

Hans-Joachim Schlegel

Der Zusammenhang des Authentisch-Realen und des Auratischen

Durch die Tarkovskij-Rezeption und zuweilen sogar die Tarkovskij-Forschung geistert das unklare Wort der *духовность*: Der mit ‚Spiritualität‘ übersetzte Begriff, der vielfach gleichsam als Interpretationsschlüssel des Gesamtwerks gilt, wird dabei vorwiegend einseitig transzendent begriffen. Gewiss hat Andrej Tarkovskij dem Vorschub geleistet, wenn er ihn in der *ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ* („Die versiegelte Zeit“¹) häufig in ausgesprochen ‚pastoralen‘ Kontexten verwendet. Eine aufmerksame Lektüre des gesamten Buches macht aber deutlich, dass es hierbei um einen dialektisch erheblich komplexeren Bedeutungszusammenhang geht, in dem *духовность* geradezu programmatisch in Bezüge zu materiell Konkretem gerät, deren symbolische Deutung Tarkovskij geradezu vehement ablehnt:

Häufig wurde ich gefragt, was denn nun die „Zone“ [in *Stalker*] symbolisiere. Eine Frage, mit der man dann auch gleich noch die unsinnigsten Vermutungen verknüpfte. Derlei Fragen und Spekulationen bringen mich jedes Mal in Verzweiflung und Raserei: In keinem meiner Filme wird irgendetwas symbolisiert. Und auch ‚die Zone‘ tut das nicht. ‚Die Zone‘ ist einfach die Zone. (Tarkovskij 2009, 280)

Die dialektische Ambiguität des Gemeinten tauchte besonders deutlich bei dem Übersetzungsproblem des Buchtitels auf, da „*Запечатленное время*“ ein

1 Das Buch ist zuerst nur in deutscher Übersetzung erschienen. Zitiert wird im Folgenden nach dieser Übersetzung (erweiterte und bearbeitete Neuausgabe: Berlin 2009).

auch im Text angesprochenes Zweifaches meint: Die technisch auf dem Filmstreifen fixierte, festgehaltene Realzeit, aber auch die vor allem im zentralen Kapitel III angesprochene „apokalyptische Zeit“ – die mit dem Siegel des apokalyptischen Engels verschlossene Zeit. Hier scheint sich ein eklatanter Widerspruch von realer und transrealer Zeit aufzutun. Ein Erlebnis bei einem gemeinsamen Spaziergang mit Andrej Tarkovskij signalisierte aber, dass es sich hierbei nicht um einen Widerspruch, sondern um einen unabdingbaren Zusammenhang handelt: Als ich ihn auf den offenbar von mit Aleksandr Bloks Poem SKIFY („Skythen“) vertrauten Rotarmisten 1945 in das Ufergestein der Glienicker „Brücke der Einheit“ eingeritzten Satz Скифы и сюда пришли („Auch hierhin kamen die Skythen“) aufmerksam machte, reagierte Tarkovskij wie elektrisiert darauf: Er legte seine Finger auf die kyrillischen Buchstaben wie der ungläubige Thomas die seinen in die Wundmale des auferstandenen Christus – in taktilem Kontakt mit dem materiell realen Steingemäuer reanimierte er gleichsam die erinnerte Zeit von 1945 und damit ein nicht nur in IVANOVO DETSTVO auftauchendes Urtrauma. Der unabdingbar dialektische Zusammenhang von Materiellem und Immateriellem, Sichtbarem und Unsichtbarem, von realer und auratisch erinnelter Zeit war offenkundig.

Inhaltlich bezeichnend ist auch Tarkovskijs Faszination von dem japanischen Phänomen des *sabi*, auf das er in einer Publikation des sowjetischen Japan-Korrespondenten Ovčinnikov stieß: Gemeint ist damit der in alte, benutzte Dinge eingeschriebene „Rost der Zeit“.

Man meint hier [in Japan], dass die Zeit an sich das Wesen der Dinge zutage fördere. Aus diesem Grund sehen die Japaner auch in den Spuren des Wachstums einen besonderen Reiz. Deshalb fasziniert sie die dunkle Farbe eines alten Baumes, ein verwitterter Stein, ja sogar das Ausgefranzte, das von vielen Händen zeugt, die das Bild an seinem Rande berührten. Diese Spuren des Alterns nennen sie ‚sabi‘, was wörtlich übersetzt ‚Rost‘ heißt. ‚Sabi‘ – das ist der unnachahmliche Rost, der Zauber, das Siegel, die Patina der Zeit. (Ibid., 87/88)

Die Dialektik ist auch hier der Zusammenhang des materiell Realen und des hier hinein eingeschriebenen Auratischen des Materiellen. Für diesen Zusammenhang ist sicher auch an das ostkirchliche Ikonenverständnis zu erinnern. Im Unterschied zu Papst Gregor d. Gr., der Heiligenbilder als didaktische Illustration für das analphabetische Kirchenvolk interpretierte, sieht die byzantinische Kirche darin ein Fenster zum göttlichen Urbild – einen mystischen Zusammenhang des Materiellen und Transmateriellen, da sich der Logos ja hier in Holz, Firnis und Farbe inkarniert.

Zweifelsohne wurde Tarkovskij von diesem byzantinisch-ostkirchlichen Ikonenverständnis geprägt. Doch man sollte sich davor hüten, ihn deshalb – wie

zuweilen geschieht – als einen „christlich-orthodoxen Filmkünstler“ zu interpretieren. Dafür spricht schon der Unterschied zum иконник („Ikonenmaler“), der nur ein Kopierer zu sein hat, also kein Autor, der mit kreativen Einfällen die Vorlage verändert. Tarkovskij dagegen betont seine individuell-kreative Autoren-schaft, ja bezeichnet den spirituellen Filmregisseur sogar als eine „Stimme Gottes“ und vergleicht das Filmerlebnis mit einem Gottesdienst. Andrej Tarkovskij, dessen Film ANDREJ RUBLEV von der Hierarchie der russisch-orthodoxen Kirche, aber auch von Aleksandr Solženicyn heftig attackiert wurde (Solženicyn 1984), betont im Schlusswort zur VERSIEGELTEN ZEIT ausdrücklich, dass die Kirche „das Verlangen der Menschen nach dem Absoluten nicht zu stillen“ vermag, weil sie „leider nur noch eine hohle Fassade ist, eine Karikatur gesellschaftlicher Institutionen, die das praktische Leben organisieren.“ (Tarkovskij 2009, 324) Und in einem Interview zur Rezeption von OFFRET („Das Opfer“) erklärt er unmissverständlich:

Ich glaube nicht, dass es so wichtig ist, ob ich nun bestimmten Überzeugungen oder Glaubensbekenntnissen anhängen – heidnischen, katholischen, protestantischen oder allgemein christlichen. Entscheidend ist der Film. (Tarkovskij 1989, 144)

Tarkovskijs Suche nach spirituellen Bezügen entfernt sich immer deutlicher von der russischen Orthodoxie, entwickelt Affinitäten zu Rudolf Steiners Anthroposophie und zum Spiritismus, vor allem aber zum asiatischen Zen-Buddhismus, Taoismus und Shintoismus. Eine Verschiebung, die auch eine enttäuschte Reaktion vom Verlust der Spiritualität in der westlichen Zivilisation war.

Bezeichnend hierfür ist, dass er im Schlusswort zu DIE VERSIEGELTE ZEIT schreibt:

Der Osten war der ewigen Wahrheit stets näher als der Westen [...]. Man vergleiche nur einmal westliche und östliche Musik. Der Westen schreit: Hier – das bin ich! Schaut auf mich! Hört, wie ich zu leiden und zu lieben verstehe! Wie unglücklich und glücklich ich sein mag! Ich! Ich!! Ich!!! Der Osten dagegen sagt kein einziges Wort über sich selbst! Er verliert sich völlig in Gott, in der Natur, in der Zeit, und er findet sich in all dem wieder. Er vermag alles in sich selbst zu entdecken. Taoistische Musik – China, sechshundert Jahre vor Christi Geburt! (Tarkovskij 2009, 328)

Der Ich-Bezug, den Tarkovskij hier dem „Westen“ vorwirft, trifft in Verbindung mit dem kontemplativen „Sich-Verlieren“ in Gott und der Natur durchaus auch ein Kernstück seines eigenen Solipsismus, den Freunde und Kollegen ihm vor allem im Zusammenhang mit ZERKALO vorwarfen. Doch dabei ist die Nähe zu Meister Eckhard, dem Mytiker des deutschen Mittelalters, zu beachten, für

den gerade die Wirklichkeit eine Ikone ist, in der der meditative Blick das Fenster in die innere Wirklichkeit der äußeren Realität aufzustoßen vermag: Die für Tarkovskijs gesamtes Schaffen zentrale auratische Dimension des Sichtbaren.

Der Zusammenhang von Außen und Innen, von Materiellem und Transmateriellem, von Realem und Poetischem bestimmt sein Gesamtwerk in Bild und Ton, in sämtlichen audiovisuellen Bezügen. Dabei geht es immer wieder um die Sehnsucht nach dem verlorenen Ich, nach der verlorenen Identität. Materialisiert wird diese durch das immer wiederkehrende Haus seiner Kindheit. Für ZERKALO lässt er dabei nicht irgendein Holzhaus bauen, sondern nach alten Fotos und Erinnerungen das reale Abbild seines Kindheitshauses detailgenau rekonstruieren. Einschließlich des davor liegenden Buchweizenfeldes, das dann zur Überraschung ansässiger Kolchosbauern auch tatsächlich aufblühte. Da es ihm nicht nur um ungefähre Evokationen emotionaler Emotionen, sondern um sehr konkret-reale Erinnerungen ging, bestand Tarkovskij auf einer bis ins kleinste Detail akribisch genauen Rekonstruktion, und entscheidend wurde dabei nicht nur sein eigenes Dèjà-vu-Erlebnis, sondern vor allem das seiner Mutter, die diese Rekonstruktion dann auch tatsächlich als ‚ihr‘ eigenes Haus annahm:

Als wir dann meine Mutter dahin brachten, die ihre Jugend an jenem Ort und in jenem Haus verbracht hatte, da übertraf ihre Reaktion, in dem Moment, in dem sie das Haus erblickte, meine kühnsten Erwartungen: Sie kehrte in ihre Vergangenheit zurück. Genau da erkannte ich, dass wir auf dem richtigen Wege waren. Das Haus weckte in ihr dieselben Gefühle, die wir in unserem Film zum Ausdruck bringen wollten. (Ibid., 196)

Das Reale und das Auratische sind eine Einheit geworden. Ein Prinzip, das auch für Integration dokumentarischer Wochenschaumaterialien gilt. Diese Materialien sollten nicht etwa bloße Zeitindikatoren oder Illustrationen sein, sondern mussten sich in den auratischen Strom der fiktiven Passagen integrieren. Auch hier ging Tarkovskij mit akribischer Suche ans Werk. Tagelang sichtete er im Archiv unveröffentlichte Aufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg ... bis er schließlich auf eine Sequenz mit mühevoll durch das Morastgelände des Siwasch-Sees watende Rotarmisten traf, die „seinen Nerv“ trafen und ins auratische Konzept seines Filmes passten:

Ich musste viele Tausende von Filmmetern sichten, bis ich endlich auf Dokumentaraufnahmen vom Marsch der sowjetischen Armee durch den Siwasch-See stieß, die mich regelrecht überwältigten [...] Als auf der Leinwand diese Menschen gleichsam aus dem Nichts auftauchten, Opfer eines schrecklichen und tragischen Schicksals, zu Tode erschöpft von einer ihre Kräfte übersteigenden unmenschlichen Arbeit, da wurde mir völlig klar, dass genau diese Episode das Zentrum, den Nerv und das Herz meines

Films bilden würde, der als eine authentische lyrische Erinnerung begonnen hatte. (Ibid., 191)

Ähnlich lange und emotional akribisch begab sich Tarkovskij auch auf die Suche nach authentischen Originalgeräuschen: Als er in der Zwangspause zwischen *IVANOVO DETSTVO* und *ANDREJ RUBLĚV* für Radio Moskau William Faulkners Erzählung *TURN ABOUT* als Hörspiel *POLNYJ POVOROT KRUGOM* („Volle Kraft zurück“) inszenierte, brauchte er Möwen-Schreie, die er natürlich ohne Probleme im Tonarchiv des Funkstudios gefunden hätte. Doch wie der Rundfunkhistoriker und Augenzeuge Aleksandr Šerel' berichtete, lehnte er derartige „Tonkonserven“ entschieden ab und fuhr mit einem schweren, unhandlichen Reporter-Tonbandgerät an die Ostseeküste von Jurmala bei Riga, um dort seine „eigenen“ Möwenschreie aufzunehmen. Nicht irgendwelche. Auch hier fand eine lange Suche statt, bis er tatsächliche seine „eigenen“ Möwenschreie fand, das heißt solche, die seinen emotionalen Nerv trafen und so ins Tonkonzept seines Hörspiels zu integrieren waren.

Die auratische Auswahl von Originalgeräuschen der Natur wurde auch in Andrej Tarkovskijs Filmarbeit derart zentral, dass er sich bei den *SOLJARIS*-Dreharbeiten von seinem Komponisten Vjačeslav Ovčinnikov trennte, mit dem er bereits seit seinem Diplomfilm *КАТОК И СКРИПКА* („Straßenwalze und Geige“) zusammengearbeitet hatte. Er wollte seine filmischen Tonkonzepte nunmehr vor allem mit dem in elektronischen Synthesizer-Bearbeitungen erfahrenen Komponisten Eduard Artem'ev entwickeln, dem er gleich beim ersten Kontaktgespräch programmatisch sagte,

dass er ‚Musik als solche‘ in seinen Filmen überhaupt nicht gebrauchen könne, die Aufgabe vielmehr in einer Organisation natürlicher Geräusche – etwa in deren klanglich-rhythmischen Synthesizer-Bearbeitung bestehe, in einer klanglichen Bereicherung natürlicher Geräusche durch irgendeinen musikalischen Stoff, der diesen natürlichen Geräuschen eine ausgeprägte Individualität, Spezifik und emotionale Expressivität verleiht. (Artem'ev 1991, 364)

Über das Ergebnis seiner Zusammenarbeit mit Artem'ev an *ZERKALO* schreibt dann Andrej Tarkovskij in *DIE VERSIEGELTE ZEIT*:

In einzelne Szenen des ‚Spiegel‘ brachten ich und der Komponist Artem'ev elektronische Musik zum Einsatz, die meiner Meinung nach im Kino sehr große Anwendungsmöglichkeiten hat. Sie sollte sich hier wie ein fernes Echo, wie außerirdisches Rauschen und Stöhnen ausnehmen. Damit sollten eine fiktive Wirklichkeit, aber auch konkrete Seelenzustände zum Ausdruck gebracht werden – Laute, die das Klingen des inneren Lebens

sehr genau reproduzieren. Die elektronische Musik verschwindet in genau jenem Moment, wo wir sie wahrzunehmen beginnen, wo wir begreifen, wie sie gestaltet wurde. [...] Der elektronischen Musik mussten alle Merkmale ihrer experimentell-künstlichen Herkunft genommen werden, um sie als ein organisches Klingen der Welt erfahren zu können. Demgegenüber ist die Instrumentalmusik eine derart eigenständige Kunst, dass sie sich erheblich schwerer in einen Film integrieren lässt. Ihr Einsatz bedeutet eigentlich immer einen Kompromiss und ist stets illustrativ. Zudem kann sich elektronische Musik im Tongebilde eines Films verlieren, sich hinter anderen Geräuschen verstecken, irgendwie unbestimmt wirken. Sie vermag sich wie die Stimme der Natur ausnehmen, als Artikulation unbestimmter Empfindungen, kann aber auch dem Atmen eines Menschen ähnlich werden. (Tarkovskij 2009, 235)

Tarkovskijs Interesse ist derart intensiv auf authentische, nicht-inszenierte Töne und Geräusche der Natur gerichtet, dass er sogar einen totalen Verzicht auf orchestral-fiktiven Musikeinsatz erwägt:

Um das filmische Bild voll und umfassend tönen zu lassen, muss man vermutlich ganz auf Musik verzichten. Streng genommen bilden ja die filmisch und die musikalisch transformierte Welt zwei parallele, miteinander im Konflikt liegende Welten. Eine adäquat organisierte tönende Welt ist dagegen schon ihrem Wesen nach musikalisch. [...] Im Grunde neige ich zu der Auffassung, dass die Welt von sich aus sehr schön klingt, das Kino also eigentlich überhaupt keine Musik benötigen würde, wenn wir nur richtig hinzuhören lernen würden. (Ibid., 233)

Eine Orchestrierung authentischer Naturgeräusche konnte Tarkovskij nur in einzelnen Szenen realisieren – besonders markant etwa mit dem „Regentropfen-Konzert“ in *NOSTALGHIA*. Das erheblich radikalere Ziel konnte er ebenso wenig umsetzen wie die ungeschnittene dokumentarische Langzeitbeobachtung, die er zu seinem filmischen Ideal erklärt hatte (vgl. Tarkovskij 2009, 96). Doch für sein Konzept ist diese radikale Tendenz zum Authentischen entscheidend:

Das ist ein Hinweis auf den Zusammenhang des im Realen verankerten Authentischen.

BIBLIOGRAPHIE

- Artem'ev (1991), Édouard: „On dal mne polnuju svobodu“, in: Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo. Razmyšlenija, issledovanija, vospominanija, pis'ma, hrsg. v. A. M. Sandler. – Moskva: Iskusstvo, S. 364–369.
- Šerel' (1991), Aleksandr: Radiospektakl' po rasskazu Folknera, in: ebd., S. 274–290.
- Solženizyn (1997), Aleksandr: „Fil'm o Rubleve“, in: ders.: Publicistika v 3-ch tomach, Band 3. – Jaroslavl': Verchnjaja Volga, S. 157–167.
- Tarkovskij (2009), Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films (= Zapečatlennoe vremja; dt.), übs. v. Hans-Joachim Schlegel. Verb. Aufl. – Berlin: Alexander Verlag.