

Dan Gorenstein

## Wassertragen

### Kontinuität als künstlerische Verantwortlichkeit bei Andrej Tarkovskij

#### EINLEITUNG

„Wir müssen alle Verschiedenartigkeiten des Wassers und des Fließens beobachten“, erklärt Andrej Tarkovskij im Gespräch mit Alexander Kluge. „Es sind die Gewässer, die die Verbindungen halten durch die Zeitalter. Nicht die Luft, nicht das Feuer. Das Erdreich bewegt sich ohnehin nicht im großen Stil über den Planeten hinweg“ (Kluge 2000, 477). Damit ist viel gesagt über die Bedeutung des scheinbar unsteten Elements für eine Poetologie des Erinnerens des sowjetischen Regisseurs. Tarkovskij stellt zunächst die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Wassers heraus, die zwar auf ein einheitliches Phänomen zurückgehen, allerdings in ihren konkreten Erscheinungen und Erscheinungsweisen, kurz: in ihren „Verschiedenartigkeiten“, ernst genommen werden müssen. Sodann macht Tarkovskij deutlich, dass er ebenfalls zwischen dem konkreten Element und dessen strukturellen Eigenschaften unterscheidet. Fließen oder Stillstehen kann nicht nur Wasser, denn auch Bildfolgen – montiert oder nicht – können als Flussbewegungen verstanden werden. Motiviert ist die Beobachtung des Wassers dadurch, dass es, trotz seiner vielen Erscheinungsformen, die „Verbindungen durch die Zeitalter“ hält. Wasser wäre demzufolge das privilegierte Element für die Darstellung von Erinnerungsprozessen im Werk von Tarkovskij. Dabei geht es aber nicht allein um die häufig betonten dynamischen Qualitäten des Wassers, d. h. die instabilen und unzuverlässigen Facetten der Erinnerung (vgl.

Heller 2010), sondern auch und gerade um dessen Konstanz, wie Tarkovskijs Bemerkungen zu Luft und Feuer nahelegen. Der Erde dagegen mangelt es nach Tarkovskijs Maßgaben zu sehr an Dynamik, als dass sie für einen Erinnerungsprozess eintreten könnte, der notwendigerweise auch von Verlust und Veränderung bestimmt ist.

Tarkovskij hat mit einem vergleichsweise schmalen Werk von sieben Filmen einen unverwechselbaren Stil entwickelt. Zentraler Bestandteil dieses Stils ist die Darstellung von Wasser in allen erdenklichen Formen: Als Fluss, See, Schnee oder Pfütze. In Anlehnung an Deleuzes Projekt einer „Taxonomie“ (1997, 11) der Kinobilder soll eine Unterscheidung von Wasserdarstellungen und deren Funktion in den Filmen von Andrej Tarkovskij vorgelegt werden. Für Deleuze ist die Produktion von Bildern und Bildtypen im Film eine intellektuelle Leistung individueller Regisseure: „Statt in Begriffen, denken sie in Bewegungs- und Zeit-Bildern“ (ebd.). Diese Bilder können dann, laut Deleuze, von der Philosophie aber doch auf Begriffe gebracht werden. Das ist zwar durchaus richtig, für die Untersuchung von Tarkovskijs Filmen wären allerdings zwei Einwände zu machen. Der erste Einwand ist technischer Natur und wird von Michel Chion unter dem Titel „Phonophobie“ in der *THEORIE DES KINOS* (2011, 58) vorgetragen. Nach Deleuze ist „das Akustische [...] eine neue Dimension und eine neue Komponente des visuellen Bildes“ (1991, 291), die sich zwar vom Bild emanzipieren kann, letztlich aber auf das Visuelle verwiesen bleibt. Gegen ein derart agonales Verhältnis wäre mit Chion einzuwenden, „dass die Begriffe Ton und Bild trügerisch verdinglichende Begriffe sind, die dazu tendieren, einen glauben – oder sagen – zu lassen, dass alles, was auf visuellem Weg kommuniziert wird, visuell, und alles, was auf klanglichem Weg kommuniziert wird, klanglich sei“ (Chion 2011, 54). Aus diesem Grund kann es nicht darum gehen, eine Taxonomie von Wasserbildern (möglicherweise ergänzt um ihre akustische Dimension) vorzulegen. Wasser findet sich im Werk von Tarkovskij nicht allein in Form von Bildern. Nachvollzogen und unterschieden werden sollen die Verwendungsweisen von Wasser in Bezug auf den Topos Erinnerung.

Der zweite Einwand ist ungleich gewichtiger, denn er richtet sich gegen den Kunstbegriff von Deleuze: „Das Wesen einer Sache erscheint niemals zu Anfang, sondern im Verlauf ihrer Entwicklung, sobald ihre Kräfte sich gefestigt haben“ (Deleuze 1997, 15). Beschreibt man die Geschichte des Kinos als seine Selbstexplikation in Bildtypen, wie Deleuze es tut, dann geht darüber nicht nur das einzelne Kunstwerk verloren, sondern auch dessen Bezug zur Transzendenz. Tarkovskij schreibt in *DIE VERSIEGELTE ZEIT*: „Der Begriff der Avantgarde in der Kunst ist ohne jeden Sinn. Die Avantgarde anzuerkennen bedeutet, den Fortschritt in der Kunst anzuerkennen!“ (2000, 104). Mit anderen Worten: Kunst bezeichnet für Tarkovskij nicht nur eine andere Form des Sagens, sondern auch eine andere Form des Meinens und ist dementsprechend nicht auf die Selbstkundgaben des jeweiligen Aussagemediums reduzierbar. Deshalb kann es bei

einer Betrachtung der Wasserdarstellungen bei Tarkovskij nicht darum gehen, nach Destabilisierungen von filmischer Raum- oder Zeitwahrnehmung zu fahnden, um diese letztlich als „die medial selbstreflexive, auf die phänomenologische Materialität des Mediums abhebende Expressivität“ (Heller 2010, 298) der Filme zu deuten. Vielmehr soll auf Grundlage von Tarkovskijs eigenen poetologischen und ästhetischen Überlegungen aus *DIE VERSIEGELTE ZEIT* die Bedeutung des Wassers für den Erinnerungstopos nachvollzogen werden. Dabei soll es durchaus um die Ausdifferenzierung der Erscheinungsformen des Wassers im Kino Tarkovskijs gehen. Entscheidend hierbei ist, welche Bedeutung die reale Präsenz des Wassers in Tarkovskijs Filmen birgt und welche Implikationen das für die symbolischen Bedeutungen seiner mannigfaltigen Erscheinungsformen hat. Beide Aspekte müssen selbstverständlich im Horizont der spezifischen Medialität der Kunstform Film reflektiert werden und Tarkovskij stellt mit seiner Konzeption der kinematographischen Arbeit als einer „Bildhauerei aus Zeit“ (2000, 130) genügend Material dafür zur Verfügung. Allerdings müssen diese Überlegungen einfließen in diejenigen Züge seiner Poetologie, die das Handwerkliche hinter sich lassen:

Wenn ein geschickter Handwerker über eine ihm letztlich fremde Sache auf dem höchsten Niveau zeitgenössischer Filmtechnik erzählt und dabei auch noch etwas Geschmack beweist, so kann er den Zuschauer sicher eine Weile lang hinters Licht führen. Dennoch wird die nur vorübergehende Bedeutung eines solchen Filmes recht schnell offenkundig. Früher oder später entlarvt die Zeit unerbittlich all das, was nicht Ausdruck der tiefsten Überzeugung einer einmaligen Persönlichkeit ist. Denn schöpferische Arbeit ist nicht nur eine Gestaltungsform objektiv extensiver Information, die lediglich einige berufliche Fertigkeit voraussetzt. Sie ist vielmehr eine Existenzform des Menschen selbst, seine einzig mögliche Ausdrucksform. (Tarkovskij 2000, 107)

Mit dieser Apotheose der „einmaligen Persönlichkeit“ des Künstlers reiht sich Tarkovskij ein in eine russische Kulturtradition, für die, mit der Figur Stepan Trofimovič Verchovenskij aus Dostoevskijs Roman *BESY* („Die Dämonen“) gesprochen, „Shakespeare und Raffael höher stehen als die Aufhebung der Leibeigenschaft, höher als die Volksgemeinschaft, [...] denn sie sind die Frucht, die wahre Frucht der gesamten Menschheit, und vielleicht die höchste Frucht, die es überhaupt geben kann!“ (Dostoevskij 1961, 590).

Die genuin russische Variante eines solchen Denkens in Meisterwerken lässt sich zurückführen auf das gespaltene Verhältnis, welches man in Russland bereits seit Beginn der Petrinischen Reformen 1698 zu Europa hatte: Gegenüber der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte empfand man sich einerseits als hoffnungslos rückständig, andererseits konnte man jedoch die gleiche Rückstän-

digkeit – etwa mit Blick auf die russische Orthodoxie – als einen moralischen Vorsprung gegenüber einer drohenden Korruption durch den allzu rationalistischen Westen stark machen. Dieser Widerstreit von „sehr heterogenen Substanzen und Einflüssen“ (Lauer 2000, 33) ist, „sei es als Thema oder als Form, offen oder stillschweigend in der russischen Literatur anwesend“ (ebd., 28). Wenn Tarkovskij in *DIE VERSIEGELTE ZEIT* Fëdor Michajlovič Dostoevskij (2000, 47 f.) und Lev Nikolaevič Tolstoj (ebd., 58) – also das große Dioskurenpaar der russischen Literatur – als seine künstlerischen Gewährsleute anführt, dann macht er damit deutlich, dass er sich zwar nicht den Mitteln, aber dem Kunstverständnis und den Themen nach in der Tradition der russischen Literatur sieht. Offen knüpft er an den Diskurs um Slavophilie oder Europäisierung Russlands an, wenn er schreibt:

Bei allen unbezweifelten demokratischen Freiheiten des Westens bleibt doch niemandem die schreckliche geistige Krise seiner „freien“ Bürger verborgen. Was ist hier geschehen? Warum spitzte sich der Konflikt von Individuum und Gesellschaft im Westen trotz dieser Freiheit der Persönlichkeit so scharf zu? Meiner Meinung nach belegt die Erfahrung des Westens, daß der Mensch die Güter der Freiheit überhaupt nicht für ein qualifiziertes Leben nutzen kann, wenn er sie als etwas Selbstverständliches hinnimmt, wie *Wasser aus einer Quelle*, für das man keine einzige Kopeke zu zahlen hat. [Hervorhebungen hinzugefügt, Anm. d. Verf.] (Tarkovskij 2000, 237)

Es ist kein Zufall, dass Tarkovskij seine Kritik an den disparaten „Freiheiten des Westens“ in ein Bild fasst, in dem die Wertschätzung des Lebenselementes von seiner profanen Ausmünzung unterlaufen wird. Kritisiert wird nämlich keineswegs das Streben nach Freiheit, sondern das mangelnde Bewusstsein für die Arbeit der Freiheit, also die gekappte Verbindung zu ihrem Ursprung und ihrer Bedeutung. Der ‚Westen‘ ist hierbei – im Sinne der slavophilen Tradition – die Chiffre für einen rationalistischen Fortschrittsglauben, der im Wesentlichen vom Verlust von überlieferten Formen des Zusammenlebens, der alleinigen Ausrichtung auf ein wissenschaftlich fundiertes Weltbild und einem allgemeinen Mangel von Transzendenz bestimmt ist. Das Wasser spielt in diesem Kontext eine entscheidende Rolle, weil es, wie Hartmut Böhme schreibt, „für alles biologische und gesellschaftliche Leben elementar ist“ (1988, 7), aus diesem Grund aber sogleich zum Inbild der vom homo faber zu erobernden Natur wird (vgl. ebd. 11). Die kulturelle Vereinnahmung des Wassers als dem „Selbstverständlichen“ (vgl. Stoffer 1966, unpag.) kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es durch seine elementare Nähe zum Leben eine semiotische Valenz hat, die sich nicht allein auf kulturelle Zuweisungen zurückführen lässt (Böhme 1988, 34). Aus diesen Gründen ist das Wasser auf zwei Weisen mit dem Topos der Erinnerung verbunden: Als Medium des Erinnerens hält es die Verbindung „durch die Zeitalter“ (Kluge

2000, 477), führt zu den vergessenen und verloren geglaubten kulturellen und künstlerischen Beständen zurück. Als das zu Erinnernde wird es aus dem Bannkreis der Selbstverständlichkeit gelöst.<sup>1</sup> Das Wasser enthält Erinnerungen und ist in den Erinnerungen enthalten.

Homolog verhält es sich mit den Kunstwerken in Tarkovskijs Filmen. Alle seine Filme ‚enthalten‘ Gemälde, Musikstücke und Rezitationen von Literatur. Einerseits werden diese bei ihrer Präsentation in Erinnerung gerufen, d. h. in ihrer Konkretheit und Einmaligkeit erinnert, und gleichzeitig verweisen sie erinnernd auf die Bedeutung und die Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks an sich. Schließlich sind die Filme selbst von Tarkovskij als Kunstwerke konzipiert, die als Äußerstes die Möglichkeit bereit halten, „sich selbst und der Umwelt den Sinn des Lebens und der menschlichen Existenz zu erklären“ (Tarkovskij 2000, 42). Tarkovskijs utopische Konzeption von der Kunst als einem großen Gedächtnis der menschlichen Erfahrungen und Schöpfungsakte versteht sich als Gegenentwurf zu seinem Befund einer gekappten Transzendenz in der Kunst: „Es ist ein falscher Weg, den die moderne Kunst eingeschlagen hat, die der Suche nach dem Sinn des Lebens im Namen bloßer Selbstbestätigung abgeschworen hat“ (ebd., 44). Laut Tarkovskij ist das Bewusstsein dafür verloren gegangen, dass Kunst kein Umweg zur Information ist, sondern essenzieller Bestandteil menschlichen Daseins. Darin besteht die eigentliche Katastrophe.

## ERINNERN NACH DER FLUT

Die erste Erscheinungsform des Wassers im Kino von Tarkovskij ist die Flut, d. h. der über die Ufer getretene Dnjepr in *IVANOVO DETSTVO* (1962). Der Film beginnt mit Ivans Erinnerung an seine Mutter. Ivan spielt bei heißem Sommerwetter in einem Waldstück. Von der Hitze erschöpft erfrischt er sich zusammen mit seiner Mutter mit Wasser aus einem Eimer. Die Szene bricht ab. Derselbe Wald ist nun überflutet und Ivan schleicht – begleitet von Kanonendonner in der Ferne – als Aufklärer durch das Wasser. Während das mit dem Eimer geschöpfte frische Wasser noch auf die Möglichkeit einer Zäsur verweist, ist der über die Ufer getretene Dnjepr in seiner Omnipräsenz unerbittlich. Er ist kein Fluss mehr, sondern ein stehendes, faulendes und grenzenloses Gewässer. Wo die Protagonisten nicht durch das Hochwasser waten müssen, da steigen sie über Pfützen in einer von Granateneinschlägen zerklüfteten Landschaft oder hocken im Unterstand, der, durch ein andauerndes Tröpfeln, ebenfalls in das

1 Dass der Film die privilegierte Kunstform für ein solches Unterfangen ist, hat bereits Siegfried Kracauer mit seiner Forderung nach der „Errettung der äußerlichen Wirklichkeit“ (vgl. ebd., 2005) durch den Film deutlich gemacht. Tarkovskij selbst hat diese Denkweise in *DIE VERSIEGELTE ZEIT* mit dem Begriff „Beobachtung“ (70 f.) beschrieben.

elementare Grundrauschen des Dnjepr<sup>2</sup> einbezogen ist. Gemeinsam ist diesen Wasserdarstellungen ihr nachgeordneter Charakter. Sie sind nicht Ausdruck von Bewegung oder Ereignishaftigkeit, sondern Folgen, Überreste von vergangenen Ereignissen. Die gesamte Szenerie ist durchwirkt von diesem stehenden Wasser. Es ist nicht schwer darin ein Symbol für den Krieg zu erkennen, der Ivans titelgebende Kindheit, die in der ersten und einigen späteren Sequenzen als das Abwesende schlechthin bedeutet wird, verschluckt und unwiederbringlich fortgespült hat.



Abb. 1: Überfluteter Wald. IVANOVO DETSTVO

In *DIE VERSIEGELTE ZEIT* erläutert Tarkovskij, dass er sich für die Verfilmung von Vladimir Bogomolovs Erzählung *IVAN* (1958) entschieden hat, weil darin keinerlei Kampfhandlungen beschrieben werden, „sondern die Pause zwischen zwei solchen Aktionen“ (Tarkovskij 2000, 19 f.). Auch werden darin keine Konflikte zwischen den Figuren nachvollzogen. Die Charaktere – insbesondere Ivan selbst – bleiben statisch und ohne Entwicklung. Als wichtigstes Merkmal stellt Tarkovskij die Bedeutungslosigkeit von Ivans Tod heraus:

---

2 Diese Szenen sind besonders eindrückliche Belege für Chions These von den „transsensorischen“ Qualitäten (2011, 54) von Bild und Ton im Film. Durch das andauernde Tröpfeln wirkt der Unterstand ‚nass‘, auch wenn im Bild kein Wasser zu sehen ist. Der allumfassende Dnjepr ragt auf diese Weise in diesen scheinbar abgeschotteten und sicheren Bereich hinein.

Dort, wo bei anderen Autoren vergleichbarer literarischer Situationen ein tröstender Ausgang folgt, wird hier der Schlußpunkt gesetzt. Es folgt darauf nichts mehr nach. Gewöhnlich setzten Autoren derartiger Sujets der kriegerischen Heldentat ihrer Hauptperson einen Glorienschein auf. Das Schwere und Grausame tritt in die Vergangenheit zurück und erweist sich so lediglich als eine leidvolle Lebensetappe. In Bogomolows Erzählung bleibt diese vom Tod jäh beendete Lebensetappe die einzige und letztgültige. (Tarkovskij 2000, 19)

Folgerichtig wird Ivans Tod von Tarkovskij nicht gezeigt. Der Junge verabschiedet sich von seinen Begleitern, durchschwimmt ein letztes Mal den Dnjepr und verschwindet. In einem Epilog sieht man einen dieser Begleiter, Jahre später und von Narben gezeichnet, gemeinsam mit anderen Rotarmisten nach der Eroberung von Berlin, Berge von halb verbrannten Akten durchgehen. Von einem dieser Stapel mit Akten von erschossenen Kriegsgefangenen fällt zufällig eine Akte herunter, öffnet sich und offenbart ein Foto von Ivan. Nun hört man die letzten Minuten Ivans vor seiner Exekution, während die Kamera – halb suchend, halb auf den Spuren der Henker – im Raum umherschweift. Ivans Tod ist nur akustisch präsent und verbleibt damit in der Sphäre des Tröpfelns des Dnjepr im Unterstand. Selbst der Tod ist kein Ereignis im Krieg, sondern lediglich Ausdruck eines statischen Zustandes.

Tarkovskijs Faszination für Bogomolovs Weigerung gegen jede Heroisierung oder Periodisierung des Krieges macht den Kern der symbolischen Bedeutung des über die Ufer getretenen Dnjepr in *IVANOVO DETSTVO* aus. Aus kulturhistorischer Perspektive sind Flutkatastrophen Ereignisse im doppelten Sinn: Wie Gernot und Hartmut Böhme in ihrer *KULTURGESCHICHTE DER ELEMENTE* (1966) schreiben, „löschen [sie einerseits] das historische Bewusstsein aus“ (ebd., 54) und werden andererseits periodisch, genealogisch oder eschatologisch als „Epochenmarken“ (ebd.) in die Ordnung der Zeit integriert. Tarkovskij inszeniert mit *IVANOVO DETSTVO* den Zustand zwischen diesen beiden Bewegungen, die „Pause“. Es liegt in der Natur dieses scheinbar ewigen Zustandes, dass jede Erlösung aus ihm in der Andeutung verbleibt oder nur symbolisch stattfindet. Die Traum- und Erinnerungssequenzen führen in ihrer Virtualität die Ausweglosigkeit des tatsächlichen Zustandes drastisch vor Augen. Wie tief Ivans Verhältnis zur Welt gestört ist, wird deutlich bei seiner Reaktion auf jede Art von Kunst: Auf Musik reagiert er mit Ungeduld und beim Durchblättern eines Bildbandes mit Kupferstichen von Albrecht Dürer verharrt er bei *DIE VIER APOKALYPTISCHEN REITER* (1498), deutet auf die Reiter und fragt: „Sind das Fritze?“<sup>3</sup> Obwohl Tarkovskij mit dem Zeigen des Stiches seinen Film in eine lange Tradition von künstlerischen Verarbeitungen

---

3 Die abschätzige Bezeichnung für deutsche Soldaten.

des Krieges stellt, vermag sein Protagonist Ivan in den Bildern nicht mehr zu finden als bloße Illustrationen seiner eigenen Lebenswelt. Die reale Katastrophe des Krieges verblasst vor dem Verlust des symbolischen Vermögens, das sich in Ivans Blindheit für das Erlösungspotential der Kunst widerspiegelt: „Wenn die Kunst nicht ihrer Bestimmung entsprechend genutzt wird, dann stirbt sie, und das bedeutet dann, daß niemand mehr ihrer bedarf“ (Tarkovskij 2000, 191). Tarkovskijs Filme sind nicht aus blinder Hochachtung des bloßen Lebens pazifistisch, sondern weil seiner Meinung nach im Krieg die extremste Ausformung der enthumanisierenden Kräfte der fortschrittsverfallenen Menschheit besteht.

Noch einmal wendet Tarkovskij sich der Pause zwischen Kataklysmus und Rettung in seinem 23 Jahre später gedrehten letzten Film *OFFRET* (1985) zu. In für ihn ungewöhnlicher Manier inszeniert er darin ein Kammerspiel nach Čechovschem Vorbild. Der Schauspieler, Journalist und Essayist Alexander lebt mit seiner Familie, einem Hausfreund und einem Dienstmädchen zurückgezogen in der schwedischen Provinz. In langen Monologen setzt Alexander seinem kleinen Sohn, der nach einer Halsoperation vorübergehend nicht sprechen darf, seine Verzweiflung an der durchtechnisierten Welt und der auf Gewalt fußenden Menschheitsgeschichte auseinander. Diese Passagen sind nahezu identisch mit Tarkovskijs Bekenntnissen in *DIE VERSIEGELTE ZEIT*, doch sie machen lediglich den Hintergrund aus.<sup>4</sup> Das erste Drittel des Films ist bestimmt von dem unbestimmten Warten auf eine Katastrophe, das sich am deutlichsten festmachen lässt am mehrmaligen Donnern während zentraler Stellen in Alexanders Monologen. Doch anstatt zu Gewittern kommt es zu einer weitaus größeren Katastrophe: einem Atomkrieg. Nach einem ersten Atomschlag verharrt man nun weltweit in Warteposition auf die scheinbar unvermeidbare Auslöschung der Menschheit. Diese Ereignisse verbleiben weitestgehend im Vagen, werden im *hors-champ* durch Flugzeuggeräusche repräsentiert, in Teichoskopien von Nachrichtensprechern referiert oder in heterogen einmontierten verwüsteten Straßenzügen angedeutet. Wieder befinden sich Tarkovskijs Protagonisten in einer Kriegssituation, die sich nicht durch Ereignisse, sondern durch das Warten auf das Ende auszeichnet. Letztlich inszeniert Tarkovskij auch die atomare Katastrophe als Überflutung, denn nach dem Umschlag der Handlung in den Zustand der Pause legt er einen trüben und körnigen Farbfilter über die Bilder. Auf diese Weise erwecken diese Sequenzen des Films denjenigen Eindruck, den Deleuze als „das Verwaschene“ bei Tarkovskij bezeichnet (1991, 104). Zudem ist die gesamte Landschaft nach dem Umschlag in die Pause, wie in *IVANOVO DETSTVO*, von Pfützen überzogen.

---

4 Chion bezeichnet den Sprachgestus in diesen Sequenzen als „Emanationssprache“. Diese Form der Sprache ist weder auf den reinen Äußerungsgestus reduziert, noch ist sie die organisierende Matrix des Bildgefüges, sondern sie schreibt sich laufend, gewissermaßen als Grundrauschen, in den Hintergrund der Welt ein (vgl. 2007, 69).



Abb. 2: Mit Pfützen übersäte Landschaft. OFFRET



Abb. 3: Mit Pfützen übersäte Landschaft. ANDREJ RUBLËV

Solche postapokalyptischen Wasserlandschaften sind in fast allen Filmen von Tarkovskij vorhanden: In ANDREJ RUBLËV (1966) zieht der Ikonenmaler Rublëv durch das von Mongolenüberfällen und Hunger geplagte und durch Regengüsse überschwemmte Russland des ausgehenden 14. Jahrhunderts, in STALKER (1979) ist der Weg in die lebensgefährliche „Zone“ von verfallenen und wasserdurchtränkten Industrieruinen gesäumt, NOSTALGHIA (1983) spielt zu großen Teilen

in einem fast verlassenen italienischen Kurbad. In OFFRET schließlich wird deutlich, dass diese wasserdurchfurchten Landschaften Hinweise auf den Zustand nach einer Katastrophe sind. Die Erscheinungsform des Wassers als Pfütze, d. h. als Überrest nach einer realen oder symbolischen Flutkatastrophe, verweist nicht auf konkrete Inhalte, sondern signalisiert das Bewusstsein des Verlusts, die Notwendigkeit der Erinnerung.

In diesem Kontext nimmt es sich keineswegs wunderlich aus, dass Tarkovskij vor seinem Tod 1986 zusammen mit Alexander Kluge plante, Rudolf Steiners „Lektüren“ AUS DER AKASHA-CHRONIK zu verfilmen. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Aufsätzen, die der österreichische Esoteriker und Pädagoge Steiner von 1904 bis 1908 veröffentlicht hat. Erzählt wird darin eine Kosmogonie, die sich aufgrund des Beharrens Steiners auf der Faktizität des Beschriebenen der ausschließlich rationalen Rezeption entzieht und auf die Sphäre der Religion und des Glaubens verweist. Kluge fasst seine Idee des Projektes wie folgt zusammen:

Die Texte der Akasha-Chronik reichen weit zurück. Sie beschreiben die Herkunft des Menschen, vor allem aber die vielen Bewegungen des Geistes, die nicht in die menschliche Gegenwart eingegangen sind. Finden die Übergänge als Katastrophen statt? Sind die stärkeren Geister des vorigen Zeitalters, die nunmehr Gegengeister eines neuen Zeitalters sind, Ruinen, Bruchstücke, lebendige Partikel, ähnlich Viren, oder sind sie Lava, wie nach einem Vulkanausbruch? (2000, 474 f.)

Im Gegensatz zu Kluge ist Tarkovskij wenig an den dialektischen Umschlägen von Entwicklung und Gegenentwicklung interessiert, sondern an den im Laufe der Menschheitsentwicklung verloren gegangenen Beständen, d. h. an den „Bewegungen des Geistes, die nicht in die menschliche Gegenwart eingegangen sind“. Steiner beschreibt in seinen Aufsätzen – in der für die Wende zum 20. Jahrhundert typischen biologistischen Diktion – eine organisch-spirituelle Phylognese der Menschheit. Ausgangspunkt von Steiners Überlegungen ist seine Beschreibung einer atlantischen Urzivilisation, die, wie Platon es in den Dialogen TIMAIOS (360 v. Chr.) und KRITIAS (ca. 356 v. Chr.) beschreibt, aufgrund einer gewaltigen Flutkatastrophe untergegangen ist. Folgt man Steiners Darstellung der sogenannten Atlantier, so wird schnell deutlich, worin Tarkovskijs Interesse an der AKASHA-CHRONIK begründet ist:

Der logische Verstand, die rechnerische Kombination, auf denen alles beruht, was heute hervorgebracht wird, fehlten den ersten Atlantiern ganz. Dafür hatten sie ein hochentwickeltes *Gedächtnis*. Dieses Gedächtnis war eine ihrer hervorstechendsten Geistesfähigkeiten. [...] Man muss sich nur klarmachen, daß jedesmal, wenn sich in einem Wesen eine neue Fähigkeit

ausbildet, eine alte an Kraft und Schärfe verliert. Der heutige Mensch hat gegenüber dem Atlantier den logischen Verstand, das Kombinationsvermögen voraus. Das Gedächtnis ist dafür zurückgegangen. Jetzt denken die Menschen in Begriffen; der Atlantier dachte in Bildern. [Hervorhebungen im Original; Anm. d. V.] (Steiner 1986, 26 f.)

Laut Steiner sind Bild und Begriff einander inkommensurabel, denn sie gehören zwei völlig verschiedenen Epochen der Menschheitsentwicklung an. Tarkovskij teilt diesen Befund, wertet jedoch den Übergang vom Bild zum Begriff nicht als entwicklungsgeschuldetes Sedimentieren, sondern als Verlust. Dieser Verlust kann für Tarkovskij nur kompensiert werden durch eine Kunst, „die mit jener absoluten geistigen Wahrheit verbunden ist, die eine positivistisch-pragmatische Praxis vor uns verborgen hält“ (Tarkovskij 2000, 44). Dass Steiners Atlantier und damit das Denken in Bildern und das Gedächtnis als schärfstes geistiges Vermögen von einer großen Flut hinweg gespült werden, lässt sich mühelos als Bestandteil des Oeuvres von Tarkovskij imaginieren. Die überfluteten Wasserlandschaften und das Ringen seiner Protagonisten um spirituelle Erlösung lassen das Mythologem von der großen Flut in fast allen Filmen von Tarkovskij anklingen. Nur ist der Kataklysmus in den meisten Fällen schon vorüber und das Wasser in den Pfützen kündigt als sichtbarer Rückstand von den Verlusten. Erinnern findet in den Filmen Tarkovskijs stets nach der Flut statt.



Abb. 4: Pfützenlandschaft. STALKER

## DURCHS DICKICHT DER DINGE

Der Soziologe Ludwig Fischer beschreibt anhand der Entwicklung von einer auf Wassersammlung basierenden Mangelwirtschaft zu einer zentralen Versorgung mit Leitungswasser den Verlust traditioneller Lebensformen und überlieferter Realitätskonzepte:

Geschichte ist in der Neuzeit – entgegen dem Bild, das wir uns machen – weniger ein Vorgang des Erinnerns, vielmehr ein Prozeß des Vergessens. Das läßt sich allerdings nur behaupten, wenn man Erinnern und Vergessen, Überliefern und Verwerfen, Vergegenwärtigen und Verdrängen als Bewegungen des gelebten Lebens versteht, nicht als bloße Denkfiguren oder Bewußtseinsstrategien: Modernes Leben, so scheint es, ist für uns nur zu haben, wenn wir das vormoderne auslöschen in unseren alltäglichen Praktiken. (Fischer 1988, 314)

Fischer weist darauf hin, dass ästhetisches oder philosophisches Eingedenken allein nicht ausreicht, um „vormoderne“ Kulturbestände zu erhalten. Um bei der Errettung dieser Bestände nicht ins Museale zu verfallen, bedarf es nämlich des „gelebten Lebens“. Mit anderen Worten: Nicht das Bekenntnis zur traditionellen Lebensform ist entscheidend, sondern das Handeln in ihrem Sinn. Ein traditionsbewusster Umgang mit Wasser, fährt Fischer fort, impliziere vollkommen andere „Zeitrhythmen und Raumwahrnehmungen“ (ebd., 318), die nicht beschworen werden können, sondern ausagiert werden müssen, um präsent zu sein. Der Kunst – vertreten durch Theodor Storms nordfriesische Novellen – bescheinigt Fischer ein konstitutives „Desinteresse“ (ebd., 330) an der alltäglichen Lebenspraxis ebenso wie an der repräsentierten Natur. Damit wiederholt Fischer einen alten Vorwurf an die beschreibenden Künste, den bereits Siegfried Kracauer erhoben hat:

Strenggenommen stellen Malerei, Literatur, Theater usw., soweit sie Natur überhaupt einbeziehen, diese gar nicht dar. Sie benutzen sie vielmehr als Rohmaterial für Werke, die den Anspruch auf Autonomie stellen. Im Kunstwerk bleibt vom Rohmaterial selbst nichts übrig; oder genauer gesagt, alles, was davon übrigbleibt, ist so geformt, daß es die Intentionen des Kunstwerks erfüllen hilft. In gewissem Sinne verschwindet das realistische Material in den Intentionen des Künstlers. Seine schöpferische Fantasie mag sich zwar an realen Gegenständen und Ereignissen entzünden, aber anstatt sie in ihrem amorphen Zustand zu bewahren, gestaltet er sie spontan im Einklang mit den Formen und Vorstellungen, die sie in ihm wachrufen. (Kracauer 2005, 461)

Das derartig verdeckte „realistische Material“ würde demzufolge in einer Kluft verschwinden zwischen dem „Anspruch auf Autonomie“ der jeweiligen Kunstwerke und der „herrschenden Abstraktheit“ (ebd., 463) der instrumentellen Vernunft. Für die Ideologiekritik wäre also durch die künstlerische Darstellung der „äußeren Wirklichkeit“ nichts gewonnen und gleichzeitig scheint es außerhalb dieser künstlerischen Darstellung wenig zu geben, was Ideologie entgegengesetzt wäre. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet, laut Kracauer, allein das Insistieren auf die spezifische Medialität des Films, weil dieser „tatsächlich die einzige Kunstart [ist], die ihr Rohmaterial zur Schau stellt“ (ebd., 464). Der sogenannte „filmische Film“ (ebd.) – der laut Kracauer nicht Kunst sein will, sondern eben Film – vermag das Verdrängte zu zeigen ohne es sogleich wieder im Namen künstlerischer Autonomie zu kassieren:

Das Kino ist materialistisch gesinnt; es bewegt sich von „unten“ nach „oben“. Die Bedeutung seines natürlichen Hangs für eine Bewegung in dieser Richtung kann kaum überschätzt werden. [...] Geleitet vom Film, nähern wir uns also den Ideen, wenn überhaupt, nicht länger auf Straßen, die durch die Leere führen, sondern auf Pfaden, die sich durchs Dickicht der Dinge winden. (Kracauer 2005, 473)

Obwohl Tarkovskij in *DIE VERSIEGELTE ZEIT* auf der Souveränität des Filmkünstlers gegenüber seinem Material besteht, ist es auch für ihn die Faktizität des Gezeigten – „die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit“ –, die den Film von anderen Kunstformen unterscheidet. Auch Tarkovskij zufolge führt der Weg zu den Ideen „durchs Dickicht der Dinge“.



Abb. 5: Apfel mit Porzellan im Regen. SOLJARIS

Wie Deleuze, Serge Daney zitierend, anführt, ist Tarkovskij einer derjenigen osteuropäischen Regisseure, die „ihr Interesse an schweren Materien und dichten Stilleben [sic] bewahrt haben, die im westlichen Film vom Bewegungs-Bild eliminiert wurden“ (Deleuze 1991, 104). Diese Stilleben haben in ihrem Beharren durchaus zu tun mit dem Rückständigen der Pfützen, aber sie verweisen darüber hinaus auf eine bewegte Kontinuität des Erinnerns. Räumlich angeordnet in einem Kader fasst Tarkovskij Gegenstände von höchster kultursemiotischer Valenz zusammen: Wurmstichige Äpfel und Porzellangeschirr bei Regen in SOLJARIŠ (1972) oder ein aufgeschlagenes Buch, das an einer Seite brennt, flankiert von einer leeren Schnapsflasche am Ufer eines Baches in NOSTALGHIA. Beide Bilder sind von bewegtem Wasser durchdrungen. Die meisten Zusammenstellungen dieser Art sind nicht in einer Einstellung festgehalten, sondern in einer fließenden Sequenz verknüpft. In STALKER beispielsweise legt sich der Protagonist in einen Bach, schließt die Augen und die Kamera filmt nun ‚über‘ ihm den Bach entlang, als entspränge alles Folgende seinen Gedanken. In der folgenden Plansequenz ist zu sehen: eine Spritze, ein aufgeklapptes Medaillon in dessen Inneres eine Landschaft gemalt ist, eine Metallschüssel, eine Darstellung des heiligen Johannes des Genter Altars (1432), auf der einige Münzen liegen und eine Pistole. All diese Dinge liegen in dem Bach, werden also durch die Wasseroberfläche hindurch gefilmt. Die langsame, fließende Bewegung der Kamera folgt dem Bach,



Abb. 6: Johannes-Darstellung mit Münzen unter Wasser. STALKER

während sie für kurze Zeit bei den gefilmten Gegenständen verharret. An dieser Stelle zeigt sich die korrelative Kraft, die Tarkovskij fließendem Wasser zuordnet. Für die Verknüpfung scheinbar disparater Dinge ist in seinen Filmen das fließende Wasser zuständig. Wo es nicht deutlich gezeigt wird, da wird die Flussbewegung in Plansequenzen aufgerufen.<sup>5</sup>

Trotzdem reicht der Hinweis auf die symbolische Strahlkraft dieser in Konstellation gebrachten Dinge nicht aus, um die Dauer und Signifikanz derartiger Einstellungen und Sequenzen bei Tarkovskij zu erklären. Erst wenn zu der Korrelation der Dinge noch ihre „Beobachtung“ als das „grundlegende formbildende Element im Kino“ (Tarkovskij 2000, 70) hinzu kommt, lässt sich die Bedeutung des Stofflichen in Tarkovskijs Filmen nachvollziehen. Er entwickelt den Begriff in Abgrenzung zu Sergej Ėjzenštejns Überlegungen zu den altjapanischen Gedichtformen Tanka und Haiku. Während Ėjzenštejn die reimlos gefügten Wortgruppen dieser Gedichte als proto-kinematographische Formen seines Konzeptes der „intellektuellen Montage“ (Ėjzenštejn 1975, 242) bezeichnet, fasziniert Tarkovskij am Haiku „dessen reine, subtile und komplexe Beobachtung des Lebens“ (2000, 70). Es ist also nicht das Zusammenfügen von Bildern als Sinneinheiten durch Montage oder Plansequenz im Hinblick auf einen ideologiekritischen oder künstlerischen Mehrwert, den erst die Konstellation freigibt, sondern das Hinschauen auf das Konkrete, die Präsenz der vermeintlichen Versatzstücke, die Tarkovskij gegen Ėjzenštejn ins Feld führt:

An ihr [der japanischen Dichtung] begeistert mich ihr radikaler Verzicht auch auf die versteckteste Andeutung ihres eigentlichen Bildsinnes, der wie bei einer Scharade erst allmählich dechiffriert werden muss. Das Haiku „züchtet“ seine Bilder auf eine Weise, daß sie nichts außer sich selbst und zugleich dann doch wieder so viel bedeuten, daß man ihren letzten Sinn unmöglich erfassen kann. Das heißt, daß das Bild seiner Bestimmung umso mehr gerecht wird, je weniger es sich in irgendeine begriffliche, spekulative Formel pressen läßt. Der Leser eines Haiku muß sich in ihm verlieren, wie in der Natur, sich in es hineinfallen lassen, sich in dessen Tiefen wie im Kosmos verlieren, wo es auch weder ein Oben noch ein Unten gibt. (Tarkovskij 2000, 112)

Zwar konstatiert auch Ėjzenštejn eine „Indifferenz der Wahrnehmung“ (Ėjzenštejn 1984, 193) im altjapanischen Gedicht, allerdings steht diese als bildlich gefasstes Denken bereits im Dienst des Überganges zum Begriff. Tarkovskijs Kino dagegen sucht den Mittelweg, der weder die künstlerische Autonomie der Ideologiekritik opfert, noch die Verpflichtung gegenüber seinem Material beim

5 Eine metaphorische Variante dieses Überfließens von Gegenständen ist das ausladende Blättern in Kunstbänden, das in fast allen Filmen von Tarkovskij zu sehen ist.

allzu schnellen Absprung ins Symbolische verschweigt. „Zeitrhythmen und Raumwahrnehmungen“ (Fischer 1988, 318) werden in den Filmen Tarkovskijs vorgegeben vom Material, welches, ganz im aristotelischen Sinne, durch seine Exzentrik den Ablauf der Zeit in der jeweiligen Einstellung sichtbar macht: „Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbare, fixierte Leben des Gegenstandes. So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flußströmung, den Druck des Flusses erkennen“ (Tarkovskij 2000, 129).



Abb. 7: Wasserpflanzen. SOLJARIS

Anhand der Wahl des Beispiels wird deutlich, wie eng Tarkovskij die filmische Arbeit in Analogie zum Wasser denkt. Illustriert findet man das Beispiel in den ersten Minuten von SOLJARIS. Bereits das erste Bild des Films zeigt einen Fluss, unter dessen Oberfläche sich Wasserpflanzen bewegen. Man kann diese Einstellung lesen als das in der Bewegung wiedergespiegelte Vergehen der Zeit. Gleichzeitig sind mit der beharrlichen Präsenz der Wasserpflanzen das Konstante des Vorganges und die ‚reine Beobachtung‘ gleichermaßen fixiert. Die nun folgenden Einstellungen, in denen man den Psychologen Kris Kelvin wortlos an einem Fluss entlang zum Haus seines Vaters spazieren sieht, sind sämtlich geprägt vom Rhythmus des Flusslaufes. Wenn Tarkovskij seine Auffassung des Kinos als „Bildhauerei aus Zeit“ (2000, 130) beschreibt, dann ist damit durchaus die Forderung verknüpft, bei den Aufnahmen von Dingen, Landschaften oder Kunstwerken den von ihnen vorgegebenen Rhythmen zu folgen. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass nur bestimmte Dinge, Landschaften oder Kunstwerke Tarkovskij den Zugriff auf bestimmte Rhythmen erlauben.



Abb. 8: Kris Kelvin am Flusslauf. SOLJARIŠ

## NOTWENDIGE WEGE

Alexander Kluge berichtet in seiner Notiz über die Planung des Akasha-Projektes, dass es zwischen ihm und Tarkovskij eine Meinungsverschiedenheit aufgrund der Finanzierung des Unternehmens gegeben habe. Um eine möglichst große inhaltliche Freiheit zu gewährleisten plädiert Kluge dafür, auf behördliche Förderung zu verzichten. Entsprechend spricht er sich für kostengünstige Dreharbeiten aus.

Andrej Tarkowski hatte dagegen im Sinn, daß die Dreharbeiten an einem herausgehobenen Ort, z. B. an Kreuzwegen zwischen Himalaya und Karakorum, d. h. auf tibetanischem Gelände, stattfinden sollten. Es gäbe dort Chreoden, so begann er das Gespräch, sobald ich saß und mit Tee versorgt war. Das sind „notwendige Wege“. Nur an diesen Orten, ein Ort sei aber immer die Summe aller Bewegungen, die auf ihm stattgefunden hätten, sei es aussichtsreich, daß eine Filmaufzeichnung, ja daß der Plan einer solchen Aufzeichnung uns gelänge. Ohne den rechten Ort könnten wir uns erst gar nichts ausdenken. (Kluge 2000, 473)

Ob Kluge Tarkovskij den Begriff „Chreode“ in den Mund legt oder nicht, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Entscheidend ist, dass mit diesem Konzept Tarkovskijs Verhältnis zum filmischen Material ausgezeichnet beschrieben ist. Der Begriff stammt von dem britischen Biologen Conrad Hal Waddington und ist ein Neologismus, der gebildet ist aus den griechischen Wörtern χρή [chrē – ‚es ist notwendig‘] und ὁδός [hodos – ‚der Weg‘]. (Waddington 1962, 64) Waddington hat den Begriff geprägt, um deutlich zu machen, dass organische Entwicklung nicht allein auf genetischen Vorgaben basiert: Mit jedem Entwicklungsschritt verändere sich das Ausgangsmaterial für den jeweils nächsten Schritt, so dass in

der Entwicklung des Organismus nicht nur genetische, sondern eben auch epigenetische Faktoren einflößen. Das genetische Ausgangsmaterial lasse aber nur bestimmte Möglichkeiten oder Wege der Entwicklung zu und diese „notwendigen Wege“ bezeichnet Waddington als Chreoden. Ist ein solcher Weg einmal beschritten, dann ist es, laut Waddington, kaum möglich ihn wieder zu verlassen. Diesen Sachverhalt bezeichnet Waddington als „Kanalisation“ (ebd., 96). Waddingtons extensive Landschaftsmetaphorik hat dazu geführt, dass seine Begriffe sich fachspezifisch und auch außerhalb des Faches aus ihrem genetischen Kontext gelöst haben.<sup>6</sup>

Wenn Tarkovskij also von Chreoden an einem spezifischen Ort spricht, dann will er damit zu verstehen geben, dass dieser Ort – als ‚Summe aller Bewegungen, die auf ihm stattgefunden hätten‘ – gewissermaßen ein Landschaft gewordenen Gedächtnis ist. Eine Chreode nach Tarkovskijs Verständnis wäre demzufolge dasjenige Merkmal einer Landschaft, das ihm die Möglichkeit gibt, einen bestimmten Drehplan zu entwerfen oder ihn dazu zwingt einen einmal gefassten Plan anzupassen. Ein derartiges Primat des Konkreten gegenüber den Abstraktionen beispielsweise eines Drehbuchs beschreibt Tarkovskij bei der Erinnerung an die Dreharbeiten von ZERKALO (1975):

Auch bei der Arbeit an früheren Filmen wurde sehr viel hinzugefügt, im Drehprozess ergänzt, obwohl sich diese Filme auf kompositorisch erheblich eindeutigeren Drehbücher stützen. Doch als wir uns an den SPIEGEL machten, da wollten wir diesen Film bewusst, prinzipiell *nicht vorprogrammieren*. Es war hier für mich viel wichtiger, herauszubekommen, auf welche Weise sich ein Film während der Dreharbeiten, beim Kontakt mit den Schauspielern, beim Aufbau der Dekorationen und bei der „Belebung“ der Außendrehorte gleichsam von *selbst* „organisiert“. [Hervorhebungen hinzugefügt, Anm. d. Verf.] (Tarkovskij 2000, 140)

Das Haus, in dem viele der autobiografischen Szenen aus der Kindheit des Protagonisten gedreht wurden, steht auf einer solchen landschaftlichen Chreode. Tarkovskij lässt das verfallene Haus seiner Kindheit nach alten Fotografien auf dem kaum noch vorhandenen Fundament für die Dreharbeiten rekonstruieren, mit überzeugendem Effekt: „Als wir dann meine Mutter dorthin brachten, die ihre Jugend an *jenem* Ort und in *jenem* Haus verbracht hatte, da übertraf ihre Reaktion in dem Moment, als sie es erblickte, meine kühnsten Erwartungen. Sie kehrte in die Vergangenheit zurück“ (ebd., Hervorhebungen im Original). Was

---

6 So versteht man beispielsweise in der Theorie biologischer Entwicklungssysteme (Developmental Systems Theory) Waddingtons Landschaftsmetaphorik nicht mehr allein metaphorisch, sondern betrachtet tatsächliche Landschaften als Faktoren einer erweiterten Vererbung (vgl. Stotz 2005, 133 f.).



Abb. 9: Das Haus. ZERKALO

die Rekonstruktion des Hauses im Kleinen leistet, nämlich die Wiederbelebung der in diesen spezifischen Ort eingelassenen persönlichen Erinnerungen und damit die Rückkehr von Tarkovskijs Mutter in die Vergangenheit, ist auch im Großen grundlegend für seine Poetologie des Erinnerns. Indem er die Vorgaben durch das Material zum Maßstab seiner Drehvorhaben macht, sichert sich Tarkovskij die in den Gegenständen und Orten gespeicherten Zuflüsse viel weiter zurückliegender, generationenübergreifender Erinnerungen.

Solche drehplanbestimmenden Vorgaben finden sich in Tarkovskijs Filmen nicht nur in Gegenstands- oder Landschaftsaufnahmen verwirklicht. Zumeist sind es Kunstwerke, insbesondere Gemälde, die Tarkovskij als Vorlagen für einzelne Sequenzen oder ganze Filme nimmt. So mündet die Leidensgeschichte des Malers Andrej Rublev im gleichnamigen Film in eine lange Sequenz von Detailaufnahmen seiner DREIFALTIGKEITSIKONE (ca. 1411). In SOLJARIS öffnet sich der Blick auf Kris Kelvins verdrängte und unter einer Decke von Schnee begrabene Vergangenheit durch einen intensiven Blick auf Pieter Bruegels d. Ä. JÄGER IM SCHNEE (1565): Die Kamera beginnt ihre Fahrt auf einem Busch, der schon (oder noch) Blätter trägt, schweift über eine Gruppe Jäger und verharrt zunächst auf den Jagdhunden. Im Hintergrund sind Stimmen zu hören. Ein Schnitt auf die Mitte des Bildes, den See, auf dem Kinder Schlittschuh fahren, eine Blende auf andere Figuren in der Landschaft und einen zugefrorenen Fluss, Gebäude und

schließlich einen schwarzen Vogel. Geräusche sind zu hören, die aus dem Gemälde zu kommen scheinen. Die Kamera schweift über vereinzelte Häusergruppen, findet wieder zurück zum See, schweift weiter und gelangt erneut zu den Jägern. In diesem Moment erklingen verfremdet Jagdhörner, Rufe. Ein drittes Mal fährt die Kamera auf den See und das dahinter liegende Dorf. Schnitt. Eine wirkliche Schneelandschaft ist zu sehen, ein Kind im Mittelgrund, im Vordergrund eine Schaukel: Erinnerungen an Kelvins Kindheit. Auf diese Weise entfesselt Tarkovskij in den statischen Gemälden, mit André Bazin gesprochen, das „zentrifugale“ Potential (Bazin 2005, 225) der Kinoleinwand:

Das ausgearbeitete, abstrakte Zeichen nimmt dank dem Film und den psychologischen Eigenheiten der Leinwand für jeden Geist die Evidenz und das Gewicht einer mineralischen Wirklichkeit an. Es sollte nun einsichtig sein, daß der Film die andere Kunst durchaus nicht verrät und verfälscht, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, sie zu retten, indem es die Aufmerksamkeit der Menschen wieder auf sie lenkt. (ebd., 228)

Für sich genommen ist jedes der Gemälde, die Tarkovskij in seinen Filmen auf diese Weise präsentiert, erkundet und in Matrizen ganzer Filmsequenzen übersetzt, Speicher kultureller und ästhetischer Erfahrungen. Als solche sind sie Bestandteile eines großen Kanons des Bewahrenswerten, den Tarkovskij in seinen Filmen zusammenstellt. Trotzdem besteht er auf der grundsätzlichen Differenz von Malerei und Filmkunst. Zwar mögen die Gemälde-Sequenzen in seinen Filmen große Ähnlichkeit mit den imaginären Blickregimen haben, die auch in der bildenden Kunst angestrebt werden, der wesentliche Unterschied besteht für Tarkovskij jedoch in den Materialien, die in beiden Künsten bearbeitet werden. „Ein Maler weiß, daß sein Material die Farben sind“ (Tarkovskij 2000, 179), der Filmkünstler dagegen beschäftigt sich mit der Inszenierung ablaufender Zeit. Die abgematteten Farbpaletten in Tarkovskijs Filmen sind eindruckliche Belege dieser Ansicht: „Wird die Farbe als solche zu einer dramaturgischen Dominante der Einstellung, dann bedeutet dies, daß Regisseur und Kameramann von der Malerei wirksame Methoden entlehnen, um das Publikum zu beeinflussen“ (ebd., 147). Indem Tarkovskij bewusst auf die Mittel anderer Künste verzichtet und stattdessen filmspezifische Präsentationsformen sucht, erkennt er die Eigenständigkeit anderer Kunstformen an und vermeidet so den Vorwurf Kracauers, die Kunstwerke auf ihren Symbolwert zu reduzieren.

In OFFRET gibt Leonardo Da Vincis ADORAZIONE DEI MAGI (1481; „Anbetung der Hl. Drei Könige“) Tarkovskij die wesentlichen Motive vor. Zu Beginn des Films ist lange die zentrale Partie des Bildes zu sehen: Die Gottesmutter mit dem Jesuskind, das im Begriff ist, die dargebotene Gabe eines der Könige anzunehmen. Nach einer gewissen Zeit beginnt die Kamera, am Stamm eines scheinbar toten Baumes entlangzufahren, der oberhalb des Kindes aus einem Felsen he-

rauswächst. Dieses Aufsteigen geht äußerst langsam vor sich und erst nach einer Weile wird deutlich, dass der Baum in seiner Krone durchaus grün ist, ja sogar üppig im Laub steht.<sup>7</sup> Nach diesem Prolog sind der Protagonist Alexander und sein Sohn zu sehen, wie sie wiederum einen abgestorbenen Baum mit Hilfe einiger Steine an einem Feldweg in der Nähe eines Strandbes am Meer aufrichten. Alexander erklärt seinem Sohn die Bedeutung von Ritualen anhand der Legende von einem Mönch, der jahrelang einen verdorrten Baum im Gebirge gewässert hatte, bis dieser eines Tages zu blühen begann. Wieder benennt Tarkovskij das Wasser als das Element der Konstanz. Am Schluss des Films sieht man den Jungen nach dem Gießen des Baumes darunter liegen und in dessen Krone schauen. Wie zu Anfang des Filmes steigt die Kamera am Stamm des toten Baumes entlang auf und bleibt in seinen verdorrten Zweigen stehen. Über dieses Bild legt Tarkovskij eine Widmung: „Dieser Film ist meinem Sohn Andruscha gewidmet – mit Hoffnung und Zuversicht. Andrej Tarkovskij“. Auch dies, eine Geste der Kontinuität. Die Diskrepanz zwischen dem blühenden Baum Leonardos und dem (noch) verdorrten Baum Tarkovskijs soll mit dem Film überbrückt werden: „Die Anfangs- und Schlußszene, das Wässern des verdorrten Baumes (für mich ein Sinnbild des Glaubens), markieren Punkte, zwischen denen der Ablauf der Ereignisse eine zunehmend stärker werdende Eigendynamik entwickelt“ (Tarkovskij 2000, 226).



Abb. 10: Der stumme Junge unterm Baum. OFFRET

7 Dieser Effekt des allmählichen „Erblihens“ ist ein gutes Beispiel für den Unterschied zwischen Film und Malerei: Im Gemälde ist immer schon der blühende Baum zu sehen, während die Kamerafahrt am Stamm entlang eine Dimension des Bildes enthüllt, die allenfalls symbolisch darin angelegt war.

Kanalisierung oder „Eigendynamik“ des Materials weisen zunächst auf das bloß faktische Vorhandensein „notwendiger Wege“ hin. Allerdings wird diese Feststellung allein dem moralischen Impetus nicht gerecht, der hinter Tarkovskijs Drängen auf das Beschreiten dieser Wege steckt.

Dass bestimmte Wege als notwendig bezeichnet werden können, verweist nicht nur auf die Vorgaben des Materials, sondern kann ebenfalls als eine moralische Verpflichtung, sie zu beschreiten, verstanden werden. Für Tarkovskij gleicht die künstlerische Arbeit dem Beschreiten notwendiger, aber mit der Zeit vergessener Wege. Nicht um Selbstverwirklichung geht es ihm, sondern um das Aufrechterhalten und Erinnern des seiner Ansicht nach gekappten Bezuges zu einer Traditionslinie in der Kunst, die von Verantwortlichkeit und Demut geprägt ist:

Warum fürchten wir uns so sehr davor, in unserer Filmarbeit Verantwortung zu übernehmen? Warum sichern wir uns von vornherein so ab, daß unser Resultat dann so ungefährlich wie überflüssig ausfällt? Doch nicht etwa deshalb, weil wir unverzüglich unsere Arbeit mit Geld und Komfort entlohnt sehen wollen? In diesem Sinne sollte man einmal die Arroganz moderner Künstler mit der Bescheidenheit etwa der unbekannteren Erbauer der Kathedrale von Chartres vergleichen! Ein Künstler sollte sich durch selbstlose Pflichterfüllung auszeichnen. Doch das ist etwas, das wir alle längst vergessen haben. (Tarkovskij 2000, 196)

Aus diesem Grund ist Tarkovskij die Legende vom wassertragenden Mönch so wichtig, denn darin ist das konkrete und das symbolische Zurücklegen notwendiger Wege des Wassers beschrieben, das einsteht für die menschliche Fähigkeit, zweckfrei und uneigennützig zu handeln. Erst das unbeirrte Festhalten an dieser Fähigkeit, deren reinster Ausdruck für Tarkovskij der künstlerische Akt ist, zeigt an, „daß wir nach Gottes Ebenbild erschaffen wurden“ (ebd., 242). Der blühende Baum in Leonardos Gemälde zeugt von diesem, in der Kunst bewahrten Glauben an die Gottesebenbildlichkeit des Menschen. Nur wenn klar ist, was verloren ist, kann mit der Beharrlichkeit des Mönches Schritt für Schritt auf „notwendigen Wegen“ das Verlorene wiedergewonnen werden. Tarkovskij versteht seine Arbeit als das Offenlegen dieser Wege, seine Filme als Einladungen, sie zu betreten.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bazin (2004), André: Was ist Film? – Berlin: Alexander-Verlag.
- Böhme (1996), Gernot/Böhme, Hartmut: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. – München: Beck.
- Böhme (1988), Hartmut: „Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers“, in: Ders. (Hg.): Kulturgeschichte des Wassers. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–42.
- Chion (2009), Michel: Film, A Sound Art. [English ed.]. – New York: Columbia University Press.
- Chion (2011), Michel: „Ton und Bild – eine Relation? Hypothesen über das Audio-Divisuelle“, in: Butte, Maren/Brandt, Sabina (Hg.): Bild und Stimme. – Paderborn: Fink, Wilhelm, S. 49–64.
- Deleuze (1991), Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze (1997), Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dostoevskij (1961), Fëdor Michajlovič: Die Dämonen (= Besy, dt.), vollst. Ausg. in d. Uebers. v. Marianne Kegel. – München: Winkler.
- Ājzenštejn (1975), Sergej Michajlovič: „Intellektuelle Montage. (Aus Eisensteins Hollywood-Diskussion)“, in: Ders.: Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' „Kapital“, hg. v. Hans-Joachim Schlegel. – München: C. Hanser (Schriften, 3), S. 242–243.
- Ājzenštejn (1984), Sergej Michajlovič: „Ein unverhofftes Zusammentreffen“, in: Ders.: Das Alte und das Neue (Die Generallinie). Mit d. Notaten e. Vertonungsplanes u. e. Briefwechsel mit Wilhelm Reich im Anh. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. – München [u. a.]: C. Hanser (Schriften, 4), S. 184–194.
- Fischer (1988), Ludwig: „Trank Wasser wie das liebe Vieh. Marginalien zur Sozialgeschichte des Umgangs mit Wasser“, in: Böhme, Hartmut (Hg.): Kulturgeschichte des Wassers. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 314–352.
- Heller (2010), Franziska: Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron. – München, Paderborn: Fink.
- Kluge (2000), Alexander: „Die Brunnen der Götter. Akasha-Filmprojekt mit Andrej Tarkowski“, in: Kluge, Alexander (Hg.): Chronik der Gefühle. Basisgeschichten. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 472–478.
- Kracauer (2005), Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hg. v. Inka Mülder-Bach. – Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werke, 3).
- Lauer (2000), Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C. H. Beck.
- Steiner (1986), Rudolf: „Aus der Akasha-Chronik“, in: Ders. (Hg.): Aus der Akasha-Chronik. 6. Aufl. – Dornach/Schweiz: Rudolf-Steiner-Verl. (Rudolf Steiner Gesamtausgabe, 11), S. 21–251.

Dan Gorenstein

Stoffer (1966), Hellmut: Die Magie des Wassers. Eine Tiefenpsychologie und Anthropologie des Waschens, Badens und Schwimmens. – Meisenheim am Glan: Anton Hain.

Stotz (2005), Karola: „Organismen als Entwicklungssysteme“, in: Krohs, Ulrich/ Toepfer, Georg (Hg.): Philosophie der Biologie. Eine Einführung. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 125–143.

Tarkovskij (2000), Andrej Arsen'evič: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Neuausg. – Berlin: Ullstein.

Waddington (1962), Conrad Hal: The Nature of Life. – New York: Atheneum.



Leonardo da Vinci, ADORAZIONE DEI MAGI



Andrej Tarkovskij, OFFRET