte der einzelnen Filmkapitel (Lebensstationen) sind letztlich korporal-vestimentäre Arrangements dieser drei Farben, bei denen insbesondere das weiße Unterkleid der zeitlosen Seele und des Glaubens, das rote Gewand sowie färbender Lebenssaft und Opferblut als energetische Zeittransformatoren, schließlich der schwarze, die diesseitige Zeit erdende Überwurf in Erscheinung treten. Darin offenbart sich letztlich auch der ethische Blick des Autorenfilmers.

GEFALTETE ZEIT

Zeit sei, so Tarkovskij, „ein Zustand, das lebensspendende Element der menschlichen Seele, in dem sie zu Hause ist“. (Tarkovskij 1986, 60) In seinem dritten Film, dem nach Motiven des gleichnamigen Science-Fiction-Romans von Stanisław Lem gedrehten *SOLJARIS* (1972, dt. „Solaris“), erscheint Zeit materialisiert als Bewegung hervorrufende, energetisch-ethische Antriebskraft des Lebens. Im Interesse des Regisseurs stehen nicht der Lauf der Dinge, nicht Geschichte oder Entwicklungsprozesse. Vielmehr werden an die faktischen Zeitformen Zustandsfragen gestellt: ob die Zeit erfüllt oder unerfüllt ist, ob sie für eine aktive oder passive Lebensphase steht usw. Die minutenlange monochrome Tunnelfahrt ist ein Beispiel für eine zwischen Bewegung und Bewegtheit oszillierende Zeiteinstellung. Das mag paradox klingen, entspricht aber der Diskrepanz zwischen der emotionslosen technisch-wissenschaftlichen Umgebung und der Zeit-Erfahrung des früheren Solaris-Forschers Berton, die vom Kreis der Wissenschaftler fast ausnahmelos negiert wird. So verkörpert der rauschende und zugleich stille Ozean von Solaris (Abb. 5b), der die Erinnerungen der nach Solaris entsandten

25 Paradžanov schätzte das Werk des georgischen Autodidakten Niko Pirosmiani (1862–1918), dem er mit *ARABESKEBI PIROSMANIS TEMAZE* (1985, ‚Arabesken zum Thema Pirosmiani‘) einen meditativen Filmessay widmete.

26 Weiterführend zur Theatralizität bei Paradžanov, der auf volkstümliche Traditionen (Masken, Pantomime, Kostüme, Spiel, Tanz) zurückgreift, vgl. Bulgakova 1999, 177–181.

Forscher zu materialisieren vermag, eine Zeitschneise – die Zeit als Existenzbedingung, die das Individuum atmosphärisch umgibt. Tarkovskij beschreibt Zeit und Erinnerung als „zwei Seiten ein und derselben Medaille.“ (Tarkovskij 1986, 60) Der gleichnamige Ozean in SOLJARIS bildet die Spiegel- bzw. Reflexionsfläche dafür. Wer tief in das Meer der Erinnerung hineinschaut, erblickt darin auch die gestaltbare Zukunft. In Tarkovskijs ZERKALO (1974, dt. „Der Spiegel“) bricht die Energie der Erinnerungszeit durch den Spiegel (bzw. das Kameraobjektiv oder die Augenlinse) in die Gegenwart hinein. Er verdoppelt sich im Wasser, das über Haare und Haut fließt und den Eros der Erinnerung weckt, welche menschliches Leben überhaupt erst möglich macht, oder aber im Regen, durch den hindurch auf das brennende Haus geschaut wird (0:14:40). Dieses obsessive Verbrennen von Zeitspuren kulminiert im Brandopfer in Tarkovskijs letztem Film, OFFRET (1986, dt. „Das Opfer“); das Feuer lodert inmitten von stehenden Wasserlachen, die sich um das Haus gebildet haben (2:17:00).

In diesen Szenarien gleicht die kinematographische Erinnerungsstruktur weniger einer bruchtektonischen Verwerfung. Vielmehr wird die Zeit als skulpturales Zeichen (Furche) oder als transformative Formation (Falte) wahrnehmbar. Jean Cocteau lenkte die Aufmerksamkeit auf die „aus Zeit und Raum gefaltete Dichte“ als Gegenstand der Kunst, die wiederum Oberflächen in Bewegung setzt: „Die gefaltete Zeit und der gefaltete Raum müßte sich entfalten, damit wir sie sehen könnten“ (Cocteau 1957, 127). Später führte der Mathematiker und Philosoph Michel Serres das Konzept der „gefalteten“ Zeit als topologische Methode ein, um sich entfernte Zeitpunkte und Zeithorizonte zu vergegenwärtigen (vgl. Serres/Latour 1995, 59). Analog zur Faltgeometrie werden Kontinuitäten und rekurrende Elemente zueinander in Beziehung gesetzt und Zeit nicht als Bruch und Diskontinuität, sondern vielmehr als Berührung, Überlappung und Verschiebung theoretisiert. Die Denkfigur der Faltung ist für die Zeit-Arbeit Tarkovskijs und Paradžanovs zutreffend.

Falten werden ikonographisch durch Licht und Schatten modelliert. Anders als in den ‚flächigen‘ visuellen Künsten können Zeitfakten im Film skulptural ‚gefaltet‘ und Zeitfalten kinematographisch in Bewegung versetzt werden. Dadurch erhalten flache Formen an Tiefe, und Personen sowie Dinge, die sich nicht (mehr) begegnen, können durch Zeit und Raum zueinanderkommen. Eine raumzeitliche Verkörperung filmischer Zeitfaltung sind das dynamische Lichtspiel der o. g. Epiphanien, bei denen das Immaterielle die Natur streift, sowie das sphärische Kontinuum außerzeitlicher Berührungen, die in den cine-physisch besonders einprägsamen Szenen der Levitation vergegenwärtigt sind. In Paradžanovs CVET GRANATA ist die Schwerelosigkeit zunächst an die Musik gebunden, zu der der junge Troubadour berufen ist; sein Instrument rotiert frei im Raum. (0:12:30) Später, im fünften der insgesamt acht Filmkapitel, das einen Kindheitstraum des Dichters ankündigt, schwebt wie durch Aufklappen der Erinnerung an seine Eltern der geliebte Mensch auf der Horizontlinie, umstellt von den Nächsten und

umspielt von Engeln (Abb. 9a). Am Ende steht der Tod der Eltern, den Klageweiber, begleitet von geräuschvollen Winden, betrauern. An der lauten Szene vorbei schwebt eine Kirchturmspitze in Form einer achteckigen Pyramide (0:52:00), die dem Bild entschwindet, um wenig später vor dem dachlosen Turm emporzusteigen und schließlich abhebt (Abb. 9b–c). Der Traum endet mit dem plötzlichen Fall und Zerschellen des gefalteten Körpers auf der Erde (Abb. 9d).



Abb. 9a



Abb. 10



Abb. 9b



Abb. 11a



Abb. 9c



Abb. 11b



Abb. 9d



Abb. 11c

Die Levitationsszenen bei Tarkovskij sind von ähnlicher Temporalität, doch unterscheiden sie sich atmosphärisch durch versunkene Stille. In ZERKALO trifft kindliches Erstaunen auf das Bild eines transgressiven Körpers – der zwischen Raum und Zeit schwebenden Mutterfigur (Abb. 10). In SOLJARIJ handelt es sich um einen dynamischen Levitationszustand, in den der Psychologe Kelvin interaktiv eingebunden ist. Ausgelöst scheint die Szene von der Betrachtung des Bildes DIE JÄGER IM SCHNEE (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren. (II, 0:48:20) Dieses Jahreszeitenbild wirkt, obwohl darauf recht viele Aktivitäten *en miniature* dargestellt werden, doch seltsam erstarrt wie das dargestellte zu Schnee und Eis gefrorene Wasser. Sobald sich die Augen vom Gemälde lösen, schwebt, befreit von seiner Schwerkraft, zunächst ein brennender Kerzenständer empor, um hinter einer klirrenden Kristalllampe zu verschwinden (Abb. 11a). Darauf hebt auch Chari, Kelvins materialisierte Erinnerung, ab und schwebt gleich der Geliebten auf den Bildern Marc Chagalls, während ein illustriertes Buch seine Bahn durch den Raum nimmt (Abb. 11b). Nach dem sakralen Flug, der mit Bach orchestriert und durch ein Mosaikfenster beleuchtet ist, wird ein letzter Blick aus Vogelperspektive auf die wieder geerdeten, nun in eine neue Ordnung zueinander gerückten Dinge geworfen (Abb. 11c). Die auf die Levitation anschließenden Bildfolgen drehen die Entwicklungsgeschichte des Menschen rückwärts ab und können aber auch in umgekehrter Zeitfolge wahrgenommen werden: erinnerte Kindheit (ein Feuer im Schnee), der Sichthorizont der Gegenwart (die ozeanische Gestaltwerdung) und schließlich Einbruch der Katastrophe (Explosion eines Gefäßes aus Spiegelglas). (II, 0:53:06) Feuer/Licht, Wasser/Energie und Spiegel/Reflexion sind wiederkehrende selbstreferentielle Details aus der Werkstatt des Zeit-Bildners. Daraus wird das Ereignis geformt. So liegt der faktische Keim eines Ereignisses beispielsweise im Regen, der den Raum in Bewegung versetzt, dann als Wasser an den Fensterscheiben herabfließt, worin das Licht gebrochen wird usw.

Typische Szenenbilder für Zeitfalten sind Kirchen, Klöster, Festungen und, mehr noch, deren Ruinen. Paradžanov und Tarkovskij verdrehten Innen und Außen dieser Gemäuer zu Zeit-Raum-Schleifen. Zu Beginn des vierten Kapitels von CVET GRANATA erscheint vor schwarzem Grund eine abstrakt im Raum aufgefaltete Klosterkirche, vor deren Mauern der Kleidertausch des Poeten erfolgt (Abb. 12a). Die folgenden bedeutungsschweren Szenenbilder im Innenhof zeigen den neuen Geistlichen in Mönchskutte neben Granatäpfel essenden Klosterbrüdern, das Weintreten, das Pressen von geweihtem Olivenöl, das als Opferung (*žertvoprinošenje*) angekündigte „Matach“-Ritual.²⁷ Der Ort, an dem die lebensspendende Zeit an die ritualisierte Zeitlosigkeit abgetreten wird, nimmt

27 Das unter Gregor dem Erleuchter, dem ersten Katholikos der Armenisch Apostolischen Kirche, im 4. Jahrhundert eingeführte Ritual stellt eine Form der Wohltätigkeit dar, bei dem man Opfertiere in geweihtes Salz gibt und diese dann für arme Leute zubereitet. Einige armenische Sekten zelebrieren den traditionellen „Matach“ als Opferritual.

dem Dichtermönch das seelische Verlangen nach Leben. Das Finale des Klosterkapitels erfolgt im Kirchinernen, das gewissermaßen zum Negativbild der Eingangsszene wird: Steinplatten werden aufgebrochen, um ein Grab auszuheben; eine Schafsherde bahnt sich ihren Weg in die sakrale Halle und wohnt der Begräbniszeremonie bei (Abb. 12b–c).



Abb. 12 a



Abb. 13 a



Abb. 12 b



Abb. 13 b



Abb. 12 c



Abb. 13 c

Ähnlich irritierend ist das bunte Treiben an der Mauerruine in Paradžanovs *AMBAVI SURAMIS TSIKHITSA / LEGENDA O SURAMSKOJ KREPOSTI* (1984, ‚Die Legende der Festung Suram‘)²⁸ (Abb. 13a–b). Eine Festungsmauer soll zum Schutz vor Eroberern errichtet werden, doch stürzt diese immer wieder ein, erst durch ein Bauopfer – der schönste unter den jungen Männern lässt sich einmauern – wird seine Errichtung möglich. So gesehen, fungiert der Mensch als sein eigenes Zeitpendel (Abb. 13c). Das Gesetz fortwährender Bewegung greift auch bei Ašik Kerib, der seinen Namen nach einer gleichnamigen Erzählung Michail Lermontovs erhielt. (vgl. Papazian 2006) Eintausend Tage und Nächte dauert die Wanderschaft des Spielmanns, dessen Ziel die Vereinigung mit der unerreichbaren Geliebten ist – entlang von Kirchrüine, Friedhof, Festungsmauer und Palast, über Wasser und Steppe, um schließlich mit göttlicher Hilfe auf hohem Ross rechtzeitig zurückzukehren, Wunder zu wirken und die Auserwählte zu freien. (Nach CVETOK NA KAMNE gab Paradžanov erst wieder AŠIK KERIB einen glücklichen Ausgang.)

Tarkovskijs chronotopischen Ruinenszenen (vgl. auch Böhme 1988; Jünger 1996, 70–74) könnten nicht unterschiedlicher sein, auch wenn sie analog zu Paradžanovs als seltsame Schleifen funktionieren. In *STALKER* (1979) entwirft Tarkovskij – frei nach Motiven des Science-Fiction-Romans *PIKNIK NA OBOČINE* (1971, dt. ‚Picknick am Wegesrand‘) von Arkadij und Boris Strugackij – eine sich mysteriös selbstverändernde ‚Zone‘ und siedelt darin einen Raum an, in dem die geheimsten Wünsche in Erfüllung gehen sollen. Der Film ist eine postapokalyptische Meditation über das unsichtbare Labyrinth der Zivilisation und die Ruinen der Menschheit (Drehorte sind verlassene, teilweise verseuchte Fabrikgelände in Tallin), derer sich die Natur bemächtigt hat (Abb. 14). Aus Grün und Sanddünen, Licht und Schatten, Pfützen und feuchten Flecken, tropfendem und stehendem Wasser, das ein schwarzer Hund durchquert, modellierte Tarkovskij einen farbigen Un-Ort alternativer Zeit, auf die der Wissenschaftler und der Schriftsteller aus der öden industriellen Welt, die hierher vom Stalker geführt werden, mit Herumirren, Warten und endlosen Dialogen reagieren.²⁹ Eine Zwischenzone anderer Art zeigt wiederum die Schlusseinstellung von *NOSTALGHIA* (1983). Nach einem einminütigen Zoom-Out erscheint in einem wirkmächtigen Bild eine dachlose italienische Kathedrale (die Abbazia San Galgano), deren Fundament wieder Natur geworden ist, und darauf ein russisches Ambiente samt Bauernhaus und Schäferhund inmitten von Wasserlachen, in denen sich die Fensterbögen und das dadurch einfallende Licht spiegeln. Einsetzender Regen

28 Über die Festung von Suram drehte der in Georgien wirkende griechische Regisseur Ivan Perestiani (eigentlich: Giannis Nikolas Perestianis, 1870–1959) 1922 einen Film nach der gleichnamigen Erzählung des georgischen Schriftstellers Daniel Čonkadze (1830–1860).

29 Donato Totaro vergleicht Tarkovskijs Filmästhetik mit einer Verschachtelung von Rhythmus, Zeit, Natur und Dauer, vgl. Totaro 1992, 29. Die Natur entspreche dem ästhetisch-physikalischen Ideal bzw. der ‚Wohlfühlzone‘ des Regisseurs, vgl. Totaro 2010.

legt sich als Flimmern über das Bild bzw. zwischen Bild und Betrachter und verwischt etwas die Konturen der ‚zwei Seiten‘ des ineinander gefalteten zeitlichen Daseins des Protagonisten, Andrej Gorčakov (Abb. 15). Zum einen wird der russische Schriftsteller in der Fremde wie der nach Italien ausgewanderte russische Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen Biographie er zu schreiben beabsichtigte, von Nostalgie (von *nóstos* ‚Heimkehr‘ und *álgos* ‚Leiden‘) heimgesucht. Zum anderen versteht er sich zunehmend als Geistesverwandter des italienischen Mathematikers Domenico, der von der Apokalypse und seiner Mission besessen ist, wodurch Gorčakov sein eigenes Ziel aus den Augen verliert und es zur eigentümlichen Verschiebung beider Zeitschichten kommt.



Abb. 14



Abb. 15

Als Protagonisten derartiger kinematographischer Zeitfalten haben Tarkovskij und Paradžanov nomadische Figuren entworfen: den Grenzgänger, wie er vom Stalker verkörpert wird, den wandernden Maler/Dichtermönch oder Spielmann, den Träumenden, den im physischen wie virtuellen Raum Reisenden, den geistig Suchenden. Ihre Attribute sind Pferd, Apfel und Taube, der Klang, die Farbe und das Wort. Sie sind allesamt Zeit-Nomaden, die existenzielle Krisensituationen durchleben, auf die sie mit radikaler Selbsthingabe reagieren, und letztlich, wie ihre Schöpfer, zu Opfern der Zeit werden. Paradžanovs letzte Einstellung zeigt eine weiße Taube, die aus den Händen Ašik Kerib auffliegt, um auf einer Filmkamera zu landen (1:13:15). Die Taube steht für Tarkovskij.

Die aufgefächerten Zeitaspekte dieser kinematographischen Kleinodien des sowjetischen Kinos verdeutlichen eine markante Differenz zwischen beiden Autorenfilmern: Was Tarkovskij als Zeit-Skulptur denkt, realisiert Paradžanov als Zeit-Plastik. Das bei der Plastik angewandte additive Verfahren entspricht im Film dem Auftragen von Strukturen, Masken, Atmosphären sowie der Staffelung der Raumebenen. Paradžanovs plastische Tableaus entspringen aber keinem kinematographischen Verfremdungsapparat. Wie bei Tarkovskij sind sie vielmehr maximale kompositorische Verdichtungen der Einstellung, die es ermöglichen,

in den Aufnahmen das Überflüssige zugunsten des Gewichtigen zu reduzieren.³⁰ ‚Zeitbildhauerei‘ ist eine Denkfigur, die jenseits des nur Metaphorischen auf die Transfer- und Transformationsleistung verweist, die erforderlich ist, um das nicht direkt sichtbare und materiell fassbare Phänomen der Zeit zu modellieren, sprich: das Immaterielle im Projektionsraum evident zu machen. Als solche ist die Zeitbildhauerei kinematographisches Supplement und Signatur des Autorenfilmers.

FILMOGRAPHIE

- 8½ (OTTO E MEZZO). Italien, 1963. Regie: Federico Fellini.
- AMBAVI SURAMIS TSIKHITSA (Russ.: „Legenda o Suramskoj kreposti“). UdSSR: Quartuli Pilmi, 1984. Regie: Sergej Paradžanov. 82 min.
- ANDREJ TARKOVSKIJ I SERGEJ PARADŽANOV. „OSTROVA“, Dokumentarfilm. Russland: Studija dokumental'nogo kinopokaza telekanala „Kul'tura“, 2002. Regie: Vitalij Trojanovskij / Irina Izvolova. 39 min. [<https://www.youtube.com/watch?v=5Xd1AtWFBGo> (15. April 2015)].
- ANDRIEŠ. UdSSR: Moldova-film, 1954. Regie: Sergej Paradžanov. 63 min.
- ARABESKI PIROSMANIS TAMAZE. UdSSR: Qronikalur-Dokumenturi Pilmebis Studia, 1985. Regie: Sergej Paradžanov. 25 min.
- ASHUK-KARIBI (Russ.: „Ašik-Kerib“). UdSSR: Quartuli Pilmi. Regie: Sergej Paradžanov. 73 min.
- CVETOK NA KAMNE. UdSSR: Kinostudija im. A. Dovženka, 1962. Regie: Sergej Paradžanov. 71 min.
- DEUX DE LA VAGUE („Godard trifft Truffaut“). Frankreich: Films à Trois, 2010. Regie: Emmanuel Laurent. 91 min.
- JA UMER V DETSTVE. Russland: Paradžanov Fil'm / Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, 2004. Regie: Sergej Paradžanov, bearbeitet von Marija Semencova / Grigorij Podzemel'nyj. 51 min.
- KIEVSKIE FRESKI. UdSSR: Kinostudija im. A. Dovženka, 1966. Regie: Sergej Paradžanov. 15 min. [http://www.ubu.com/film/parajanov_kiev.html (15. April 2015)].
- NRAN GUYNE / CVET GRANATA. UdSSR: Armenfil'm, 1969. Regie: Sergej Paradžanov. 79 min.

30 Diese Differenz der künstlerischen Verfahren (und auch Temperamente) wird bei der Gegenüberstellung von Takovskijs Polaroidaufnahmen (Tarkovsky/Parajanov 2014, 54–79) sowie Paradžanovs Collagen, Objekten und Installationen (ibid., S. 15–39 und Gallery auf www.parajanovmuseum.am) besonders augenscheinlich.

THE LAST SPRING. Dokumentarfilm über Sergej Paradžanov. Armenien: Varda
Nova Films, 1992. Regie: Michail Vartanov. 55 min.

TINI ZABUTICH PREDKIV. UdSSR: Kinostudija im. A. Dovženka, 1964. Regie:
Sergej Paradžanov. 97 min.

BIBLIOGRAPHIE

- Aleksander-Garrett (2009), Lajla: Andrej Tarkovskij: sobiratel' snov. – Moskva:
Ast / Astrel'.
- Beilenhoff (2005), Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films
im russischen Formalismus. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Binder (2010), Eva: „Zeit-Bilder. Persönliche Erinnerung und kulturelles Ge-
dächtnis in Andrej Tarkovskijs Spielfilm ‚Der Spiegel‘“, in: Das Zeit-Bild
im osteuropäischen Film nach 1945, hg. von Natascha Drubek-Meyer und
Jurij Murašov. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 175–196.
- Birkenhauer (1998), Theresia/Storr, Annette (Hg.): Zeitlichkeiten – Zur Realität
der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. – Berlin: Vor-
werk 8.
- Bock (2011), Ivo: Scharf überwachte Kommunikation: Zensursystem in Ost-
(mittel)europa (1960er–1980er Jahre). – Berlin: LIT Verlag.
- Böhme (1988), Hartmut: „Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturge-
schichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkovskij“, in:
Ders.: Natur und Subjekt. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 334–378.
- Bulgakowa (1999), Oksana: „Der Film der Tauwetterperiode“, in: Geschichte des
sowjetischen und russischen Films, hg. von Christine Engel. – Stuttgart,
Weimar: Metzler, S. 109–181.
- Cocteau (1957), Jean: Tagebuch eines Unbekannten, aus dem Franz. von Johannes
Piron. – Berlin: Propyläen-Verlag.
- Daney (1982), Serge: „Sayat Nova. Serge Parajanov“, in: Libération (29.01.1982),
auf: <http://www.derives.tv/Sayat-Nova-Serge-Paradjanov> (01.04.2015).
- Deleuze (1997a), Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, aus dem Franz. von Ulrich
Christians und Ulrike Bokelmann. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze (1997b), Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, aus dem Franz. von Klaus Engert.
– Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dowsett (2005), Charles: Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour: A Biogra-
phical and Literary Study. – Leuven: Peeters Publishers. (Corpus Scripto-
rum Christianorum Orientalium).
- Ėjchenbaum (1927), B[oris] M[ikhailovič]: Poëtika kino. – Moskva: Kinopečat'.
- Fahle (2002), Oliver: „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles
Deleuze“, in: montage AV: Erinnern, Vergessen 11 (2002) 1, S. 97–112.

- First (2015), Joshua: *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw*. – London/New York, NY: I. B. Tauris (zugl. Diss. Michigan 2008).
- Hänsgen (1999), Sabine: *Vom Pathos des Aufbruchs zur kulturellen Selbstreflexion: Entwicklungstendenzen im sowjetischen Film von der zweiten Hälfte der fünfziger bis in die frühen achtziger Jahre*. – Bochum: Univ., Diss.
- Hänsgen (2010), Sabine: „Doppelbilder. Kanonische und nicht-kanonische Darstellungsschichten im sowjetischen Film des Tauwetters“, in: *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*, hg. von Natascha Drubek-Meyer und Jurij Murašov. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 57–70.
- Haucke (2009), Lutz: *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südosteuropäischen Filmgeschichte 1960–1970*. – Berlin: Rhombos.
- Jünger (1995), Hans-Dieter: *Kunst der Zeit und des Erinnerens. Andrej Tarkowskijs Konzept des Films*. – Ostfildern: Edition Tertium.
- Menard (2003a), David George: „A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of Time-Pressure, Part 1: Tarkovsky’s Theory of time-pressure as ‚cinematics‘“, in: *Offscreen 7* (August 2003) 8, auf: <http://offscreen.com/view/tarkovsky1> (15.04.2015).
- Menard (2003b), David George: „A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of Time-Pressure, Part 2: A Textual Analysis of Tarkovsky’s Mirror“, in: *Offscreen 7* (August 2003) 8, auf: <http://offscreen.com/view/tarkovsky> (15.04.2015).
- Mukařovský (2005), Jan: „Die Zeit im Film“, in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 368–377.
- Oeler (2007), Karla: „Nran guyne/The Colour of Pomegranates: Sergo Parajanov, USSR, 1969“, in: *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, hg. von Birgit Beumers und mit einem Vorwort von Sergei Bodrov. – London/New York, NY: Wallflower Press, S. 139–148.
- Papazian (2006), Elizabeth A.: „Ethnographie, Fairytale, and ‚Perpetual Motion‘ in Sergei Parajanov’s Ashik Kerib“, in: *Literature Film Quarterly* 34 (2006) 4, S. 303–312.
- Paradžanov (1971), Sergej: „Esli chudožniku ne verjat posle soroka, to emu ne poverjat i na tom svete ... (Vystuplenie pered tvorčeskoj i naučnoj molodež’ju Belorussii 1 dekabnja 1971)“, in: *Kontingent 150* (2011), auf: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/p73-pr.html> (15.04.2015).
- Parajanov Museum, Erevan, auf: www.parajanovmuseum.am (15.04.2015).
- Pudowkin (1983), Wsewolod: „Die Zeit in Großaufnahme“ [1932], in: *Ders.: Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. – Berlin: Henschelverlag, S. 305–312.
- Serres (1995), Michel/Latour, Bruno: *Conversations on science, culture, and time*. Trans. Roxanne Lapidus. – Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

- Shakov (2012), Nariman: The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time. – London: Taurus.
- Stahl-Schwätzer (1999), Henrieke: „Die Zeit ist das lebensspendende Element der Seele...‘ Ein Essay zur Filmästhetik Andrej Tarlovskijs“, in: Porta Slavica. Beiträge zur slavistischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Wilma Woesler zum 65. Geburtstag, hg. von Bettina Althaus, Friedemann Kluge und Henrieke Stahl-Schwätzer. – Wiesbaden: Harassowitz, S. 299–329.
- Steffen (2013), James: The Cinema of Sergei Parajanov. – Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Tarkovskij (2008–2013), Andrej: „Zapečatlénnoe vremja“, auf: Medienarchiv „Andrej Tarkovskij“, <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (15.04.2015).
- Tarkovskij (1992), Andrej: Andrej Rubljow: die Novelle, aus dem Russ. von Ute Spengler. – Berlin: Limes.
- Tarkovskij (1986), Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, aus dem Russ. von Hans-Joachim Schlegel. – Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein Sachbuch.
- Tarkovsky (2014), Andrej/ Parajanov, Sergej: Mirror & Pomegranate: Works from the Private Archives of Andrej Tarkovsky and Sergej Parajanov. 2. Aufl. – London: White Space Gallery.
- Totaro (1992), Donato: „Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky“, in: Canadian Journal of Film Studies 2 (Spring 1992) 1, S. 21–30
- Totaro (2010), Donato: „Nature as ‚Comfort Zone‘ in the Films of Andrei Tarkovsky“, Off Screen 14 (2010) 12, auf: http://offscreen.com/view/nature_as_comfort_zone (15.04.2015).
- Tynjanov (1927), Jurij: „Ob osnovach kino“, in: Poëtika kino, hg. von Boris Michailovič Ėjchenbaum. – Leningrad/Moskau: Academia, S. 89–134.
- Tynjanov (2005), Jurij: „Über die Grundlagen des Films“, in: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, hg. von Wolfgang Beilenhoff. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 56–86.
- Woll (2000), Josephine: Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. – London/ New York, NY: I.B. Tauris.

ABBILDUNGEN

Abb. 1a–d: Filmstills aus CVETOK NA KAMNE (0:13:34; 0:25:16; 0:41:50; 0:42:14).

Abb. 2, 3: Licht – Filmstills aus IVANOVO DETSTVO (0:01:29) und TINI ZABUTICH PREDKIV (0:35:50).

Abb. 4a–b: Naturformationen – Filmstills aus TINI ZABUTICH PREDKIV (0:24:15; 1:25:39).

- Abb. 5a–b: Naturformationen – Filmstills aus IVANOVO DETSTVO (0:01:15) und SOLJARIS (II, 1:04:08).
- Abb. 6a–b: Filmstills aus KIEVSKIE FRESKI (02:22; 02:37; 11:02).
- Abb. 7, 8: Regen – Filmstills aus ANDREJ RUBLEV (II, 1:32:30) und CVET GRANATA (0:03:52).
- Abb. 9a–d: Levitation – Filmstills aus CVET GRANATA (0:49:24; 0:52:52; 0:53:38; 0:53:47).
- Abb. 10 und 11a–c: Levitation – Filmstills aus ZERKALO (1:29:50) und SOLJARIS (II, 0:50:54; II, 0:51:27; II, 0:52:05).
- Abb. 12a–c: Zeit-Tableaus – Filmstills aus CVET GRANATA (0:29:35; 0:40:30; 0:47:19).
- Abb. 13a–c: Zeit-Tableaus – Filmstills aus LEGENDA O SURAMSKOJ KREPOSTI (0:08:50; 0:54:10; 1:04:04).
- Abb. 14, 15: Patina – Filmstills aus STALKER (II, 0:54:35) und NOSTALGHIA (1:59:03).