

Natascha Drubek

Glocke und Ikone. Tarkovskijs Film ANDREJ RUBLEV^{*}

Auch wenn Andrej Tarkovskijs Oeuvre nicht in einer eindeutigen Beziehung zur russischen Orthodoxie steht bzw. in manchen Aspekten sogar über die christliche Weltsicht hinausgeht,¹ wurden die Filme dieses russischen Regisseurs zu seinen Lebzeiten und werden auch heute in spirituellen, wenn nicht sogar religiösen Dimensionen rezipiert und diskutiert.

Einer von Tarkovskijs Filmen ist explizit einem zentralen Thema des religiösen Schaffens innerhalb des russisch-orthodoxen Kirchenlebens gewidmet, der Ikonenmalerei. Es handelt sich um den Film ANDREJ RUBLEV (Mosfil'm; 1966/71), der Ausschnitte aus dem Leben eines Ikonenmalers namens Rublev in der Epoche der mittelalterlichen Rus' schildert. Dieser Maler wurde 1988 unter seinem Mönchs-namen Andrej von der russisch-orthodoxen Kirche kanonisiert. In den von einer antireligiösen Welle gezeichneten frühen 1960er Jahren, als Tarkovskij den Film plante, war die russisch-orthodoxe Kirche in der Sowjetunion keine Instanz, die das Ansinnen des Regisseurs hätte begleiten oder auch nur beeinflussen können wie es heute in Russland geschieht. Trotzdem kann man sich die Frage stellen, ob Tarkovskijs Film über einen Ikonenmaler, der im Nachhinein quasi den Status einer filmischen Hagiografie erhalten hat, den Auflagen der russisch-orthodoxen Kirche entsprach. Diese Frage erlaubt es zudem, historische Aspekte der Bezie-

* Der Artikel ist im Rahmen der Heisenberg-Förderung der DFG unter dem Zeichen DR 376/6-2 entstanden.

1 „Не думаю, что так уж важно знать, разделяю ли я какие-то определенные представления или верования – языческие, католические, православные, христианские вообще. Важен фильм“ (Tarkovskij 1989). Ich zitiere nach der russischsprachigen Publikation in *Iskusstvo kino*.

hung zwischen Kino und orthodoxer Bildtheologie zu beleuchten, die die besondere Rolle dieses Films im russischen und internationalen Kontext bestimmen. Der Klarheit halber möchte ich darauf hinweisen, dass es mir in diesem Artikel weder um Tarkovskijs persönliche Beziehung zur Orthodoxie geht noch um die heutige offizielle Einschätzung des Regisseurs durch die orthodoxe Kirche, sondern nur um die Frage, wie der erste Film, der das Ikonenthema in der russischen Kultur als ein nationales, religiöses und künstlerisches Problem behandelt, mit den spezifischen Konzepten der traditionellen russisch-orthodoxen Bilderlehre umgeht. Schließlich unterscheidet diese sich von der westlichen (Kirchen)Kunst in vielerlei Hinsicht, so etwa in ihrer Nähe zum Urbild und der Realpräsenz des Heiligen im Bild. Die Antwort auf diese Frage führt zum zweiten Thema des Aufsatzes, das sich – ähnlich wie ANDREJ RUBLEV selbst – vom visuellen Thema der Novellen 2–6 (Fragen der Kunst, Blendung der Handwerker) abwendend, dem Thema des Klangs (die Novellen „Schweigen“ und „Glocke“) widmet.

KIRCHE UND KINO IN RUSSLAND UND DER SOWJETUNION

Spätestens seit der Jahrtausendwende ist die russisch-orthodoxe Kirche neuen Medien gegenüber sehr aufgeschlossen, sie hat seit 2010 einen eigenen Kanal auf youtube,² fördert orthodoxe Filmfestivals und produziert sogar selbst Spielfilme, in denen Revisionen und Interpretationen der eigenen Geschichte vorgenommen werden.³ Der Griff zum Kino als didaktischem Mittel und Medium der Frohen Botschaft ist für eine konservative Kirche, die sich als Bewahrerin der ältesten christlichen Traditionen versteht, jedoch keineswegs selbstverständlich.

Wenn man zu den Anfängen des Kinos im russischen Zarenreich zurückgeht, kann man beobachten, wie in einer orthodoxen Kultur die Darstellung religiöser Themen und Figuren bzw. die Abbildung religiöser Kultgegenstände in einem technischen Medium bis ins kleinste Detail überwacht werden musste. In der Einstellung der Kirche zum Kino manifestierte sich zudem das traditionelle Selbstverständnis der orthodoxen Kirche in bezug auf die spezifische Medialität ihrer Bilderverehrung und den Schutz des Heiligen vor den modernen Medien der Reproduktion.

2 Hier etwa eine Aufnahme des *otpevanie* des Schriftstellers Valentin Rasputin durch den Patriarchen Kirill am 18.3.2015 in der Christ-Erlöser-Kathedrale auf dem vom Moskauer Patriarchat betriebenen Kanal „russianchurch“: <https://www.youtube.com/watch?v=eML44b4mh6o>

3 So etwa der vom kircheneigenen Studio PRAVOSLAVNAJA ĖNCYKLOPEDIA produzierte Spielfilm POP (2009; R: Vladimir Chotinenko) über die sog. Mission von Pskov, der eine Revision der Kollaboration der russisch-orthodoxen Kirche mit der deutschen Besatzung im 2. Weltkrieg mit filmischen Mitteln vorlegt (vgl. Drubek 2013b). Der nächste Film dieses Produzenten, ORDA (2012; „Die Goldene Horde“; Regie: Andrej Proškin) handelt vom Moskauer Metropoliten Aleksij (14. Jh.). Er knüpft in seiner Ästhetik – wenn auch in oberflächlicher Form – an das filmische Mittelalter an, das Tarkovskij in ANDREJ RUBLEV geschaffen hat.

Vladimir Semerčuk (1999, 7) weist in seiner Einführung zu dem *Christianskij kinoslovar'* (Christliches Filmlexikon) darauf hin, dass in der vorrevolutionären Zeit das Verhältnis der orthodoxen Kirche zum Kino ein gespanntes war. Yuri Tsivian wiederum stellte in seinem Aufsatz von 1992 die These auf, dass die zaristische Filmzensur in erster Linie eine religiöse war. Auch wenn die damalige Zensurlandschaft inzwischen differenzierter wahrgenommen wird,⁴ gilt weiterhin, dass die geistliche Zensur vor der Revolution das Medium Film selbst tabuisierte (siehe hierzu Drubek 2012, 128 ff.). Hiermit versuchte sie den Kontakt zwischen Sakralem und Kino zu minimieren, da aufgrund der in der Orthodoxie üblichen realpräsentischen Zeichenkonventionen alle Bilder Gefahr laufen, einen filmischen in einen realen Heiligen zu verwandeln – analog zur Ikone. Eine im Jahr 1916 zusammengestellte Liste der Darstellungsverbote von sakralen Ritualen und Gegenständen, an die sich der vorrevolutionäre Film zu halten hatte, gibt darüber beredt Auskunft. Um nur einige Verbote zu zitieren: „Die Abbildung von Unserem Herrn Jesus Christus, der Hl. Gottesmutter, der Hl. Engel, der Hl. Märtyrer ist nicht erlaubt“. Weiter darf das Innere von orthodoxen Kirchen nicht abgebildet werden oder orthodoxe „religiöse Prozessionen inszeniert werden“ und Schauspieler durften keine orthodoxen Geistlichen spielen. Besondere Vorsicht war bei „heiligen Gegenständen“ geboten. So durften „das Hl. Evangelium“ und „Kirchengegenstände“ nicht in Filmen auftauchen, etwas weniger streng war man im Fall der allgegenwärtigen „Ikonen, Kreuze[...] oder dem Kruzifix“ in der Ecke, wenn die Umgebung nicht beleidigend wirkte (Drubek 2012, 138–140). Es war also nicht explizit verboten, Ikonen zu zeigen, aber die Filmproduzenten der Zarenzeit vermieden dies, da durch – zufällige oder beabsichtigte – Unregelmäßigkeiten bei der Projektion Effekte eintraten, die die an sich neutral abgebildeten Objekte lächerlich machen konnten; die Studios waren in diesem Bereich also auch aus wirtschaftlichen Gründen auf der Hut, ein Verbot ihrer Filme aufgrund von Vorwürfen der Blasphemie oder einer Verletzung der Gefühle der Gläubigen zu riskieren.⁵

Diese Beziehung zwischen christlicher Staatskirche und Kino unterschied sich von der Situation in zahlreichen westlichen Kulturen, in denen die Erfindung des Kinematographen als Möglichkeit der anschaulichen Verbreitung des Glaubens gefeiert wurde. Man denke nur an die Passionsfilme von Lumière und Pathé, die in Russland nicht gezeigt werden durften. Ebenso wie auf der Bühne war bis 1917 die Darstellung (*izobraženie*) von Jesus Christus in einem russischen Film verboten.

Dieser Umstand hatte verschiedene Folgen: Zum einen lernte das Kino der Zarenzeit unter diesen Bedingungen der strengen geistlichen Zensur, sakrale oder

4 Zu einer Relativierung dieser Behauptung vgl. Jangirov 2009 und weiter bei Pozner 2012.

5 Dies mag gerade auch bei den nicht-orthodoxen Produzenten eine Rolle gespielt haben, die besondere Vorsicht haben walten lassen, da die Polizei bei sog. Andersgläubigen noch genauer hinsah. Pozner (2012) weist darauf hin, dass zahlreiche Vertreter des Filmgeschäfts (Produktion und Verleih), aber auch der Filmpresse im Zarenreich jüdischer Herkunft waren.

spirituelle Inhalte entweder in negativer oder allegorischer Form auszudrücken. Zum zweiten erfreuten sich importierte Filme mit alttestamentarischen Narrativen großer Beliebtheit.⁶ Zum dritten entwickelte der russische Film kein Korpus eigener, also russischer religiöser Filme, aus dem sich hätte ein Kanon bilden können, der sich der russischen Orthodoxie gegenüber positiv verhielte. Hier beginnt jene Tendenz des russischen Films, entweder eine religionsfreie Welt zu zeigen oder, ab 1918, ein religionskritisches Moment zu entwickeln – dieses ist jedoch dominiert von einer Polemik mit anderen Religionen und Konfessionen, wozu aus orthodoxer Perspektive alle Heterodoxen gehörten, z. B. auch die Freimaurer. Um es vorwegzunehmen: Tarkovskijs Film über ANDREJ RUBLEV wird aber gerade nicht dieser vordergründig polemischen Tendenz angehören.

Im Februar 1917 kam es nach Wegfall der geistlichen Zensur zu einer Flut von Filmen mit religiösen Themen. Es entstanden jedoch kaum Filme, die – analog zu den vorrevolutionären ‚jüdischen‘ Filmen (vgl. Pozner 2012) – die Bibel oder Hagiografien zum Ausgangspunkt nahmen oder theologische Fragestellungen verhandelten. Schwerpunkt waren ‚Enthüllungsfilme‘ mit skandalträchtigen Themen oder aber Filme, die ihre Themen aus einer ausserhalb der russischen Orthodoxie liegenden Sphäre bezogen. Im Jahr 1917 wurde eine ganze Reihe von Filmen über Sektierer produziert,⁷ so etwa die 1917 begonnene dreiteilige Serie IŠČUŠČIE BOGA („Gottsuchende“),⁸ die sich bis ins Jahr 1918 erstreckte, oder zahlreiche Filme über den ermordeten Grigorij Rasputin, der der Zugehörigkeit zur Chlysten-Sekte bezichtigt wurde.⁹ In Filmen konnten nun auf effektvolle Weise Tanzriten der Chlysten inszeniert werden, weitere filmisch verwertete Sekten waren Skopzen, Begunen und Johanniter.¹⁰ Es wurde auch ein Film über den Gewerkschaftler und Priester Georgij Gapon und ein „okkultistischer Film“ (Semerčuk 2000, 8) über einen vom Satan verführten protestantischen Pastor gedreht: SATANA LIKUJUŠČIJ („Der triumphierende Satan“).¹¹ Semerčuk (2000, 8) sieht in Protazanovs auf

6 Vgl. hierzu Pozner 2012, 28, 35. Ab 1911 gesellten sich auch im eigenen Land hergestellte Filme mit jüdischer Thematik hinzu. Sie waren sowohl beim jüdischen als auch anderem Publikum des Russischen Reiches erfolgreich, da sie religiöse Lebenswelten (v. a. Rituale) zeigten, wenn auch keine orthodoxen.

7 Sowohl von privaten Filmstudios (Rus', Libken, Drankov, Ermolev) als auch dem staatlichen Skobelevskij komitet, das etwa den Film TEMNAJA VERA (SEKTANTY) 1917 bei Trickfilmer Vladislav Starevič in Auftrag gab. Vgl. zu diesem und ähnlichen Filmen die Datenbank *Religiöse und antireligiöse Motive in russländischen und sowjetischen Filmen* <http://www.dokumente.ios-regensburg.de/filmDB/filmdbview.php?ID=142>

8 Es handelt sich um den Sektierer-Zyklus der Regisseure A. Čargonin und N. Malikov, beginnend mit LĠUŠČIE BOGU (CHLYSTY. V TRUŠČOBACH MOSKVY) [„Die Gott anlügen (Chlysten. In den Armenvierteln Moskaus)“]: <http://www.dokumente.ios-regensburg.de/filmDB/filmdblist.php?t=filmdb&psearch=gottessucher&Submit=++Suchen++&psearchtype=>

9 S. Veselovskijs TEMNYE SILY – GRIGORIJ RASPUTIN I EGO SPODVIŽNIKI. Die Premiere der beiden Teile fand bereits im März und April 1917 statt, also kurz nach der Februarrevolution.

10 Eine Beschreibung dieser Filme findet sich in Drubek 2015. Vgl. außerdem: <http://www.oei-dokumente.de/filmDB/filmdbview.php?start=33> (28.10.2015).

11 <http://www.dokumente.ios-regensburg.de/filmDB/filmdbview.php?ID=15> (28.10.2015).

Tolstoj's Erzählung basierendem Film OTEC (1918; „Vater Sergij“) den „ersten bedeutenden Vertreter der christlichen Problematik im russländischen Kino“ – man sollte hinzufügen: auch den über Jahrzehnte hinweg letzten.

Nach der Oktoberrevolution entstand der erste antiklerikale Film O POPE PANKRATE, TETKE DOMNE I JAVLENNOJ IKONE V KOLOMNE (1918) über einen habgierigen und betrügerischen Popen.¹² Satirische Darstellungen des Klerus wurden in der sowjetischen Zeit zu einem Standardmotiv in verschiedenen Filmen.¹³ 1919 entstand ein antireligiöser Propaganda-Dokumentarfilm, als der Kreml bei den Regisseuren Vertov und Kulešov Aufnahmen von der Exhumierung des Sergij Radonežskij in Auftrag gab (Drubek 2013a).

Semerčuk (2000, 9) nennt in seinem Abriss CHRISTIANSTVO I OTEČESTVENNOE KINO die 1920er eine Zeit des „allgemeinen anti-christlichen Pathos“¹⁴, das sowohl in historischen als auch zeitgenössischen Handlungen zum Ausdruck kam, oft in sekundären Handlungslinien. Ein Beispiel einer negativen Nebenfigur aus dem geistlichen Stand (hier eines Jesuiten) findet sich in der deutsch-sowjetischen Koproduktion SALAMANDRA (dt. DIE FALSCHMÜNZER, R: Grigorij Rošal', Mežrabpom-Film/Prometheus) aus dem Jahr 1928.



Abb. 1: Der Jesuitenpater Brzezinski. SALAMANDRA

Ganz der antireligiösen Thematik ist Protazanov's PRAZDNİK SVJATOGO JORGENA (1930; „Das Fest des hl. Jorgen“), ein Mežrabpom-Film, gewidmet.¹⁵

12 Vgl. hierzu die Einträge unter dem Jahr 1918 <http://www.oei-dokumente.de/filmDB/filmdblast.php?start=41>.

13 Hierher gehört auch noch der in den 1930ern entstandene Zeichentrickfilm SKAZKA O POPE I O RABOTNIKE EGO BALDE, der auf Puškins gleichnamiges Werk zurückgreift.

14 Semerčuk differenziert in seinem Text in vielen Fällen die Verwendung des Begriffs „antireligiös“ nicht und setzt ihn mit „anti-christlich“ gleich. Es wurden jedoch auch genuin antireligiöse Filme gedreht, so etwa der Kulturfilm OPIUM (1929; Regie: V. Žemčužnyj), in dem die rituelle Gestik betender orthodoxer und katholischer Christen, Baptisten, Muslime, Buddhisten, Juden und Hindus in einer Parallelmontage verglichen, persifliert und verspottet wird. Vgl. <http://www.oei-dokumente.de/filmDB/filmdbview.php?ID=1>.

15 Semerčuk (2000, 10–12) gibt als Jahreszahlen 1937 bis 1956 für jene „anti-katholische“ Phase an, die er mit einer gegen Europa gerichteten Aussenpolitik erklärt.

Obleich unvollendet, hatte Sergej Ėjzenštejns Film über den sowjetischen Pionier Pavlik Morozov, *BEŽIN LUG*, der 1935 begonnen wurde, einen großen Einfluss auf die spätere Poetik (anti)religiöser Filme; auch wenn 1937 die Arbeit an dem Film nach zahlreichen Änderungen eingestellt wurde, war der Casus in der sowjetischen Filmwelt gut bekannt. Der Film wurde der Mystik und des Formalismus beschuldigt, ihm wurde eine „biblische Form“ vorgeworfen bzw. der Umstand, dass die Figuren *čerty svjatosti* („Züge der Heiligkeit“) trügen (Margolit/Šmyrov 1995, 58–59).



Abb. 2.: „Züge der Heiligkeit“. *BEŽIN LUG*

Im Jahr 1941 wurde die angeblich einzige erhaltene Kopie durch eine Bombe vernichtet. Der Film und damit auch das Thema erlebten jedoch in den 1960er Jahren eine Revitalisierung: Naum Klejman und Sergej Jutkevič erstellten 1968 eine Fotofilm-Rekonstruktion von *BEŽIN LUG* aus Filmabschnitten, die Ėjzenštejns Cutterin Ėsfir' Tobak aufbewahrt hatte.

Noch am Vorabend und während des Zweiten Weltkriegs entstanden Filme, die die sowjetischen Führer im Sinne der ‚politischen Religion‘ als Propheten stilisierten und zugleich Versuche der Aneignung orthodoxer Ikonographie im Gewand der filmischen Historiographie darstellen (vgl. etwa Ėjzenštejns Historienfilme *ALEKSANDR NEVSKIJ*, *IVAN GROZNYJ* u.a.).



Abb. 3a und b: Plakat und Still. ČUDOTVORNAJA

In der Chruščev-Zeit folgte eine neue Welle antireligiöser Filme. Zwei im Jahr 1960 im Mosfil'm-Studio entstandene Produktionen sind im Zusammenhang mit ANDREJ RUBLEV von besonderem Interesse.

ČUDOTVORNAJA („Die wundertätige Ikone“), 1960 gedreht unter der Regie von V. Skujbin, basiert auf der gleichnamigen Erzählung von Vladimir Tendrjakov, die 1958 in der Zeitschrift ZNAMJA erschienen war und zahlreiche Neuauflagen erlebte.¹⁶ Sie berichtet von Rod'ka und seine Freunde, die beim Spielen in Erdreich einen Gegenstand finden, den sie zunächst für eine Bombe aus dem 2. Weltkrieg halten. Diese Szene korrespondiert mit dem zentralen Motiv der studentischen Arbeit von Aleksandr Gordon und Andrej Tarkovskij aus dem Vorjahr: SEGODNJA UVOL'NENIJA NE BUDET, in der Bomben ausgegraben und entschärft werden.



Abb. 4a und 4b: Bild oder Bombe? ČUDOTVORNAJA

16 Im Jahr 1963 wurde die Erzählung vom Theater Sovremennik in ein Hörspiel mit dem Titel BEZ KRESTA („Ohne Kreuz“) umgearbeitet (Panchenko 2012, 327–328).



Abb. 5: Ikone des Hl. Pantelejmon in ČUDOTVORNAJA

Statt der Bombe graben die Jungen im Film ČUDOTVORNAJA eine Ikone aus, die von Rod'kas gläubiger Grossmutter als seit Ende der 1920er Jahr verschollene Ikone des heiligen Pantelejmon identifiziert wird. Sogleich stellen sich Pilger ein, die Rod'ka für einen Heiligen halten und sich Gesundheit von der Ikone versprechen.

Seine Mutter und seine Lehrerin – beide Vernunft verkörpernde weibliche Gegenfiguren zur als irrational dargestellten Großmutter – sorgen dafür, dass der Verehrung der Ikone und dem Treiben um ihren jungen, keineswegs dem Glauben zugeneigten Finder ein Ende gemacht wird.

Während ČUDOTVORNAJA Vertreter der nicht-kirchlich organisierten Orthodoxie bzw. Volksfrömmigkeit kritisiert, richtet die andere antireligiöse Mosfil'm-Produktion aus dem gleichen Jahr sich gegen eine in der UdSSR aktive protestantische Sekte. Es handelt sich um die evangelikalen Pfingstler, die zusätzlich aufgrund ihrer amerikanischen Wurzeln suspekt waren: der Film TUČI NAD BORSKOM (1960; „Wolken über Borsk“), in dem Vasilij Ordynskij Regie führte und zu dem Semen Lungin und Il'ja Nusinov das Drehbuch geschrieben hatten. Die Hauptfigur, Olja Ryžkova, ist in ihren Klassenkamerad Mitja Saenko verliebt, der sie in seine Gemeinde einführt; hier wird über christliche Liebe („bez ljubvi vse pustoe“) gesprochen, und es kann die Frage nach der Existenz

Gottes gestellt werden. Im letzten Teil des Films gibt die Gemeinde sich Trance-Ritualen hin (zu ekstatischen „Daj gospodi!“-Rufen) und versucht Olja ans Kreuz zu nageln.¹⁷



Abb. 6a und b: Plakat und Still. TUČI NAD BORSKOM

Dieser stellenweise zu drastischen Mitteln der Darstellung greifende Film weist die Risiken religiöser Motivik im Film auf: die andere Welt und die Hymnen der charismatischen Pfingstler drohen nicht nur die Heldin Olja, sondern auch das Filmpublikum in ihren Bann zu schlagen. Kurioserweise verkörpert der heute die russische Orthodoxe Kirche unterstützende Regisseur und Filmfunktionär Nikita Michalkov in diesem Film eine seiner ersten Schauspielrollen als Teilnehmer an dem in der Schule stattfindenden „antireligiösen Karneval[...]“. Als anti-christlicher Aktivist mimt er die Figur des orthodoxen „Vater Nikon“ und gibt sie dem Gelächter preis.

TUČI NAD BORSKOM fiel mit Tarkovskijs Abschlussjahr an der Filmhochschule VGIK zusammen, als er gemeinsam mit Nikita Michalkovs Bruder Andrej seinen Diplomfilm КАТОК I СКРИПКА (1960) drehte, und zwar ebenfalls in den Mosfil'm-Studios.¹⁸ Die Berührung zwischen dem Team Tarkovskij-Končalovskij und TUČI NAD BORSKOM kann also entweder im Studio geschehen sein, oder auch im familiären Kreis der Michalkovs. Mit Andrej (Michalkov-)Končalovskij hat Tarkovskij weitere Drehbücher verfasst, so zu dem im Zweiten Weltkrieg spielenden Film

17 Die Pfingstler hatten sich in Russland, wohin die Sekte noch in der Zarenzeit kam, zu einem eigenen Zweig entwickelt. Von Bedeutung für diese Glaubensvereinigung ist die Taufe durch den hl. Geist, die im Film vorgeführt wird, ebenso wie das prophetische Sprechen, die Glossolie.

18 „Первый – дипломный – фильм Андрей Тарковский поставил на ‚Мосфильме‘ в 1960 году. Сценарий был им написан совместно с соучеником Андроном Михалковым-Кончаловским, с которым вместе – самое короткое время спустя – будет задуман и сочинен ‚Андрей Рублев‘“ (Turovskaia 1991, 62).

IVANOVO DETSTVO (1962); sie arbeiteten auch beide 1961 an dem Drehbuch für ANDREJ RUBLEV,¹⁹ das vor dem Hintergrund dieser antichristlichen Tauwetter-Filme zu sehen ist, die, wenn auch in negativer Form, so doch mit ungewohnter Ernsthaftigkeit religiöse Themen verhandeln.

Semerčuk nennt die der Chruščev-Ära folgende Brežnev-Zeit eine „religiöse Renaissance“: damit meint er zum einen Filme, die keine explizite religiöse Thematik hatten, in denen aber „christliche Motive und Bilder“ vorkommen wie im Filmwerk von Sergej Paradžanov (Semerčuk 2000, 14). Aleksandr Askol'dovs verbotener Film KOMISSAR („Die Kommissarin“ (Gor'kij-Studio; 1967) wiederum arbeitet mit orthodoxen Ikonographien: „Die Russin wird immer wieder in einer Madonnen-Haltung gezeigt, wie auf einer Hodigitria-Ikone präsentiert sie mit erhobenem Haupt das Kind im Arm dem Betrachter“ (Franz 1999, 42). Der Film ist zudem mit abrahamitisch-ökumenischen Motiven durchsetzt: die sowjetische post-christliche Kommissarin, die nach ihrer Niederkunft an die Front des Bürgerkriegs zurückkehren will, wählt eine jüdische Familie als den Ort, an dem ihr Kind aufgezogen wird. Die „religiöse Färbung“ des Films artikuliert so „die messianischen Hoffnungen, die Judentum und Christentum gemein sind“ (Franz 1999, 42).²⁰ Semerčuk zählt auch Larisa Šepit'kos VOSCHOŽDENIE, nach einer Erzählung von Vasil' Bykov, zu dieser Gruppe von Filmen. Hier wird die Geschichte eines Verrats zur Zeit des Zweiten Weltkriegs mit neutestamentlicher Symbolik (dem Judasmotiv) unterlegt. In Tarkovskijs STALKER (Mosfil'm, 1979) wiederum erklingen Passagen aus dem Neuen Testament – jedoch in keiner direkten Verbindung mit der Handlung.

Zum zweiten handelt es sich in Semerčuks Systematik um explizit christliche Motive in historischem Gewand: KAMENNYJ KREST („Das steinerne Kreuz“, 1968 – Dovženko-Studio Kiev) des ukrainischen Regisseurs Leonid Osyka oder eben Tarkovskijs ANDREJ RUBLEV.

Da über das Leben des Malermönchs, der Ende des 14., Anfang des 15. Jh. lebte, wenig bekannt ist, vertieften sich Tarkovskij und sein Ko-Szenarist Končalovskij in altrussische chronikale und hagiographische Texte. Sie studierten Quellen zur Ikonenmalerei dieser bemerkenswerten Epoche, als sich der Hesychasmus zu verbreiten begann, eine asketische Bewegung, der auch Rublev angehörte (vgl. Ul'ja 2005). Eine der Wirkungsstätten Rublevs, das von Sergij Radonežskij gegründete Dreifaltigkeits-Kloster, ist über eine in der Schlacht eingesetzte Ikone mit der Figur des russischen Helden Dmitrij Donskoj (1380) und damit der Überwindung des tatarisch-mongolischen „Jochs“ verbunden. Also hätte ein Donskoj-Film

19 Majja Turovskaja (1991, 62) schreibt: „Можно считать, что ‚Андрей Рублев‘ был первым самостоятельным замыслом молодого режиссера – заявка была подана в 1961 году, практически еще до ‚Иванова детства‘. Договор был заключен в 1962 году.“

20 Der Film basiert auf Motiven von Vasilij Grossmans Erzählung V GORODE BERDIČEVE („In der Stadt Berdičev“, 1934), in der die traditionelle jüdische Lebenswelt seiner Geburtsstadt geschildert wird. Die religiöse Motivik wurde nachträglich vom Regisseur eingefügt.

(analog dem Nevskij-Film von Ėjzenštejn) einen sozialistisch-realistisch positiv verstandenen Helden zeigen können, insbesondere, wenn man bedenkt, dass der biographische Film über Rublev formell dem seit den 1940er Jahren staatstragenden historisch-biographischen Genre zugehörte.²¹ Genau dies suchen die beiden Drehbuchautoren zu vermeiden, indem sie statt eines Nationalhelden einen zweifelnden Mönch ins Zentrum ihres Epos rücken. Der Film ist in acht „Novellen“ gegliedert, die Andrej jeweils in verschiedene Situationen führen:

1. Der Gaukler, 1400
2. Theophanes der Grieche, 1405
3. Die Andreas-Passion, 1406
4. Das Fest, 1408
5. Das Jüngste Gericht, 1408
6. Der Einfall der Tataren, 1408
7. Das Schweigen, 1412
8. Die Glocke, 1423

Obwohl die acht schwarz-weißen Episoden mit Jahreszahlen versehen sind, kann man sie nicht als historisches Narrativ ansehen, sie „bündeln“²² die zentralen Themen der mittelalterlichen Rus' – wie etwa den universalisierten Bruderkzwist – in synkretistischer Form. Sie werden durch einen schwarz-weißen Prolog (der Flugversuch des Bauern) und einen farbigen Epilog (die Ikonen Rublevs und eine Einstellung von einer Landschaft mit Pferden) gerahmt. V. a. der Epilog hat keine Verbindung mit den Novellen, verweist jedoch durch die Pferde auf den Prolog zurück.

Die erste, über 3 Stunden lange Version von 1966 trug den Titel STRASTI PO ANDREJU („Andreas-Passion“), gelangte nach der Premiere im Moskauer Domkino Ende 1966 in der UdSSR nicht in die Kinos, wurde jedoch auf den Filmfestspielen in Cannes 1969 ausgezeichnet. Erst 1971 kam der Film in seiner Heimat unter dem Titel ANDREJ RUBLEV in einer gekürzten Fassung in den Verleih.

-
- 21 Auf den Unterschied zum Drehbuch wies bereits M. Kastinger-Haslinger (1998, 147) hin: „Sowjetische Kritiken, die unmittelbar nach der Freigabe erschienen, waren allgemein vom Film enttäuscht. Neben dem offensichtlichen Versäumnis, einen aktiven, positiven sozialistischen Helden zu liefern, wurde der Film im Vergleich mit dem zuvor veröffentlichten Skript negativ bewertet. Wie vorher erwähnt wurde, machte das knappe Budget größere Abstriche vom Drehbuch notwendig, wodurch sich der erzählende und thematische Inhalt signifikant änderte: statt zwölf Episoden und zwei Prologen (einen für jeden Teil des zweiteiligen Films), hatte der endgültige Film acht Episoden und einen Prolog. Die Streichung des ursprünglichen Prologs des ersten Teils – der Kulikovo-Feldschlacht – bewirkte, daß der Film für die fehlende Darstellung des Heldentums und der Opfer des russischen Volks kritisiert wurde, ebenso wie für das vorenthaltene positive Bild eines Führers, in diesem Falle des Großfürsten Dmitrij Donskoj, der Seite an Seite mit seinen Leuten kämpfte.“
- 22 „Der ‚Bruderkampf‘, der von Filmkritikern und Historikern wie ein geschichtliches Faktum behandelt wurde, ist viel typischer für eine frühere Periode russischer Geschichte.“ Kastinger-Haslinger (1998, 150).

Wie man inzwischen vermuten kann, ist Semerčuks Bezeichnung „religiöse Renaissance“ für diese Filme etwas irreführend, denn die 1960er Jahre waren nicht die Zeit der Wieder-Geburt, sondern der eigentlichen Geburt des russischen religiösen oder spirituellen Kinos, das sich quasi aus dem Nichts entwickeln musste – nach sechs Jahrzehnten a- oder antireligiöser Filme in Russland und der UdSSR.

Wenn man die Geschichte des Religiösen im russischen Kino bis in die 1970er Jahre betrachtet, kommt man also zu einem verblüffenden Ergebnis: es gab zum einen starken Widerstand gegen das religiöse Thema im Film – und dies insgesamt vor und nach der Revolution, d. h. sowohl von kirchlicher als auch parteilicher Seite – dies erklärt auch, warum die Interimszeit 1917 zwischen den Revolutionen zu einer ungeahnt starken Ventilierung des Bedürfnisses der Thematisierung von Religion im populären Medium Film führen musste. Zum anderen lässt sich sagen, dass in der sowjetischen Zeit die bloße Darstellung von Ikonen bereits ihre Affirmation bedeuten konnte, da auch im atheistisch intendierten Film das Sakrale hindurchschimmert – daher die Vorwürfe gegenüber Ėjzenštejn, er würde aus dem Pionier einen „Heiligen“ machen, einen Märtyrer. Zusammengefasst stellt sich der Überblick von den Anfängen des Kinos in Russland bis in die 1960er Jahre wie folgt dar: Das Abbildungsverbot von Heiligem im Kino wurde von Darstellungsregeln abgeleitet, die für ein älteres Medium galten, das Theater, welches bis Ende des 17. Jahrhunderts in Russland verboten gewesen war. Das Filmbild wurde bei seiner Einführung in die russische Kultur aufgrund des Bewegtbilds und des Spielcharakters als theatralische Form angesehen – entsprechend war es nicht dem hl. Bild (der Ikone) anverwandelt. Die Filmindustrie der Zarenzeit stellte sich darauf ein und schuf eine säkularisierte Welt ohne Geistliche, Kirchen und Kultgegenstände. Da die so produzierten russischen Filme aufgrund der Zensurauflagen des Hl. Synods keine religiösen Bestandteile enthielten (und diese auch an den Stellen fehlten, wo dies Vorstellungen von realistischer Wahrscheinlichkeit dringend geboten), bestätigte sich die Beschuldigung der Kirche, es handle sich beim Film um Teufelswerk.

Der knappe Überblick über die Geschichte der religiösen Motivik zeigt, dass die frühe Dämonisierung durch die Kirche ihren Beitrag zur Einschätzung des Films als eines mächtigen und attraktiven Mediums in Russland geleistet hat. Eben diese Ausgrenzung des Kinos trug zu seiner Ermächtigung in der Sowjetzeit bei. Es sollte viele Jahrzehnte dauern, bis eine genuine Auseinandersetzung mit der Religion innerhalb des sowjetischen Films geschehen konnte. Kann man also sagen, dass erst der Regisseur Tarkovskij mit seinen *STRASTI PO ANDREJU* ein von einem christlichem Standpunkt her gedachtes russisches Kino wagte, auch wenn diese Position keine aus medialer Hinsicht orthodoxe war?

Wie auch immer man hierauf antwortet, die Frage macht einem bewusst, wie umwälzend die Anlage des Films *ANDREJ RUBLEV* war: Er hatte zum einen religiöse Dimensionen wie kein russisch-sowjetischer Film zuvor, zum anderen brach er die formell nie aufgehobenen orthodoxen Darstellungstabus des Hl. Sy-

nods aus der Zarenzeit, etwa in der nach Russland verlegten Golgothaprozession im Schnee, wo Schauspieler Christus, die Gottesmutter, die Apostel und Maria Magdalena darstellen.



Abb. 7: Die Golgothaprozession. ANDREJ RUBLEV

Gleichzeitig verstieß der Film gegen sowjetische Gattungsnormen: Das Ikonmalen als Thema und ein Mönch als Hauptfigur eines Films, gegossen in die Gattung des historisch-biographischen Films – ansonsten nur für nationale Heroen wie Nevskij, Kutuzov oder Glinka reserviert –, dies alles mag erklären, warum der Filme fünf Jahre in Russland nicht in die Kinos kam. Anstatt des vom Genre geforderten positiven Helden wird ein zweifelnder Künstler gezeigt, der den bedeutsamen Namen Andrej trägt – den des russischen Landespatrons. Der Apostel Andreas wurde von Jesus als erster Apostel berufen, noch vor seinem Bruder Simon Petrus. Im ÖKUMENISCHEN HEILIGENLEXIKON heisst es: „In Rivalität mit Roms Apostelfürsten Petrus und Paulus entwickelte Konstantinopel – für den von Jesus Erstberufenen (Protoklitos) – eine besondere Andreas-Verehrung; ihm wird die Gründung des Bischofssitzes zugeschrieben.“²³ Der an das nach ihm benannte Andreaskreuz genagelte Apostel missionierte laut der LEGENDA AUREA die Skythen, d. h. er war derjenige Apostel, der den Ostslaven geographisch am nächsten gekommen war. Andreas gehört nicht zu den Apostel-Evangelisten. Er schreibt die Passion nicht, sondern lebt sie. Die Andreas-Passion des Malermönchs Andrej bewegt sich daran anknüpfend vom isographischen „Schreiben“ von Ikonen zu einem kreativen Malen.

Andrej ist überdies der Vorname der beiden Drehbuchautoren des Films, die mit dem Filmepos über den Malermönch auch die Geschichte der russischen Nation schreiben – jedoch als Passion, d. h. als Leiden, nicht als triumphalen Siegeszug. Wenn Andrej Rublev 1400 Jahre nach Christus der malende Apostel der Ost-

23 <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Andreas.htm> (28.5.2015).

slaven ist, verfilmt Andrej Tarkovskij knappe 600 Jahre später das Evangelium als Leidensgeschichte der Russen (so kann man die Szene von Jesus im Schnee interpretieren).

Auch findet sich im Titel *STRASTI PO ANDREJU* („Andreas-Passion“) eine Analogiebildung zu einem anderen Werk, das ebenfalls die Leidensgeschichte in ein Kunstwerk übersetzt – die *JOHANNESPASSION* des Komponisten Johann Sebastian Bach, der hier durch seinen Vornamen mit dem Paratext der Komposition verbunden ist. Hiermit markieren die den Namen Andrej tragenden Autoren der „Andreas-Passion“ auch ihre Aufmerksamkeit gegenüber der klanglichen Seite ihres Filmkunstwerks, auf die ich später noch eingehen werde.

IKONENMALEREI ALS ACTION PAINTING

Es ist auffällig, dass man Rublev nie Ikonen malen sieht. Nur einmal hält er eine Ikone des Hl. Georg in der Hand (wohl eines anderen Malers), umringt von den spielenden Töchtern des Fürsten – möglicherweise prüft er ihren Firnis, da er an ihrem Rand kratzt; das Handwerkliche fehlt sonst bzw. es ist den Helfern zugeordnet.

In den wenigen Szenen, in denen Ikonen doch vorkommen, sind sie ein Objekt der Zerstörung, Ablehnung, oder sie erscheinen in einem negativen Kontext bzw. können nicht gemalt werden. Einige Ikonenfresken sieht man lediglich im Hintergrund in der Szene der Plünderung der entweihten Kathedrale von Vladimir, als der Tatarenfürst auf dem Pferd vor dem Ikonostas ein Bild der Geburt Christi betrachtet und sich wundert, wie diese als Jungfrau deklarierte Frau zu ihrem Kinde gekommen ist. Als Reaktion auf den Bruderzwist der russischen Fürsten, von denen einer sich mit den Tataren verbündet hat, um die Stadt Vladimir einzunehmen, legt Rublev in dieser Kathedrale ein Schweigegelübde ab, das auch eine Absage an die Malerei bedeutet.

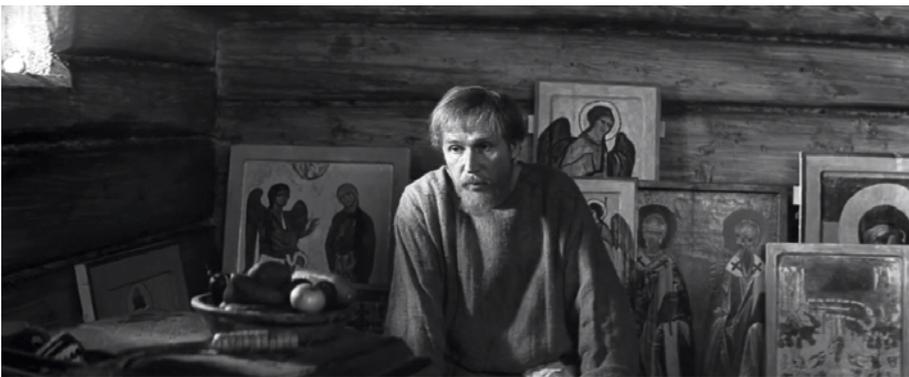


Abb. 8: „Ich habe keine Freude an ihnen“ – der von Ikonen umringte Kirill. ANDREJ RUBLEV

Künstlerische Probleme kommen im Film kaum zur Sprache.²⁴ Den wenig talentierten Mönch Kirill sehen wir umringt von Ikonen – aber auch er malt nicht, sondern beißt von einer Salzgurke ab, was seinerzeit Aleksandr Solženicyn erbost hat:

Фильм о Руси XV века невозможен бы был без чтения Священного Писания. И оно – читается несколько раз. Никогда – в церковной службе, в молитве; обычно – среди действия, чтение – за кадром, а в кадре какая-нибудь оживляющая картинка, – например, „Экклезиаст“ идёт под жевание огурца. (Solženicyn 1997, 163)

Im Drehbuch war Schlimmeres vorgesehen: Kirill sollte die Ikonen mit einer Axt zerspalten ähnlich wie der Protagonist in Dostoevskijs Roman *PODROSTOK* („Der Jüngling“, 1874), in welchem Versilov ein Heiligenbild an einem Ofen zerschlägt. Solženicyn kritisiert 1983 den sowjetischen Film aus einer konservativen russisch-orthodoxen Position, ermöglicht durch sein damaliges Exil in den USA. Er wirft dem Film eine antireligiöse Lesart des Evangeliums vor, das dem Schriftsteller in der Paarung mit den Bildern als „erniedrigt, verlacht“ erscheint:

Тексты выбраны не в духовном внутреннем родстве с повествованием, с состоянием героя или всей Руси, и не места духовных высот и красот, а в тяжёлый (впрочем – издуманным эпизодом) момент Рублёва „наугад“ открыт текст из послания к коринфянам и – именно внешние церковные регламентации, которые для современного зрителя звучат и вообще мелко-формально, а особенно неуместно в тот миг (цель режиссёра – снизить, высмеять также и весь текст?), а затем, чуть пролистнув апостола Павла, из того же послания взять мысли о любви – но уже приписать их Рублёву в свободном гуманистическом изложении и как бы в споре с апостолом.

Solženicyn beschwert sich, dass das im Film dargestellte Christentum defizitär sei: „от христианства мы видим – ободранную (по-советски, и креста на ней не видно) колокольню, и то в качестве парашютной вышки“ (1997, 163).

Fakt ist, dass der durch den Weltkrieg gegangene und 1945 verhaftete Solženicyn (Jahrgang 1911) ästhetisch und auch weltanschaulich einer anderen Generation und Erfahrungswelt angehört als der 1932 geborene Tarkovskij, der in den 1960er Jahren als Bestandteil der Moskauer Jugendkultur der bewegten

24 „Весь творческий стержень иконописной работы Рублёва обойден, чем и снижаемся мы от заголовка фильма. Художник-режиссёр именно этой сути своего художника-персонажа не занялся. Конечно, мы не можем требовать, чтобы в фильме обсуждалось само мастерство и наука его, – но хотя бы нам почувствовать, что у Рублёва поиски идут на немислимых высотах, когда иконописцу удаётся создать с немалых художественных высот русского XV века – ещё выше: произведение вечности“ (Solženicyn 1997, 163).

Tauwetterperiode mit seiner innovativen Filmästhetik voll und ganz in seiner Zeit steht. Das betrifft das Auseinanderklaffen von Bild und Tonspur ebenso wie Tarkovskijs Vertrautheit mit internationalen Tendenzen der bildenden Kunst, die keine realistisch-mimetische war, sondern die des abstrakten Expressionismus, der Happenings der Aktionskunst und der Fluxus-Bewegung.²⁵ Hier ist von Bedeutung, dass im Jahr 1959 im Ausstellungskomplex Sokol'niki in Moskau die Ausstellung „Amerikanische Malerei und Skulptur“ stattfand, die auf das sowjetische Publikum eine schockierende Wirkung hatte. Eines der ausgestellten Bilder war Jackson Pollocks abstrakt-expressionistisches Bild *CATHEDRAL* (1947), auf Russisch trug es den Titel *SOBOR*.

Bereits im Jahr 1957 hatte ein amerikanischer Künstler *Action painting* in Moskau vorgeführt und damit Furore gemacht; seine Aktionen wurden auch von Moskauer Amateurfilmern aufgenommen.²⁶



Abb. 9: Moskauer Besucher vor Pollocks Gemälde *CATHEDRAL / SOBOR* (1947) 1959*

25 „В Парке культуры функционировала изостудия, в которой можно было наблюдать процесс работы художников-абстракционистов; зрителям запомнился американец Гарри Кольман, разбрызгивавший краски по примеру Поллока“ (Kantor-Kazovskaja 2014).

26 Laut Kādi Talvoja (2008) war dies Harry Colman: „The 6th World Festival of Youth and Students, held in Moscow in 1957, was a grand and memorable event that ushered in bold changes in the USSR as a result of the so-called Khrushchev's Thaw. Although not many Soviet artists converted into abstractionists, the role of the event in creating an air of cultural freedom is hard to overestimate.“ Colman „became a star of the art world for several weeks in the Soviet capital. His working was shot by documentalists from many countries and his movements were commented by journalists and caricaturists. As an art method, abstract realism that diametrically differed from social realism had become one of the favourite cold war weapons of the USA. Hence it's no big surprise each Colman's brush stroke was interpreted as a political gesture.“ Kantor-Kazovskaja (2014) verweist auch auf einen anonymen Artikel mit dem Titel: „An American Action Painter Invades Moscow“ in der amerikanischen Zeitschrift *Art News* vom Dezember 1958.

* Photo: F. Goess. © Archives of American Art, Smithsonian Institution [<http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/crowds-viewing-american-national-exhibition-moscow-7784>].

In Tarkovskijs Film sehen wir den Maler Rublev vor den weißen Wänden der Kathedrale (*sobor*) in Vladimir, die mit furchteinflößenden Fresken des Jüngsten Gerichts geschmückt werden sollen, die er sich als Vertreter einer Bewegung, die man als russische Renaissance bezeichnen kann, zu malen weigert, da er niemanden erschrecken will. Verzweifelt bewirft der Menschenfreund die Wand mit dunkler Farbe, woraus die einzige autorisierte Rublev-„Ikone“ innerhalb der Filmhandlung entsteht. Diese abstrakten Tropfen sind aber kaum als Anfang einer Freske anzusehen, sie sehen eher aus wie ein zeitgenössisches *Action painting* in der Drip-Technik von Jackson Pollock.



Abb. 10a: Andrej Rublev in Mal-Aktion. ANDREJ RUBLEV



Abb. 10b: Die „Närrin“ (Irma Rauš) vollendet das Dripping-Bild. ANDREJ RUBLEV

Im Dripping wird Farbe nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern getropft bzw. geschleudert – wie später in Tarkovskijs Film der Lehm, mit dem die Glocke umgeben wird.



Abb. 11: Jackson Pollock: Dripping (2. Hälfte der 1940er Jahre)

In der Filmszene in der Vladimir-Kathedrale wird die Technik des Tropfens als Verkehrung einer kindlich-spielerischen Geste motiviert – bevor Rublev mit Farbe wirft, hatte die kleine Tochter des Fürsten den Maler mit weißen Milchtropfen besprengt, wofür der Mönch sie zunächst rügt, später jedoch ihren Impuls aufgreift. Dieses kein eigentliches Werk hervorbringende Tropfspiel, zuerst in weiss, dann in schwarz, unterstreicht die Prozessualität des künstlerischen Schaffens – seine zeitliche Dimension und Flüchtigkeit. Rublevs dunkles Tropfwerk hat auf die als „Närrin“ (*duročka*) bezeichnete Frau, der es Angst einflößt, einen unmittelbaren Effekt: Sie reibt die Farbe, riecht daran und weint. Rublevs

Tropf-Freske wird in diesem Happening in der Vladimir-Kathedrale von der ersten Betrachterin vollendet.²⁷

Im Drehbuch wird nach der Szene in der leeren Kirche Rublevs Malen eines ohne Gräuel auskommenden, eines hoffnungsvollen Jüngsten Gerichts geschildert, wie dieser es dann tatsächlich gemalt hat. Bemerkenswerterweise fehlt dies aber in der filmischen Umsetzung, die stattdessen das Prinzip des Weglassens des Bilds bzw. der Apophase (s. u.) wählt. Die Ikone und ihr Gemaltwerden als eigenständiges abzubildendes Motiv können in Tarkovskijs Film nicht in die Di-gese eingehen. Im Bereich des Kultbilds also scheint der Regisseur intuitiv der Grundtendenz der vorrevolutionären Zensurvorgaben zu folgen.

Aufschlussreich ist der Umstand, dass Tarkovskij sich an die orthodoxen Darstellungstabus des Hl. Synods im Bereich der Darstellung der Figuren des Evangeliums hält und damit auf damals immer noch kontroverse Weise betont, dass Jesus und sein Gefolge historische Figuren waren. Die Historizität des Evangeliums ist ein Thema der 1960er Jahre, das mit der verspäteten Rezeption von Michail Bulgakovs Roman *MASTER I MARGARITA* („Der Meister und Margarita“) korrespondiert. Der Roman wurde 1928–40 verfasst, jedoch in der UdSSR erstmals zensiert veröffentlicht 1966–67 in der Zeitschrift *MOSKVA*, also gleichzeitig mit der Premiere von *ANDREJ RUBLEV*. In dem im modernen Moskau spielenden Erzählstrang zweifeln die Moskauer Atheisten nicht nur daran, dass es einen Sohn Gottes geben kann, sondern auch daran, dass es einen Jesus als reale Person gegeben hat. Im neutestamentarischen Romanteil trägt die Figur den historisierenden Namen *Iešua ga-Nocri*.²⁸

In den wenigen Szenen, in denen Ikonen in *ANDREJ RUBLEV* doch vorkommen, sind sie Objekte der Ablehnung, des Nichtvollziehens, erscheinen in negativem Kontext. Wenn ein Ikonenantlitz in Nahaufnahme gezeigt wird, stammt es nicht von den russischen Malern, sondern dem Griechen Theophanes, und auch diese Ikone wird zuerst nur fragmentiert, in einem schmalen Anschnitt gezeigt. Zerstörte Ikonenfresken und einen brennenden Ikonostas sieht man im Hintergrund in der Szene der Plünderung der entweihten Kathedrale von Vladimir, als der Tatarenfürst auf dem Pferd sich für eine Ikone interessiert. Als Reaktion auf den Bruderzwist der russischen Fürsten, von denen einer sich mit den Tataren verbündet hat, um die Stadt Vladimir einzunehmen, legt Rublev in dieser Kathedrale ein Schweigege-lübde ab, das auch eine Absage an die Malerei bedeutet.

27 Man kann nicht umhin, an das als „nährisch“ qualifizierte Muttergottesgebet-Happening der Frauen-Punk-Band *Pussy Riot* im Februar 2012 zu denken, das ebenfalls in einer russischen Kathedrale stattfand (vgl. hierzu Lipovetsky 2015).

28 1994 sollte Tarkovskijs Lieblingsschauspieler der 1960er Jahre, Nikolaj Burljaev (Ivan in *IVANOVO DETSTVO* und Boriska in *ANDREJ RUBLEV*) in einem Film von Jurij Kara diesen historischen Jesus spielen. Aleksej Solonicyn weist darauf hin, dass sowohl sein Bruder, Anatolij Solonicyn, als auch Burljaev durch die Arbeit an *ANDREJ RUBLEV* „zur Kirche gefunden“ hätten („vocerkovleny“; Žogolev 2004).



Abb. 12: Der brennende Ikonostas. ANDREJ RUBLEV

In Tarkovskijs Film werden Rublevs Ikonen sichtbar oder theologisch gesprochen: „erscheinen“ – im Sinne einer Hierophanie (*javlenie*)²⁹ – erst als Epilog nach der Filmhandlung. Und das geschieht in Farbe, nachdem der gesamte Film bis dahin schwarz-weiß war, um den Epilogcharakter der Erscheinung zu unterstreichen. Nach den Ikonen sehen wir in der letzten Einstellung eine Flusslandschaft mit Pferden, die in einer zyklischen Form³⁰ an das sich wälzende Pferd am Anfang des Films erinnert – jedoch grasen die Tiere im Abschlussbild ruhig in Farbe. Als wäre durch die Schöpfung der Ikonen die russische Welt erst wirklich geworden.

AUSLAGERUNG DER IKONEN IN DEN FARBIGEN EPILOG DES FILMS

Die gefilmten Ikonen nehmen im Epilog die gesamte Einstellung ein, sie sind nicht optisch in die Diegese eingebettet. Der Epilog ist abgetrennt von der Handlung des Films, es gibt keine narrative Brücke zwischen den acht Novellen und den Ikonenvisionen – mit Ausnahme des Namens des Protagonisten, Andrej Rublev, der dem des Malers entspricht, der die von der Kamera abgefilmten historischen Ikonen gemalt haben soll und über den wir so wenig historisch Verbürgtes wissen.³¹

29 Vgl. hierzu das Kap. 6 in Drubek 2012.

30 Auf die Kreisförmigkeit des Films hat bereits M. Kastinger-Haslinger (1998) hingewiesen: „Im Hinblick auf die Figur des RUBLĚV ist die Gestaltung des Films kreisförmig: RUBLĚV verläßt das Troiza-Kloster als junger Mann, um das Leid der russischen Bevölkerung zu teilen, wobei er seinen Glauben verliert und wiedererlangt. Er kehrt schließlich in dieses Kloster zurück und malt die Dreieinigkeits-Ikone zu Ehren seines geistlichen Vorbilds, dem HL. SERGIUS VON RADONEZ, dessen Ideale der ‚Brüderlichkeit, Liebe und versöhnenden Glaubens‘ die Ikone verkörpert“ (S. 192).

31 Eine Identifikation der Ikonen im Epilog findet sich bei M. Kastinger-Haslinger 1998.

Zugleich scheint dieses Absetzen in Farbe eine in der Filmeinstellung realisierte Vision der himmlischen Welt einzuführen, wie sie Florenskij in seinem Buch *DIE IKONOSTASE* beschrieben hat:

иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними – живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы – это значит замуравить окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляющие духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря, в прозрачайшем безвоздушном пространстве, – это значит научиться дышать эфиром и жить в свете славы Божией; тогда, когда это будет, вещественный иконостас сам собою упразднится, с упразднением всего образа мира сего и с упразднением даже веры и надежды и с созерцанием чистою любовью вечной славы Божией. Так, неопытному ученику надо инъецировать кровеносные сосуды краскою, чтобы впервой обратить его внимание на их пути и направления [...]. (Florenskij 1994, 62/63)³²

In dieser Passage finden sich zahlreiche Gedanken und Metaphern, die im Film *ANDREJ RUBLEV* umgesetzt scheinen: die injizierte Farbe, Rublevs reine Liebe, das Einswerden von der gemalten Ikone und dem „Licht des Ruhms Gottes“, in dem diese aufgehoben wird. Das Verfahren, die Ikonen aus der Filmhandlung herauszunehmen, führt zur Einfärbung der Welt – und zwar über den Ikonen-Epilog.

In einem Interview aus dem Jahr 1966 spricht Tarkovskij sich negativ über Filme aus, die gänzlich in Farbe gedreht sind,³³ etwa wenn sie die Länge der Ein-

32 „Die Ikonostase aber schlägt Fenster in die Wand, und durch ihre Scheiben sehen wir – zumindest können wir sehen –, was hinter ihnen vorgeht, wir sehen die lebendigen Zeugen Gottes. Ikonen vernichten heißt, die Fenster zuzumauern; andererseits auch, die Scheiben herauszunehmen, die das geistige Licht für diejenigen mildern, die fähig sind, es überhaupt unmittelbar zu sehen, bildlich gesprochen: im durchsichtigen luftleeren Raum – das heißt, Äther zu atmen und im Licht des Ruhmes Gottes leben zu lernen – ; wenn dies eintritt, so hebt sich mit der Aufhebung dieser Welt, mit der Aufhebung selbst des Glaubens und der Hoffnung, mit dem Schauen des ewigen Ruhmes Gottes in reiner Liebe die Ikonostase selbst auf. So muß man für den unerfahrenen Schüler Farbe in die Blutgefäße injizieren, um ihn zuerst auf ihre Wege und Richtungen aufmerksam zu machen“ (Florenskij 1988, 70). Hier kann man sich vergegenwärtigen, dass Florenskij in den 1960er Jahren von der russischen Intelligencija neu rezipiert wurde. 1967 erschien sein Werk zur umgekehrten Perspektive in der Zeitschrift der Moskauer-Tartuer Schule, den *TRUDY PO ZNAKOVYM SISTEMAM*. Florenskij war im übrigen, obwohl zum Priester geweiht, kein Vertreter des russisch-orthodoxen Mainstream.

33 „THE RED DESERT is the worst of his films after *IL GRIDO*. The colour is pretentious, quite unlike Antonioni usually, and the editing is subservient to the idea of colour. It could have been a superb film, tremendously powerful, if only it had been in black-and-white. If *The Red Desert* had been in black-and-white, Antonioni wouldn't have got high on pictorial aesthetics, he wouldn't have been so concerned with the pictorial side of the film, he wouldn't have shot

stellungen, den Schnitt des Films oder die Handlung von der Farbe abhängig machen. Offensichtlich hat die Farbe des Epilogs eine im Hinblick auf die Gesamtkomposition des Films symbolische Aufgabe – d.h. nach dem Prinzip der Ikonenmalerei selbst, in der die einzelnen Farben keine mimetisch-realistische Funktion haben, sondern theologische Konzepte verkörpern (zu entsprechenden Beispielen wie etwa dem roten Gesicht der Sophia oder dem goldenen Himmel auf Ikonen vgl. Drubek 2012, 262).



Abb. 13: Das rote Antlitz der Sophia (2. Hälfte des 16. Jh.)

In diesem Sinne ist der Epilog zwar eine mehr oder weniger realistische Abbildung der Ikonen selbst (ein Zeichen der als realpräsentisch verstandenen Zeichen), aber durch das Faktum des Einsatzes der Farbe vermittelt diese Schnittkomposition zusätzlich die Opposition der schwarz-weißen irdischen mit der farbigen, himmlischen Welt. Tarkovskij hat sich hier also das Farbe-als-Symbol-Prinzip der Ikonenmalerei zu eigen gemacht – nicht so sehr ihre konkreten ikonographischen Motive. Er wandelt also in Florenskijs Fußstapfen.

those beautiful landscapes, or Monica Vitti's red hair against the mists. He would have been concentrating on the action instead of making pretty pictures. In my view the colour has killed the feeling of truth. If you compare *THE RED DESERT* to *LA NOTTE* or *L'ECLISSE* it's obvious how much less good it is. What about colour in your own film? We only used it in Rublev's paintings. What would you say about the transition from black-and-white to colour? I think it's well done. It's not too obvious" (Tarkovskij in einem Interview mit Marija Čugunova 1966, http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/On_Color.html (28.5.2015)).

Wenn die Ikonen Rublevs als Objekte in der Filmhandlung selbst nicht auftauchen, fragt man sich, wie in dieser Künstlerbiographie der kreative Akt des Malens dargestellt wird? Tarkovskij wählt dafür einen allegorischen Umweg, indem er die Tat des Glockengießers mit dem Schaffen Rublevs narrativ verflucht – allerdings *off screen* – denn wir sehen nicht, wie die späte Ikone der Dreifaltigkeit gemalt wird, wir werden lediglich mit dem Ergebnis konfrontiert bzw. sehen, wie die Filmaufnahme des gemalten Bilds aus dem ein reales Objekt zeigenden Filmbild entsteht.

DAS SCHÖPFEN VON TÖNEN STATT BILDERN

Wie von Solženicyn beklagt, sehen wir im Film kein Schaffen im materiellen Sinne, nicht die üblichen Schritte der Vorbereitung und des „Schreibens“ (Malens) einer Ikone: kein Weißeln des Hintergrunds (*levkas*) – dieser fließt ohne verwendet zu werden nach einem heimtückischen Anschlag auf die Maler in den Waldbach. Wir erfahren nicht, ob Rublev die Umrissse mit der *graf'ja* eingeritzt hat oder nicht (ein ab Mitte des 15. Jh. eingesetztes Verfahren). Kein Vergolden wird gezeigt, kein Pinsel mit Farbe wird geführt, und es werden keine Pigmente diskutiert (*raskryška*), keine Erstellung des Eigenlichts durch die Technik des *plav* (das spezielle Rublevsche Sfumato, das die traditionelle Polychromie ablöst), kein Anbringen der goldenen Hochlichter (des *asist*) auf dem Gewand, keine *razdelki* (Goldschraffur) – vom Firnissauftragen ist zwar die Rede (*olifa*), aber wir sehen auch diese Handlung nicht.

Wir sind jedoch Zeugen eines substitutiven, umso genauer geschilderten handwerklichen Akts des Glockengießens, der an das einige Jahre zuvor von Tarkovskij inszenierte Ausgraben einer Bombe aus dem Erdreich in dem Film *SEGODNJA UVOL'NENIJA NE BUDET* erinnert, nur dass hier die Glocke mit Lehm umgeben wird. Also keine Aus-, sondern eine Eingrabung – und das Objekt ist weder eine Ikone (wie in *ČUDOTVORNAJA*) noch eine Bombe (*SEGODNJA UVOL'NENIJA NE BUDET*), sondern etwas dazwischen: eine aus Metall gegossene Kirchenglocke.

Warum wählen die Drehbuchautoren gerade das Motiv des Glockengießens für die letzte Novelle? Offensichtlich führt diese Handwerkskunst in der christlichen und auch der die Medien des Religiösen betreffenden Logik des Films zum Sinneswandel Rublevs. Das visuelle Medium benötigt das auditive, die Ikone bedarf der Glocke.

In dieser Novelle bricht Rublev sein Schweigegelübde, um den weinenden Boriska zu trösten, der nach seinem Glockengießerfolg zusammengebrochen ist. Sobald die Glocke beginnt zu tönen, d. h. der Glockenschwengel (auf russ. „Zunge“) sich bewegt, löst sich auch Rublevs Zunge und damit auch seine Absage an das Malen. Rublev fordert im Film Boriska auf, mit ihm ins Dreifaltigkeitskloster (Troice-Sergieva Lavra) zu gehen, wo er Ikonen malen und Boris Glocken gie-

ßen wird. Diese Lösung des Sujetknotens entspricht einem Gleichnis über die enge Verbindung von Klang und Bild – Klang hier jedoch nicht im Sinne des gesprochenen Worts, sondern des Glockenläutens, dem in der russisch-orthodoxen Kultur eine besondere – auch nationale – Bedeutung zukommt. Ikone und Glocke (*kolokol*) greifen ineinander:

K
I K O N A
L O
K O L

Die durch den ursprünglichen Titel *STRASTI PO ANDREJU* eingeführte klanglich-musikalische Thematik der Passion wird in der Handlung durch das Motiv des russisch-orthodoxen Glockenklangs ausgeführt.



Abb. 14: Boriskas Werk: die Glocke. ANDREJ RUBLEV

AUFGEHOBENE GENDER-POSITIONEN DER ORTHODOXEN IKONE IM FILMBILD

Tarkovskij arbeitet in den letzten Einstellungen mit visuellen Mitteln – durch einen Rückbezug auf einen bestimmten Ikonentypus in der Körperhaltung der Schauspieler und das Einführen von Farbe. Dies geschieht in einer Einstellung, die die Geste des Herabneigens zeigt: Tarkovskij zitiert in seiner Figurenkomposition eines der ältesten russischen Ikonen-Motive: das *umilenie* (Barmherzigkeit). Es findet sich in der Ikone der Gottesmutter von Vladimir (*VLADIMIRSKAJA IKONA*), die ihren sich an sie schmiegenden Sohn auf dem rechten Arm hält; diese byzantinische Ikone des Eleousa-Typus wurde 1395 aus Vladimir nach Moskau

gebracht. Eine Legende besagt, dass der Evangelist Lukas die Gottesmutter und das Christuskind gemalt haben soll. Auch Rublev hat diese Ikone, die mit zentralen Ereignissen in der russischen Geschichte verknüpft ist, gemalt.



Abb. 15a: VLADIMIRSKAJA IKONA (*umilenie*)

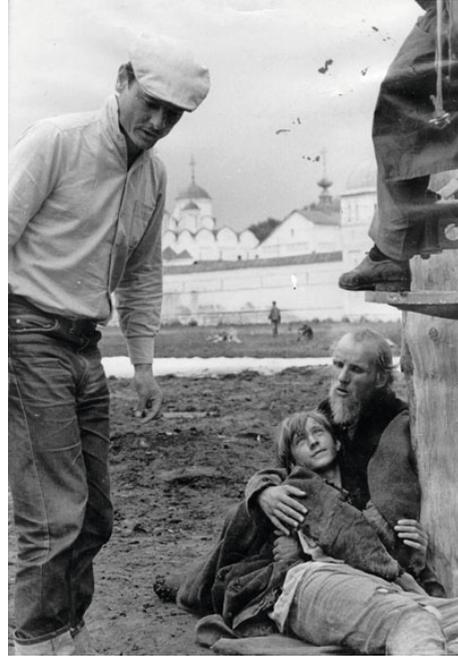


Abb. 15b: Foto vom Set des Films ANDREJ RUBLEV

Boriskas Akt des Gießens war auf den Glauben an die eigene Lüge über das vom Vater erhaltene Geheimnis aufgebaut – obwohl Boriska erfolgreich ist, bricht er zusammen. Die Nächstenliebe als Mitleid zum Erniedrigten ist in Tarkovskijs Film zum Ausdruck gebracht in dem Bild, das Boriska als den Helden der Glocke zeigt, den jedoch nun alle vergessen haben. Er liegt in einer Art Prostration auf dem feuchten Boden, an einem Pfahl, der auch ein Schandpfahl ist, denn Boris gibt zu, gar kein Glockengießergeheimnis vom Vater übermittelt bekommen zu haben. Jedoch gerade diese Situation löst den verbitterten Andrej aus seiner Starre, er wird zum Menschenfreund und Tröster.

Um den Jungen trösten zu können, nimmt er die Körperhaltung der Gottesmutter in der Vladimir-Ikone ein. An die weibliche Stelle wird in Tarkovskijs Film eine männliche Figur gesetzt.³⁴ Dies kann man bereits in Ėjzenštejns *BEŽIN LUG* finden, als der tote Heldenknabe von seinem Freund im Arm gehalten wird.

34 Boldyrev nennt den Film „ausschließlich männlich“: „Фильм исключительно мужской.“ (2004, 211).



Abb.16: Boriska und Andrej am Pfahl in *ANDREJ RUBLEV*



Abb.17: Der Nimbus des ermordeten Knaben in *BEŽIN LUG* (mit Birke im Hintergrund)

Majja Turowskaja sieht zu Recht Boriskas Vorbild in den Filmen der 1930er: „Es mag seltsam klingen, doch der Typ, den Kolja Burljajew darstellt, bildete sich zu Beginn der dreißiger Jahre heraus, die im Zeichen von Fünffahresplänen und Industrialisierung standen“ (Turowskaja 1981, 47). Boriskas Phänotyp ist der kindlichen Märtyrer-Figur Stepok aus *BEŽIN LUG* nachempfunden, deren helle Haare an einen Heiligenschein erinnern. Stepok übrigens liegt gemäß der sich der sakralen Ikonografie gegenüber karnevalesk-kontrafaktisch verhaltenden Logik der 1930er Jahre auf der linken Seite; beide Figuren sind in ihren Filmeinstellungen durch Baumstämme ergänzt – symbolischen Werkzeugen der

Kreuzigung oder Pfählung. Der Name von Tarkovskijs Glockengießer erinnert an die ersten russischen Heiligen, die als Märtyrer verehrt werden, die Söhne des Fürsten Vladimir: Boris und Gleb. Ėjzenštejns Knabe ist irdischer, runder und slavischer, Tarkovskijs Boris ist asketischer, näher an Ikonendarstellungen der beiden heiligen Brüder. Der blonde Knabe ist für den Film ANDREJ RUBLEV quasi herangewachsen.



Abb. 18: Die ersten russischen Märtyrer Boris und Gleb (Ikone 14. Jh.)

TARKOVSKIJS FILMISCHE IKONEN

Durch das Einnehmen der *umilenie*-Haltung wird Andrej mit Boriska – analog zur Gottesmutter mit Kind auf ihrer rechten Seite – selbst zu einer Ikone der Barmherzigkeit (Boldyrev 2004, 176 spricht vom „ikonnyj status“ der Filme Tarkovskijs). Von diesem Bild schwenkt die Kamera auf eine schwelende Feuerstelle, deren Holzscheite in der nächsten Einstellung purpur, dann rot glühen. Der Film wird in warmes Licht getaucht. Die Formen dieser nun zum Glühen gebracht-

ten Holzscheite werden überblendet in an abstrakte Malerei erinnernde Detail-Formen aus Rublevs Ikonen. Sie schlagen kunsthistorisch eine Brücke zur oben erwähnten abstrakten Malerei und werden dadurch zeitgenössisch.

Diese Stelle ist vielfältig deutbar: Sie enthält die Trope des Holzes, das auch metonymisch auf den Grund der Ikone verweist und auf dem Originalplakat zum Film veranschaulicht wird.



Abb. 19: Plakat für ANDREJ RUBLEV

Holz ist aber auch ein Energielieferant,³⁵ wenn es verfeuert wird. Die auf Holz gemalte Rublev-Ikone wird so zur Trope der transzendent wärmenden Liebe – im Gegensatz zur sengenden Hölle auf den üblichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts, die Rublev sich weigerte für die Kathedrale in Vladimir anzufertigen.

Destruktive und verwandelnde Feuer tauchen im Film mehrfach an Bruchstellen auf: in den Szenen der Johannismacht, bei den Plünderungen, die ein Brandschatzen der Kirchen durch die Tataren zeigen, in Folderszenen, weiter in der Episode im Andronnikov-Kloster, als Rublev in Anwesenheit der Tataren heiße Steine herumträgt und für die Närrin einsteht. Als der einst neidische Mönch Kirill sich zu seinen Missetaten bekennt und Rublev beschwört, er solle sein Ta-

35 Über das Konzept der Energie im Hesychasmus vgl. Kazin: „Феофан Грек и Кирилл тоже решают в сущности один вопрос – об Имени божием, об энергии его в твари. Исихастская традиция, к которой принадлежали Сергей Радонежский, Епифаний Премудрый и Андрей Рублев, предполагает излияние божественной энергии в мире, пронизанность его нетварным светом.“

lent nicht begraben, stochert dieser in einem Laubfeuer, bald darauf sehen wir das gewaltige Feuer des Gießens der Glocke, in deren Schein (ähnlich der Ikonen-Mandorla) Boriska betet.

Die erste und die letzte Novelle sind verbunden durch die Figur des Gauklers (*skomoroch*) als Hauptfigur. In der ersten Novelle führte er eine herrschaftskritische und obszöne musikalische Darbietung auf, die das Volk belustigte. Kirill hatte den Gaukler angezeigt, der daraufhin von Soldaten abgeführt und gefoltert wird; sein Instrument (*gusli*) wird zerbrochen. Als der *skomoroch* in der letzten Novelle wieder auftaucht, beschuldigt er Rublev, er hätte ihn verraten. Dies gibt dem reuevollen Kirill die Gelegenheit, seine damalige Denunziation öffentlich zu gestehen. Die spezifischen Vertreter der niedrigen (der *skomoroch*) und der hohen Kunst (Rublev) in der Rus' werden anlässlich des Volksfestes bei der Glocke zusammengeführt. Das auditive Thema, begonnen mit dem *gusli*-spielenden Gaukler (1. Novelle: „Der Gaukler, 1400“), wird hier – jedoch in neuer Form, als Glockenklang – wieder aufgenommen, so dass sich ein weiterer Kreis zwischen den Novellen 1 und 8 schließt (zusätzlich zu der Verbindung von Prolog und Epilog). Das anlässlich des Glockengießens entfachte Feuer ist Anlass für jenes Fest, in dem zahlreiche Sujetlinien der vorigen Novellen zusammenkommen.

Erst gegen Ende des Films erhält das Feuer Farbe – dies ist übrigens die einzige farbige Stelle in der Filmhandlung selbst, an einer semantisch-expressiven Nahtstelle zum Epilog. Diese symbolische Einfärbung, die in der Handlung des Films mit den sich erwärmenden Emotionen des Mönchs Rublev korreliert ist, leitet direkt über in die Bilderfolge der farbigen Ikonen als Himmel-auf-Erden-Erlebnis. Der Funke des kreativen Feuers des tollkühn hochstapelnden Glockengießers, das wir in den Szenen davor sehen, ist auf den Ikonenmaler übersprungen, der jene Kunstwerke vollbracht hat, die uns die Kamera zeigt. Und es ist nicht das Höllenfeuer der Exklusion und des Bruderzwists, sondern es nimmt die Form der alttestamentarischen Dreifaltigkeit an, d. h. der Ur-Szene der Gastfreundschaft, der Inklusion, einem Thema, wie es auch in dem zeitgleichen Film KOMMISSAR anklingt.

Warum wählt Tarkovskij hier zum Übergang ausgerechnet Rottöne? In der Ikonenmalerei gehören sie zu den häufigsten Farben, wobei meist zwischen Purpur und Rot unterschieden wird. Rot ist die Farbe des Lebens, des Blutes und damit auch des Martyriums – Tarkovskij deutet sie hier als die des zur christlichen Liebe transformierten Feuers –, im Rückblick die biographische Filmhandlung semantisierend. Es ist aber auch die Farbe des Äthers und damit der Engel. In Rublevs Dreifaltigkeitsikone trägt der mittlere Engel ein rotes Gewand.

Purpur wiederum ist mit bis zu 60 Nuancen eine der komplexesten Symbolfarben in der Ikonenmalerei. Als göttlich verstanden wählt sie der byzantinische („purpurborene“) Kaiser als seine Farbe, die daher auch Macht repräsentiert. Anders das bräunliche Purpur, wie im Maphorion der Gottesmutter, hier der Donskaja-Ikone, die Theophanes zugeschrieben wird.



Abb. 20: DONSKAJA IKONA (*umilenie*), Ende 14. Jh.

Dieses geerdete Dunkelrot steht für die Macht durch Demut. Maria ist auch in der Farbsymbolik das große Paradoxon: Sie ist Jungfräuliche Mutter und Demütige Königin. Die theologisch aufgeladene Kombination von Braun und Purpur, Irdischem und Göttlichem ist gewöhnlich Maria und Jesus Christus vorbehalten. Im Film sind die Szenen, die Erde und Schlamm enthalten, konzeptuell und über das kulturelle Ikonengedächtnis mit dieser braunen Farbe der Demut verbunden – auch wenn sie im Film schwarz-weiß sind. Dies wird am Ende des Films zum Ausdruck gebracht, als Rublev durch das Rot der Zu-Neigung sein Schweigen und durch das demütige Purpurbraun seinen asketischen Hochmut überwindet.

ANDREJ UND BORIS – EIN *TABLEAU VIVANT* DER PIETÀ

M. Kastinger-Haslinger (1998, 197) spricht in ihrer Beschreibung der letzten Szene der letzten Novelle von einer „Pose der ‚Pietà‘“. Ich möchte hieran anknüpfen und an das Wort des durchaus berufenen Končalovskij erinnern, das Norbert Franz (2015, 36) zitiert: Tarkovskij sei in seiner Kunst katholisch.

Welche Rolle spielen nicht-orthodoxe Ikonografien und die mit ihnen verbundenen Ideen in ANDREJ RUBLEV? Es fällt auf, dass gerade während der Glockengießszene Italiener herbeireiten. Das italienische Gespräch, das quasi im Hintergrund geführt wird, stimmt den Zuschauer auf das Ende des Films ein, in dem wir es mit einem Verweis auf ein zentrales religiöses Werk der italienischen Renaissance zu tun bekommen. Die lebendige Skulptur der beiden Figuren, von denen eine die andere auf dem Schoß liegend hält, erinnert an westliche Gottesmutter-Jesus-Skulpturen.

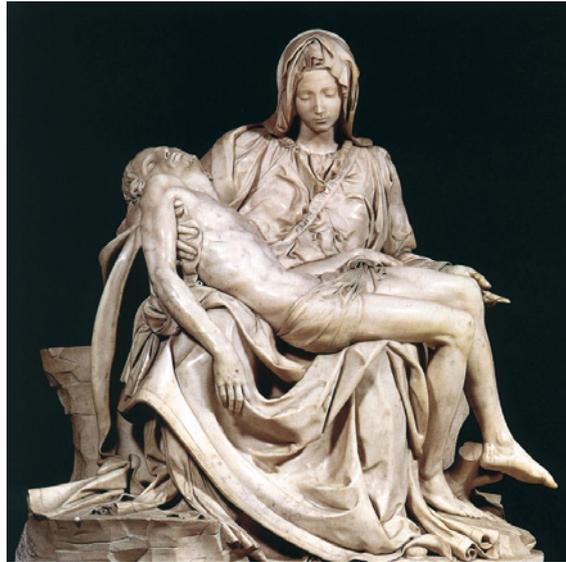


Abb. 21: Michelangelo Buonarroti, PIETÀ (1499)

Bei Michelangelos Pietà, die auf nordeuropäische Vorbilder wie das Vesperbild zurückgeht, handelt es sich um eine Statue, in der die Muttergottes den vom Kreuz genommenen Leichnam Jesu beweint. Die Statue zeigt die Mutter in sitzender Position mit in Trauer geneigtem Kopf, den vom Kreuz genommenen Leichnam ihres Sohnes auf den Knien und in ihrem – in der Tradition der Eleousa – rechten Arm.

Tarkovskij wählt mit der Pietà ausgerechnet eine Skulptur aus, d. h. eine dreidimensionale Darstellung, die in der orthodoxen Ikonentradition nur marginal vertreten ist. Michelangelos Figurenkomposition wirkt – abgesehen von der unreal jung aussehenden Mutter – lebensecht. Tarkovskij stellt diese Figurenverbindung in seiner russischen Film-Pietà nach, die jedoch nicht vom Tod kündigt, sondern nur von der Erschöpfung eines heroischen Waisenknaben, der die Lücke zwischen der prä-mongolischen und der Jetztzeit überbrücken kann. Die Zeit vor dem Tatareneinfall repräsentiert hier die Einheit mit dem antiken, also byzan-

tinischen Wissen – auch dem des Glockengießens (in der Hagia Sophia sollen 1453 angesichts der Eroberung durch die Osmanen Hunderte von Glocken Sturm geläutet haben).

Wenn man eine Ikone richtig lesen will, muss man bedenken, dass ihre rechte Seite die Gegenwart und die linke die Zukunft bezeichnet. Das Junge und Kleine – deshalb ist auch immer die Rede nicht von Boris sondern diminutiv von Boriska – ist in ANDREJ RUBLEV auch dasjenige, das Qualitätssprünge und Neues möglich macht. Boriskas Verzweiflungstat bedingt Rublevs Ikonen. So kann man Rublev als russisches Pendant eines Michelangelo ansehen, dessen Pietà Tarkovskij als ikonografisches Zitat einbaut – jedoch weniger auf der Ebene eines Dialogs der Werke Michelangelos and Rublevs,³⁶ sondern in der ihnen gemeinsamen christlichen Motivik der sich Neigenden – der jungen Gottesmutter bzw. des mütterlichen Rublev. In Tarkovskijs Film repräsentiert die sich zum Knaben barmherzig Neigende in männlicher Verkörperung ein göttliches Prinzip. Als filmisches tableau vivant sendet es theologisch und ikonografisch widersprüchliche Signale aus und ist doch zugleich auf der menschlichen Ebene mühelos zu lesen – ein Charakteristikum dieses Films des Teams Tarkovskij-Končalovskij, das in den späteren Werken Tarkovskijs, in denen die orthodoxe Bildtradition eine kleine Rolle spielt, immer schwächer wird.

EIN AUDIOVISUELLES SCHEMA FÜR DEN FILM ANDREJ RUBLEV

Tarkovskij erzählt in der Glockengießer-Novelle die Geschichte eines Hochstaplers und Kulturheroen, die zeigt, dass es nicht um die real vermittelte Tradition des Handwerks (lies auch des Ikonenmalens und die ihm in der Orthodoxie inhärente Dogmatik) geht, sondern um den Glauben, auch den Glauben wider besseres Wissen.

Das folgende Schema versucht die bedeutungsschaffende Verknüpfung der Handlung der Novelle mit den ikonografischen Mitteln darzustellen.

Links im Schema steht das handwerkliche Geheimwissen des Glockengießens; es ging verloren aufgrund einer Epidemie und des Tatareneinfalls, den wir in der vorangehenden Novelle gesehen haben. Ausser Boriska sind alle im Dorf der Glockengießer gestorben. Boriska erwähnt später voller Wut, dass sein Vater ihm das Geheimnis nicht verraten hätte – was auf eine orale und nicht-schriftliche Überlieferung dieses Wissens hindeutet, die zudem eine missglückte Vater-Sohn-Linie darstellt, die Rublev heilen kann.³⁷

36 Die Drehbuchautoren führen die Analogie der Epoche Rublevs mit der italienischen Renaissance (beide kehren zur Antike zurück, der byzantinischen bzw. der römischen) durch den Flugversuch des Bauern im Prolog ein, der an das Fluggerät Leonardo da Vincis erinnert.

37 Der Ersatz des nicht-leiblichen Vaters durch einen Mentor für den verwaisten jungen Mann ist ein Standardmotiv im sozialistisch-realistischen Roman.

Audiovisuelles Schema ANDREJ RUBLEV

| | | |
|----------------------------|-----------------------------|--|
| [handwerkliches Wissen] | VATER -Glockengießer | Kloster Institution Kirche |
| Schrift | SOHN = | |
| VERLUST | ↖ Waise ↗ | MUTTER -Position |
| Handeln | GLOCKE (nklang) | Orale Tradition |
| | Sohn als Kulturheros | christl. Rituale/ Kalender/ Geschichte |

Da ohne Glocke keine Pravoslavie möglich ist, ist die Fortführung zentraler Bestandteile der Tradition des orthodoxen Kultus bedroht – zum Ikonenmalen, das Rublev aufgegeben hat, da er während der Plünderung der Kathedrale einen Menschen getötet hat, um die „Närrin“ zu schützen. Der durch einen Verrat unter Brüdern herbeigeführte Tatareneinfall hatte hier also einen doppelten Effekt – wobei die indirekte Nachwirkung die verheerende ist. Der Film legte nahe, dass die Rus' nicht gewappnet war, um nach den Angriffen Mittel und Wege zu finden, an die Friedenszeiten anzuknüpfen, die eingeschmolzenen Glocken neu gießen und neue Ikonen malen zu können. Es fehlt die Verbreitung der Schriftkultur – zentraler Bestandteil der westlichen Gesellschaften der Neuzeit.

In der Mitte steht Boriska, der Sohn – der prometheische Kulturheros, der Bezwingler des Feuers und des Lehms, in dem die Glocke gefertigt und gegossen wird. Der junge Handwerker definiert sich über das sinnliche Spüren und Greifen der erdig-irdischen Materien, seien sie Schlamm, Farbe oder Lehm. In der Wahrnehmung des Zuschauers wiederholt Boriska mit seinem Er- und Befühlen der verschiedenen Erden das apophatische *Action painting* in der Vladimir-Kathedrale, das von einem kleinen Mädchen begonnen, und durch Rublev und die „Närrin“ fortgesetzt wurde. Auch hier findet sich das Thema des Kindes als Ursprung des Neuen.

Der rote Pfeil bezeichnet Boriskas Lüge, der blaue den Glauben (an sich selbst) und das Wiedereinsetzen des orthodoxen Kultus durch die Glocke, das sein Verhältnis zur Kirche enthält. Rechts im Schema (wie auch im Foto) befindet sich die orale Tradition, der Ort der Mutter. Diese Position nimmt in Tarkovskijs frauenloser Welt der Künstler ein, Andrej Rublev, dem es gelingt, den ewigen Sohn in seinen Armen aufzufangen. Solange Rublev schweigt, kann er an der rechten Seite nicht Platz nehmen und Boriska vor dem (Schand-)Pfahl bewahren. Rublev muss sein Gelübde brechen und sprechen. Und er muss er in der ‚rechten‘ Sprache der Mutter sprechen, der Muttersprache Boriskas – auf die Bedeutung der National- als Volkssprache weist das in der vorhergehenden Szene nicht übersetzte italieni-

sche Gespräch hin. Sobald er seinen Platz zur Rechten des Pfahls eingenommen hat, spricht er auf Russisch; das ist ein sprachlicher Akt, der dem Ikonenmalen – oder wie es auf russisch heisst: Ikonenschreiben – gleichkommt, denn einige Sekunden später sehen wir diese Ikonen auf der Leinwand! Tarkovskijs Film-Ikonen zeigen, dass die russische Renaissance eines Rublev sich von der westlichen unterscheidet, indem sie sowohl auf die antike als auch die zeitgenössische und die künftige Zeit verweisen.

VON DER IKONEN-APOPHASE ZUR AFFIRMATION DER KUNST

Anstatt des Demonstrierens der Pracht und Wirkmacht der Ikonen – wie sie in der antireligiösen Avantgarde-Filmkunst eines Ėjzenštejn zu finden ist – vollzieht Tarkovskij das Bildkonzept der Ikone nach. Ohne das Malen der Ikonen abzubilden zitiert der Film ihre ästhetischen Elemente: Nicht-Zentralperspektivik, Symbolik der Farbe, Ikonen-Typage und Lichtökonomie. Im Epilog führt er eine der Ästhetik der Ikonen entsprechende lange Dauer der Einstellungen ein, so dass sich das meditative Betrachten der Ikonen auch im Kontext der Filmgeschichte gegen die materialistische Montageästhetik der Avantgarde abgrenzt, die auf der Dialektik der kurzen Einstellungen beruhte. Die Länge der Einstellungen macht es nahezu unmöglich, sie durch eine Beschleunigung der Projektion zu verspotten – was dereinst die vorrevolutionären Zensoren fürchteten.

Das Ziel einer russisch-orthodox inspirierten filmischen Bildtheologie, auf die sich der russisch-sowjetische Film lange vorbereitet hatte, wäre damit erreicht. Es geschieht jedoch nicht auf eine Art, die die Ikone mechanisch zeigen, sie reproduzieren würde. Die Motive der Filmhandlung weisen eher auf eine apophatische Medialisierung der Ikone hin. Apophatik beschreibt das Schweigen angesichts der Unaussprechlichkeit des Göttlichen oder in Kunstwerken eine unähnliche Ähnlichkeit. Eine einflussreiche Theorie der Apophatik hat Dionysios Pseudo-Areopagites entworfen, dessen Schrift 1371 ins Kirchenslavische übersetzt wurde, also als Rublev noch ein Kind war. Dionysios wurde im 16. Jahrhundert kanonisiert und wurde gerade auch im 20. Jahrhundert wieder verstärkt in der Religionsphilosophie diskutiert. Die Dialektik des Umgangs der russischen Orthodie mit der Apophase als „negativer Signifikation“ zeichnet Dirk Uffelmann nach. Sie bewege sich zwischen dem „Rigorismus des alttestamentlichen Bilderverbots“ und einer neoplatonischen Bilderfreundlichkeit, denn „einseitige Unsagbarkeit gilt demnach in der orthodoxen Tradition als häretisch“ (2010, 232–233).

Da in den Novellen die apophatische Grundhaltung sich zum Ikonoklasmus steigern kann, der die Ikonen auch *sub specie sovietica* in der Filmhandlung ausmerzt, zerstört oder durch eine Kadrierung zerschneidet und an den Rand rückt, führt diese Gesamtkonstruktion zu einer Dialektik der Affirmation der realen Ikonen, auf die im Epilog verwiesen wird. Sie wirkt wie ein Appell, die echten

Ikonen aufzusuchen, ja, sie vor der Zerstörung zu bewahren. Es scheint dies eine indirekte bzw. verweisende Bilderverehrung durch, aber nicht im Medium Film zu sein, die der paganen Ikonodulie der Stalinzeit, die sich bis ins vorhergehende Jahrzehnt erstreckt hatte, gegenübersteht.

Einen nicht-menschlichen, jedoch mit dem traditionellen Rhythmus christlichen Lebens zusammenhängenden Klang, den der Glocke, hervorzubringen, stellt die Kulmination des Narrativs des Ikonenmalerfilms dar – es ist also ein Film über einen Maler, der aber nicht das Malen, sondern etwas Anderes zeigt, apopathisch verfahren. Zum neuen Heros wird Boriska, der handelt ohne Wissen, aber mit Glauben an sich selbst und v. a. Hoffnung, dass sein Bauchgefühl ihn nicht im Stich lassen möge. Boriska ist der areligiöse Neue Mensch – der Renaissance oder der Sowjetepoche. Doch eben gerade dieser Mensch bricht zusammen, und seine Schwäche führt zur Ikone.

Der Film *ANDREJ RUBLEV* ist an keinem Punkt eine vordergründige Übertragung ostkirchlicher Bilderverehrung in das Filmmedium: In der Handlung des realisierten Films tauchen die Ikonen des Meisters Rublev in einer apopathischen Form auf, als nichtgemalte, oder sie werden durch eine Tropf-Freske vertreten, die offensichtlich keine Rublev-Ikone ist. Die Farbigkeit des Ikonenepilogs betont die schiere Unmöglichkeit einer Ikone als Kultbild in einer Filmhandlung. Dies wird zusätzlich motiviert durch die konkrete Überlieferung von Rublevs Werk in der Form stark beschädigter Fresken und auf Holz gemalter Ikonen mit brüchiger Oberfläche. Während die Geschichte von Andrej und Boris ein der Vergangenheit zugeordnetes Narrativ ist, existiert die Ikone heute.



Abb. 22: Die brüchige Oberfläche der Christusikone von Andrej Rublev

Rublevs Ikonen kann man nur ausserhalb der narrativen Filmzeit betrachten – in diesem Sinne setzt Tarkovskij sie ab von genau dem Theaterspiel-Aspekt des Kinos, den der Hl. Synod als bedrohlich für das heilige Bild angesehen hat.

In Tarkovskijs Filmbildern erscheint jede russisch-orthodoxe Ikone zunächst als verloren, unsichtbar, unmöglich – dies klingt paradox, entspricht aber jenem apophatischen Strang von Theologie, der in Russland einflussreich war. Die Ikone muss nach der Tataren- und Bezbožniki-Invasion wiederhergestellt werden. Das Motiv des verlorenen Wissens der Glockengießerei parallelisiert diese Apophase noch einmal in einem überraschenden Akzent auf dem gemeinsamen Handeln – verkörpert vom das Prinzip der Nächstenliebe begreifenden Mönch, der eine lebendige Ikone der Dreieinigkeit (Troica) bildet wie wir sie auf Abb. 15b sehen: Regisseur Tarkovskij, Glockengießer Burljaev und Maler Solonicyn – als Vater, Sohn und Heiliger Geist. Nun wird auch klar, warum Rublev die Gottesmutter ersetzt: sie ist nicht Bestandteil der Troica, deren engelhafte Dreiheit freilich am ehesten als androgyn zu bezeichnen ist.



Abb.23: Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rublev

Sowohl die Mutter der VLADIMIRSKAJA als auch die der PIETÀ wie auch Rublev auf dem Standfoto haben den messianischen Knaben auf dem rechten Arm – ein Unterschied besteht jedoch darin, dass in der filmischen mise-en-scène der Maler auf der Erde sitzt; und geerdet ist diese durch zwei Richtungen religiöser Kunst bekräftigte Komposition zudem durch den Nachbau des Kultbilds mit Hilfe von echten Menschen, denen ein Regisseur Anweisungen erteilt. Der Einsatz von Schauspielern als Ikonenelementen wird sich in Tarkovskijs Werk wiederholen: Als er 1983 Musorgskijs Oper BORIS GODUNOV inszenierte, schuf er ein *tableau vivant* der Dreifaltigkeitsikone – dort erhaben über der Bühne schwebend.³⁸

Der Umstand, dass Rublev zu diesem lebendigen Bild durch die Phase des Schweigens und des Nichtschaffens gekommen ist, betont die Wichtigkeit des Themas des Zuhörens als des Sich-Herabneigens zum Schutzbedürftigen, als würde dieses den jahrtausendealten Streit um die Abbildungen ablösen: Die taube Ikonodulie wird durch die zuhörende *caritas* ersetzt. So erhält Tarkovskijs Film insgesamt tatsächlich den „Status einer Ikone“ (Boldyrev 2004, 176) und eines theologischen Traktats in Filmform.

Tarkovskijs bildtheologisch informierter Zugang zu Bildern ist komplexer Natur, da er zum einen bei der Abbildung der materiellen, gemalten Ikone Enthaltsamkeit ausübt und dadurch den traditionellen Vorgaben des orthodoxen Regelwerks aus der Frühzeit des russischen Films folgt, zum anderen das Performieren einer Ikone vorführt – in den lebendigen Figuren, die sich den Ikonenfiguren anpassen bzw. in der Lebensgeschichte eines malenden Mönchs, also eines Künstlers. Die letzte Personen enthaltende Einstellung des Filmnarrativs ist eine die Ikonographien der Konfessionen übersteigende Komposition, die orthodoxes *umilenie* und westkirchliche Pietà verbindet. Tarkovskij positioniert Rublev in der lebendigen Skulptur dort, wo die Stelle der Gottesmutter ist. Diese Veränderung eines grundlegenden Elements der *umilenie*-Pietà-Komposition führt dazu, dass nicht mehr göttliche Mutter oder irdische Frau Trost spenden, sondern die Bilder und damit die Kunst – vertreten durch den Malermönch.

38 Erwähnt bei James Macgillivray in dem Artikel: Andrei Tarkovsky's *Madonna del Parto* (2003): „[...] Tarkovsky's 1983 production of Mussorgsky's *Boris Godunov* at the Royal Opera House in Covent Gardens. In one scene Tarkovsky rendered the Trinity of Andrei Rublyev in a *tableaux vivant*, suspended above the stage“ [<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/The-Topics/Piero.html#ft14> (28.5.2015)].

FILMOGRAPHIE

- POP („Der Priester“). Russland, 2009. Regie: Vladimir Chotinenko.
- ORDA („Die Goldene Horde“). Russland, 2012. Regie: Andrej Proškin.
- TEMNAJA VERA (SEKTANTY) („Dunkler Glaube [Sektierer]“). Russland, 1917. Regie: V. Starevič.
- TEMNYE SILY – GRIGORIJ RASPUTIN I EGO SPODVIŽNIKI („Dunkle Mächte – Grigorij Rasputin und seine Helfer“). Russland 1917. Regie: S. Veselovskij.
- SKAZKA O POPE I O RABOTNIKE EGO BALDE („Märchen vom Popen und seinem Arbeiter Balda“). Sowjetunion, 1933–1936. Regie: M. Cechanovskij.
- OPIUM („Opium“). Sowjetunion: Sovkino, 1929. Regie: V. Žemčužnyj.
- SATANA LIKUJUŠČIJ („Der triumphierende Satan“). Russland, 1917. Regie: Ja. Protazanov.
- OTEC SERGIJ („Vater Sergij“). Russland, 1918. Regie: Ja. Protazanov.
- O POPE PANKRATE, TETKE DOMNE I JAVLENNJOJ IKONE V KOLOMNE („Über den Popen Pankrat, die Tante Domna und die erschienene Ikone in Kolomna“). Sowjetrussland, 1918. Regie: N. Preobraženskij / A. Arkatov.
- SALAMANDRA („Die Falschmünzer“). Sowjetrussland / Deutschland: Mežrabpom-fil'm / Prometheus 1928. Regie: Grigorij Rošal'.
- PRAZDNIK SVJATOGO JORGENA („Das Fest des Hl. Jorgen“). Sowjetunion: Mežrabpom-fil'm, 1930. Regie: Ja. Protazanov.
- BEŽIN LUG („Bežinwiese“). Sowjetunion, 1935–1937 (unvoll.). Regie: Sergej Ėjzenštejn.
- ALEKSANDR NEVSKIJ („Aleksandr Nevskij“). Sowjetunion, 1938. Regie: Sergej Ėjzenštejn.
- IVAN GROZNYJ, Sowjetunion, 1944–58. Regie: Sergej Ėjzenštejn.
- ČUDOTVORNAJA („Die wundertätige Ikone“). Sowjetunion, 1960. Regie: V. Skujbin.
- TUČI NAD BORSKOM („Wolken über Borsk“). Sowjetunion, 1960. Regie: Vasilij Ordynskij. Drehbuch: Semen Lungin / Il'ja Nusinov.
- KOMISSAR („Die Kommissarin“). Sowjetunion: Gor'kij-Studio 1967 (unvoll.). Regie: Aleksandr Askol'dov.
- VOSCHOŽDENIE („Aufstieg“). Sowjetunion: Mosfil'm, 1976. Regie: Larisa Šepit'ko.
- KAMENNYJ KREST („Das steinerne Kreuz“). Sowjetunion: Dovženko-Studio Kiev, 1968. Regie: Leonid Osyka.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonymus (1958): „An American Action Painter Invades Moscow“, in: Art News. December 1958, S. 56–57.
- Boldyrev (2004), N.: Žertvoprinošenje Andreja Tarkovskogo. – Moskva.

- Drubek (2012), Natascha: Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino. – Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (osteuropa medial, Bd. 4).
- Drubek (2013a), Natascha: „Rhetorische Evidentia in der frühen sowjetischen Filmchronik: Vskrytie moščeĭ Sergija Radonežskogo (1919)“, in: Frank, S./Schahadat, S. (Hg.): Evidenz und Zeugenschaft: Poetische und Mediale Strategien im Umgang mit dem Unzugänglichen“, Festschrift für Renate Lachmann. – Wien, S. 491–532.
- Drubek (2013b), Natascha: „The Timing of Russian Film Premieres in 2010/11: Sacralizing National History and Nationalizing Religion in Russia“, in: Be-rezhnaya. L./Schmitt, Chr.: Iconic Turns. Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989. – Leiden, S. 81–98.
- Drubek (2015), Natascha: „Ėjzenšteĭns Pathos: Verweltlichtes Wunder und ekstatische Dialektik“, in: Nicolosi, R./Zimmermann, T. (Hg.): Ethos und Pathos der Medien. Wirkungsästhetische Strategien zwischen Rhetorik und Politik im 20. Jahrhundert. – Köln u. a. (in Druck).
- Florenskij (1988), Pavel: Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland. – Stuttgart: Urachhaus.
- Florenskij (1994), Pavel: Ikonostas, hrsg. v. Igumen Andronnik [Trubačev] – Moskva: Iskusstvo.
- Franz (1999), Norbert: „Vasilij Grossmans Erzählung ‚V gorode Berdičeve‘ und die Verfilmung durch Aleksander Askol'dov („Die Kommissarin“, UdSSR 1967/68 [bzw. 1988])“, in: Kosta, Peter/Meyer, Holt/Drubek-Meyer, Natascha (Hg.): Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums. Die geniale Epoche. – Wiesbaden: Harrassowitz, S. 29–52 (= Jüdische Kultur: Studien zur Geistesgeschichte, Religion und Literatur. Bd. 5).
- Franz (2015), Norbert: im vorliegenden Band, S. 25–40.
- Jangirov (2009), Rašit: „O ruskoj recepcii ékrannyĭch interpretacij Evangelija“, in: Novoe literaturnoe obozrenie, № 97, S. 270–283.
- Kantor-Kazovskaja (2014), Lelja: „Vtoroj russkij Avant-Gard, ili Vizual'naja kul'tura épochi cholodnoj vojny“, in: <http://www.artguide.com/posts/583-second-russian-avant-garde> (29.04.2014).
- Kastinger-Haslinger (1998), M.: Der Film „Andrej Rublëv“ von Andrej Tarkovskij. Eine Reflexion unter Einbeziehung filmtheoretischer und -geschichtlicher Aspekte, in: <http://www.artguide.com/posts/583-second-russian-avant-garde> (28.5.2015).
- Kazin (o. J.), Aleksandr: „Andrej Tarkovskij. ‚Andrej Rublev‘“, in: <http://www.artguide.com/posts/583-second-russian-avant-garde> (29.04.2014).
- Lipovetsky (2015), Mark: „Pussy Riot as the Trickstar“, in: apparatus 1, 1. [<http://www.apparatusjournal.org/> (28.05.2015)].
- Margolit (1995), Evgenij / Šmyrov, V. (Hg.): Iz'jatnoe kino (1923–1954). – Moskva.

- Panchenko (2012), Aleksandr: „Popular Orthodoxy‘ and identity in Soviet and post-Soviet Russia“, in: Bassin, Mark/Kelly, Catriona (ed.): *Soviet and Post-Soviet Identities*. – Cambridge, S. 321–340.
- Pozner (2012), Valérie/Laurent, Natacha (Hg.): *Kinojudaica: L’image des juifs dans le cinéma russe et soviétique*. – Toulouse.
- Semerčuk (2000), V. F. (Hg.): *Christianskij kinoslovar’ 1909–1999*. – Moskva.
- Solženicyň (1997), A. I.: „Fil’m o Rubljove“ [1983], in: Idem: *Stat’i, pis’ma, interv’ju, predislovija*. – Jaroslavl’: Verchnjaja Volga, S. 157–167 (= *Publitsistika v trech tomach*. T. 3.).
- Talvoja (2008), Kādi: „Workshop of free art in Moscow 1957“, in: <http://archive-ee.com/page/604524/2012-11-08/http://ekm.ee/en/exhibitions-2/archive/2008-eng/13-eng/sisulehed/531-the-free-art-workshop-in-moscow-1957-archives-in-translation> (28.05.2015).
- Tarkovskij (1989), Andrej / de Brantes, Charles-Henri / Clement, Olivier: „Krasota spaset mir ...“, in: *Iskusstvo kino*, 1989, № 2, p. 144–149 [russ. Übersetzung des ursp. in frz. Sprache erschienenen Interviews in *France Catholique*, No. 2060 (20. Juni 1986)].
- Tsvian (1992), Yuri: „Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film“, in: Cosandey, F./A. Gaudreault/T. Gunning (Hg.): *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion – An Invention of the Devil Religion and Early Cinema*. – Sainte-Foy/Lausanne 1992, S. 71–80.
- Turowskaja (1981), Maja: Andrej Tarkovskij. – Bonn.
- Turowskaja (1991), Maja: *7^{1/2} ili fil’m y Andreja Tarkovskogo*. – Moskau: *Iskusstvo*.
- Uffelmann (2010), Dirk: *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*. – Köln/Weimar/Wien.
- Ul’janov (2005), O. G.: „Vlijanie Svjatoj gory Afon na osobennosti počitanija Svjatoj Troicy pri mitropolit Kipriane (k 600-letiju prestavlenija svjatatelja)“, in: Čumakova, T. V. (red.): *Čelovek verujuščij v kul’ture Drevnej Rusi. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii 5–6 dekabnja 2005 goda*. – Sankt Peterburg: Izdatel’stvo „Lemma“.
- Žogolev (2004), Anton: „Èto bylo otkrytie Pravoslavnoj Rusi“ (Interview mit Aleksej Solonicyň), publiziert am 2.4.2004 in: http://xn--80aaaabhgr4cp-s3ajao.xn--plai/-public_page_10929

DATENBANK

Drubek, Natascha: Religiöse und antireligiöse Motive in russländischen und sowjetischen Filmen. <http://www.oei-dokumente.de/filmDB/filmdblast.php?start=21>