

Norbert P. Franz (Hrsg.)

Andrej Tarkovskij Klassiker – Классик – Classic – Classico

Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium
an der Universität Potsdam

Band 1



Universitätsverlag Potsdam

Andrej Tarkovskij: Klassiker – Классик – Classic – Classico

Norbert P. Franz (Hrsg.)

Andrej Tarkovskij
Klassiker – Классик – Classic – Classico

Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium
an der Universität Potsdam

Band 1

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2016
<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Satz: Elena Averkina
Druck: docupoint GmbH Magdeburg
Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.
Umschlagbild: Filmstill aus Andrej Tarkovskijs Film ZERKALO (DER SPIEGEL)

ISBN 978-3-86956-351-0

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der
Universität Potsdam
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus4-83848>
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-83848>

Band 2 ist gedruckt und online im Universitätsverlag Potsdam erschienen:
ISBN 978-3-86956-352-7
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus4-90975>
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-90975>

Inhaltsverzeichnis

Band I

Vorwort	9
Zu diesem Buch	10
Filmographie	21

VOM WERDEN UND SELBSTVERSTÄNDNIS DES KLASSIKERS

Norbert Franz	
Tarkovskijs Weg zum Klassiker	25
Марина Тарковская	
Биографические мотивы в фильмах Андрея Тарковского	41
Дмитрий Салынский	
Солярис как процесс	49
Natasha Synessios	
Andrei Tarkovsky – Self, World, Flesh	65
Eva Binder	
Werben für sich selbst.	
Tarkovskijs filmisches Selbstporträt TEMPO DI VIAGGIO	85
Ирина Градинари	
О новых истоках кино. Поэтический фильм Андрея Тарковского	109
Dan Gorenstein	
Wassertragen. Kontinuität als künstlerische Verantwortlichkeit	
bei Andrej Tarkovskij	127

RELIGIÖSE UND PHILOSOPHISCHE ASPEKTE

Natascha Drubek	
Glocke und Ikone. Tarkovskijs Film ANDREJ RUBLEV	153
Hans-Joachim Schlegel	
Der Zusammenhang des Authentisch-Realen und des Auratischen	193

Elena Dulgheru	
A Conjunction of Mysteries.	
Tarkovsky's OFFRET and da Vinci's ADORAZIONE DEI MAGI	201
Cornelia Martyn	
Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gotteben-	
bildlichkeit des Menschen in Andrej Tarkovskijs Film STALKER	215
Jonathan Keir	
Through Christendom and Beyond.	
Andrei Tarkovsky and the Global Ethic Project	237
Robert Eford	
Beyond the Crystal-Image.	
Perception and Temporality in Tarkovsky's Early Films	255
Manuele Cecconello	
La forma del tempo.	
Tempo e temporalità nel cinema di Andrej Tarkovskij	267
Anna Rothkoegel	
Literarizität, Visualität und Freiheit.	
Zum Konzept der Erkenntnis bei Andrej A. Tarkovskij	295

Band II

THEMEN UND MOTIVE, POETIK UND MEDIEN

Наталья Кононенко	
Звуковые метафоры культурных пространств	
в фильмах А. Тарковского и А. Сокурова	323
Roberto Calabretto	
„L'organico risuonare del mondo“. La musica secondo Andrej Tarkovskij	339
Michael Mayer	
Tarkovskijs Scham	365
Генрих Киршбаум	
Экфразы Андрея Тарковского и эстетика меланхолии	
в эпоху застоя	377

Simonetta Salvestroni	
A Recurring Theme in Tarkovsky's Cinema.	
The Window as the Entrance to Another Dimension	399
Christian Zehnder	
Erneueres Gestern? Zum Verhältnis von	
Selbstopferung und Rückkehr bei Andrej Tarkovskij	409
ERBE BEI TARKOVSKIJ, TARKOVSKIJS ERBE	
Оксана Булгакова	
Блуждающие цитаты	435
Ekaterina Vassilieva	
Schwarz-Weiß als Gestaltungsprinzip in ANDREJ RUBLEV und	
DAS SIEBENTE SIEGEL.	
Eine Schachpartie zwischen Tarkovskij und Bergman	451
Vladimir Paperny	
Andrej Tarkovskij and Andrej Končalovskij. Lives, Films, Culture	471
Christine Engel	
Aleksej Balabanovs Dialog mit Andrej Tarkovskij	487
Heiko Christians	
Die Museumsbesucher.	
Annäherungen an das filmische Werk Konstantin Lopusanskijs	505
Tatjana Petzer	
„Vajanie iz vremena“. Essay zum Autorenfilmkonzept	
Andrej Tarkovskijs und Sergej Paradžanovs	519
Marina Pellanda	
Tarkovsky's legacy. Tarkovskian inspirations in contemporary cinema	549
Владислава Вардиц	
Андрей Тарковский и Ларс фон Триер. Сценарии конца света	573
Bibliographie	587
Index nominum	673

Vorwort

Vom 18. bis 20. September 2014 versammelten sich an der Universität Potsdam kultur- und filmwissenschaftlich arbeitende Wissenschaftler zu einem Andrej Tarkovskij gewidmeten Symposium, dem ersten internationalen. Die 25 Teilnehmer kamen nämlich aus neun Ländern. Dadurch, dass nicht wenige auch eine – wie man heute sagt – „Migrationsbiographie“ haben, potenzierte sich die durch die jeweils unterschiedliche Herkunft bedingte Multiperspektivik, zu der jedoch der Modus der Wissenschaftlichkeit ein deutlich relativierendes Korrektiv bildet. Der vorliegende Band enthält im Wesentlichen die dort vorgestellten Beiträge, aber auch die der Fachleute, die nicht persönlich hatten nach Potsdam kommen können.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft, der an dieser Stelle noch einmal gedankt sei, hat die Reisen durch finanzielle Unterstützung ermöglicht. Für die Unterstützung bei den redaktionellen Arbeiten danke ich Elena Reck, und ein besonderer Dank gilt Elena Averkina, die das Layout besorgt hat.

Forio (Ischia), im Spätsommer 2015

Norbert P. Franz

Norbert P. Franz

Zu diesem Buch

Das Interesse an den Filmen und Schriften Andrej Tarkovskijs hat in den letzten fünf Jahrzehnten nicht ab-, sondern eher zugenommen, die Schwerpunkte aber haben sich deutlich verschoben. Tarkovskij wird als unbestrittener Klassiker wahrgenommen, als ein Künstler des Kinos mit eigener Handschrift, dessen ästhetische Neuerungen und Überlegungen analysiert werden. Seine eigenwillige Religiosität und v. a. bestimmte Züge seiner Weltdeutung bleiben umstritten, sind aber auch nicht Gegenstand von Polemiken. Er ist Geschichte geworden.

Eine erste Gruppe von Aufsätzen ist dem „Werden und Selbstverständnis des Künstlers“ Tarkovskij gewidmet. Mein eigener Beitrag stellt Überlegungen an, welche Faktoren dabei hilfreich waren, dass Andrej Tarkovskij mit einem sehr schmalen Oeuvre und von den Filmfunktionären seines Landes eher behindert als gefördert, schon zu Lebzeiten zu einem Klassiker hatte werden können. Die damalige politische Großwetterlage zwischen Ost und West spielte anscheinend ebenso eine Rolle wie die Hassliebe der europäischen Kinomacher zu Hollywood, die Tarkovskij zugute kam: Seine Energie zur Selbstbehauptung als Künstler gegenüber dem sowjetischen Kulturapparat deckte sich so gut mit der Idee des *auteur*.

Marina Tarkovskaja, die Schwester des Regisseurs, verweist auf Anregungen aus der Lebenswelt des Regisseurs, v. a. seiner Kindheit, die als Szenen und Motive in die Filme eingegangen sind, so etwa der Musikunterricht in den Film *КАТОК И СКРИПКА*. Ihr biographischer Zugang liegt durch die familiäre Perspektive nahe, er ist aber gewissermaßen ‚aufgeklärt‘, weil sie nicht einfach auf Situationen, die so ähnlich in seinen Filmen auftauchen, verweist, sondern auf Problemstellungen und Kontexte. Und nicht zuletzt auf Begegnungen mit Menschen, die dem Regisseur Anregungen waren, seine Sichtweisen und seinen Stil zu dem zu entwickeln, was ihn berühmt gemacht hat.

Das Werden – allerdings das eines konkreten Filmes – ist auch das zentrale Thema von Dmitrij Salynskij. Er zeigt, wie die Auswertung aller z. Z. zur Verfügung stehenden Archiv-Materialien einerseits die sehr detaillierte Rekonstruktion der Umstände ermöglicht, unter denen der Film SOLJARIS entstanden ist. Es werden die Unwägbarkeiten sichtbar, aber auch das Engagement vieler in vielen Gremien und Kontexten auf den unterschiedlichsten Ebenen. Andererseits kann er aber auch wichtige Anregungen zum Verständnis des Films geben, indem er z. B. die Arbeit an bestimmten Themen und Konstellationen zeigt. Dabei wird auch das Verhältnis von Buch und Film respektive von Stanisław Lem und Andrej Tarkovskij von manchen Legendenbildungen befreit.

Einen zwar auch letztlich biographischen, aber doch ganz anderen Zugang wählt Natasha Synessios. Sie liest Tarkovskijs Filme in der Perspektive der Existenz-Phänomenologie und bezieht sich dabei v. a. auf Maurice Merleau-Ponty. Sie verweist auf Tarkovskijs Äußerungen, er habe sich selbst, seine Erfahrungen, Erinnerungen, Träume und Assoziationen zur Grundlage seiner Filme gemacht. Gleichwohl erhebt er den Anspruch, die menschliche Existenz zu ergründen und den Zuschauer an den Erkenntnissen teilhaben zu lassen. Der Schwerpunkt des Beitrags liegt im Aufzeigen der Bedingungen, unter denen die Zuschauer sich in den Filmen erfahren können – ein Aspekt, der in mehreren Beiträgen angesprochen wird (Efrid, Ceconello, ...).

Das Selbstverständnis des Künstlers Tarkovskij stellt Eva Binder in das Zentrum ihres Beitrags. Dabei geht es ihr weniger um seine Selbstdefinition, die er in diversen Interviews und anderen Statements formuliert hat, sondern um die Selbstinszenierung in dem 1980 fertiggestellten Dokumentarfilm *TEMPO DI VIAGGIO*, der im Auftrag der RAI entstanden ist. Zum Zeitpunkt des Films ist Tarkovskij bereits ein Klassiker, aber muss in Italien ein neues Publikum für sich gewinnen. Der Film erfüllte mehrere Funktionen, und der Beitrag arbeitet speziell die des Begleitfilms zu *NOSTALGHIA* heraus. Tarkovskijs Themen und Motive werden in den Dokumentarfilm präzise platziert, seine „Handschrift“ wird vorgeführt, damit der Zuschauer seine Eindrücke aus beiden Filmen aufeinander beziehen kann.

Der Poetizität der Filme geht Irina Gradinari in ihrem Beitrag nach. Tarkovskijs Selbstabgrenzung vom massenkompatiblen Kino geht mit einer Gattungspoetik einher, die sich sowohl vom Hollywood-Kino als auch vom sowjetischen Mainstream absetzt. Sein Genre ist der poetische Film, den es in der Sowjetunion seit den 1920er Jahren gab. Er entwickelt ihn weiter, indem er die Logik der Poesie auf den Film überträgt. Um Tarkovskijs Position deutlich abheben zu können, analysiert der Beitrag das Genresystem der Sowjetunion als solches und dann den poetischen Film im Besonderen. Tarkovskij ordnet die einzelnen am Film beteiligten Medien rigoros dem Gesamtkonzept unter, um das Kino aus den Fesseln der Vergangenheit (Theater) zu befreien und ihm die Existenz zu ermöglichen, die seinen technischen und ästhetischen Möglichkeiten entspricht: als andere Wirklichkeit.

Die vielfältigen Funktionen des Wassers in Tarkovskijs Filmen untersucht Dan Gorenstein, und er betont dabei v.a. die Bedeutung des Wassers für den Erinnerungstopos. Dieser nimmt nämlich einen zentralen Platz in Tarkovskijs Überlegungen zur Kunst ein, die zumindest implizit in der russischen Tradition der Selbstbehauptung gegenüber dem Westen stehen und die Plattform einer Ost und West übergreifenden Menschheitskultur anstreben. Für Tarkovskij gewinnt der Gedanke einer die Generationen übergreifenden Kontinuität im Laufe seiner Arbeit immer größere Bedeutung, die nicht einfach nur eine Auseinandersetzung mit der Tradition bedeutet, sondern ein bewusstes Gehen auf einem für sich selbst als notwendig erkannten Pfad.

* * *

Der zweite größere Block ist den religiösen und philosophischen Aspekten in Tarkovskijs Werken gewidmet. Natascha Drubek stellt zunächst die Frage nach dem generellen Verhältnis von Orthodoxie und Kino, wobei sie die kirchliche Skepsis gegenüber religiösen Themen in profanen Medien betont, aber auch die antikirchlich eingestellte öffentliche Meinung des Sowjetstaates bei der Entwicklung der Filmkunst hervorhebt. Diese wurde in den 1960er Jahren noch einmal verstärkt. Angesichts dessen erscheint Tarkovskijs Wahl, den in kirchlichen Kreisen hochverehrten Ikonenmaler Andrej Rublev ins Zentrum eines Films zu stellen, geradezu als Provokation. Der Beitrag zeigt, warum Tarkovskijs Bild von Rublev als *action painter* weder den Behörden noch den religiösen Traditionalisten gefallen konnte, auch wenn die Nähe zu Pavel Florenskijs Ikonentheorie sichtbar ist.

Tarkovskijs Vorstellungen von der besonderen Beziehung von Bild und Ton im Film ist der Ausgangspunkt für die Interpretation der Glocken-Novelle in *ANDREJ RUBLEV*, die in einer Vielfalt von Bezügen gezeigt wird.

Einen Aspekt der sehr wenig traditionellen Religiosität Tarkovskijs stellt Hans-Joachim Schlegel ins Zentrum seiner Darstellung: dass er Dingen eine eigene Aura zuschrieb, die eine Verbindung herstellt zwischen dem Materiellen und einem „Geistigen“, dem konkret sinnlich Erfahrbaren und dem Gewussten oder Gefühlten. Der Beitrag verweist auf das Interesse des Regisseurs an Spuren der Geschichte und an dem japanischen *sabi*, das dieses konzeptualisiert. Dieses fast magische Verhältnis zu den Dingen sah er in den Religionen Asiens eher respektiert als im westlichen Denken, weshalb er sich immer stärker damit befasste. Es bestimmte seine Auswahl von Materialien, die in seinen Filmen Verwendung fanden, vom nachgebauten Haus der Kindheit in *ZERKALO* bis zu der Regensymphonie in *NOSTALGHIA*.

Während Schlegel explizit davor warnt, Tarkovskij als einen orthodoxen Filmkünstler zu deuten, betont Elena Dulgheru dessen Affinität zur Orthodoxie,

allerdings auch nicht auf der Ebene der Religiosität, sondern der des kulturellen Erbes. Sie zeigt die Vielschichtigkeit des Bildzitats von Leonardos ADORAZIONE DIE MAGI in OFFRET, über deren Offenlegung sie eine Interpretation des apokalyptischen Aspekts in dem Film vorlegt. Der Beitrag verweist auf den in der Orthodoxie üblichen Weihnachtsgruß, dass das göttliche Kind im Herzen wiedergeboren werden möge, verstanden als innere Erneuerung, die den Tod des ‚alten Menschen‘ voraussetzt. Dulgheru liest OFFRET auf einer symbolischen Ebene, als „Parabel, die sich vorrangig an den Verstand richtet“. Sie zeigt verschiedene Anknüpfungsmöglichkeiten an Bibelzitate und theologische Traditionen, die Leonardos Bild mit Tarkovskijs Film verbinden.

Der theologische Satz, dass der Mensch nach dem Bild Gottes geschaffen ist, steht im Zentrum der Ausführungen von Cornelia Martyn. Tarkovskij sieht dies vorrangig darin bestätigt, dass auch der Mensch ein Schöpfer von Zweckfreiem sein kann, nämlich von Kunst. Darüber hinaus aber steht er in einer langen und intensiven Tradition der russischen Religionsphilosophie, die die Ebenbildlichkeit immer besonders herausgestellt hat, zumal sie sich gut mit der Ikontheologie verbindet. Außerdem stand sie in Konkurrenz zu dem Projekt der Sowjets, einen ‚Neuen Menschen‘ zu schaffen. Der Beitrag geht den Spuren der Religionsphilosophie – vor allem Vladimir Solov’evs – nach und zeigt deren Weiterleben in STALKER. Eine minutiöse Analyse der dem Film als Grundlage dienenden Povest’ PIKNIK NA OBOČINE macht deutlich, dass auch schon die Brüder Strugackij diesen interpretatorischen Strang gelegt hatten.

Jonathan Keir geht von der Beobachtung aus, dass Tarkovskijs Interesse an weltanschaulichen Fragen sich noch einmal deutlich verschoben hat, nachdem er den Westen aus eigener Anschauung kennengelernt hatte. Die Grundlagen für eine geistige Erneuerung habe er nun vorrangig im Osten gesucht. Die Notwendigkeit einer solchen Erneuerung ergab sich für ihn aus dem als existenzbedrohend empfundenen Wettrüsten und der Umwelterstörung. Damit ergeben sich Affinitäten zu den Bemühungen des Tübinger Theologen Hans Küng und anderer, die am Projekt „Weltethos“ mitwirken. Der Beitrag zeigt zunächst die Ähnlichkeit des Anliegens, im Weiteren aber auch viele Parallelen in den avisierten Lösungen (Verzicht, Verantwortung, ...). Dazu werden neben den Filmen die Gedanken Tarkovskijs ausgewertet, die er öffentlich geäußert oder seinem Tagebuch anvertraut hat.

Gilles Deleuzes Schriften zur Theorie des Kinos haben in den letzten Jahren eine weltweite Rezeption erfahren, und Robert Efrid zeigt, welche interpretatorischen Möglichkeiten sie für die Arbeiten Tarkovskijs bereithalten. Deleuze war nicht nur mit den Filmen Tarkovskijs vertraut, sondern auch mit seinen Schriften zur Theorie, auf die er öfter verwies, als er sein Konzept von Zeit in „Kino 2“ entwickelte. Die facettenreiche „Bild-Zeit“ folgt nicht der chronologischen Zeitlichkeit, sie steht jenseits der empirischen Abfolge von Momenten, die für das traditionelle Kino typisch sind. Deleuze hat freilich – wie Efrid ausführt – nicht alles

in dem trüben „Flüssigkristall“ der Kreativität Tarkovskijs erkennen können. Vor allem ist ihm die enge Verbindung von Zeit und Wahrnehmung verborgen geblieben, die in Tarkovskijs Werken so dynamisch ist. Durch eine Neubewertung von Deleuzes Bild vom Kristall zeigt Efrid die Verbindung zwischen kinemographischer Subjektivität und der Zeitlichkeit in den frühen Filmen Tarkovskijs (von *IVANOVO DETSTVO* bis *SOLJARIS*). Die Fruchtbarkeit der Deleuzeschen Theorie zeigt sich auch daran, dass in dem vorliegenden Band auch Tatjana Petzer und Manuele Cecconello sich intensiv mit ihr auseinandersetzen.

Manuele Cecconello untersucht nämlich in seinem Beitrag zur „Form der Zeit“ die verschiedenen Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit bei Tarkovskij, bezieht sich aber nicht so intensiv auf Deleuze. Wie der russische Regisseur nennt der Autor die Zeit die zentrale Kategorie des Kinos, denn der Film als Medium existiert nur durch die spezielle Zeit, die ihn konstituiert und sich zugleich sicht- und erfahrbar macht. Jede Filmaufnahme lässt den Zuschauer in gewisser Weise Zeit sehen, eine Zeit, die sich durch etwas und jemanden sichtbar macht. Grundlage des Films sind die Bilder, die etwas zeigen, als künstliche Bilder aber nicht die ‚Wirklichkeit‘ so genau wie möglich reproduzieren, sondern eine eigene Wirklichkeit schaffen, die durch ein Zusammendrücken von Zeit (*pressione temporale*) entsteht. Über die in Bildern eingefangene Erfahrung von Zeit hinaus benennt Cecconello eine dritte Dimension, die der Dauer. Diese ist von besonderer Wirksamkeit auf den Zuschauer, da sie relativ zu seinen Zeiterfahrungen definiert wird. Tarkovskij sieht in der Zeit das eigentliche Material nicht nur des Kinos, sondern auch die Grundlage der menschlichen Erfahrung und der Kunst. Deshalb erscheint das Arbeiten am und mit dem Film gleichzeitig als Suche nach der verlorengegangenen Ganzheit des Lebens, denn das Kino erlaubt die zumindest virtuelle simultane Koexistenz verschiedener Zeiten.

Cecconello nennt die *Langsamkeit* (*lentezza*) den am meisten missbrauchten Terminus zur Beschreibung der Filme Tarkovskijs. Er weist darauf hin, dass „langsam“ nur relativ zu den Alltags-, aber auch zu den Kinoerfahrungen der Zuschauer definiert werden kann. In der Langsamkeit der Bilder drückt sich eine ‚besorgte Faszination‘ und ein ‚respektvolles Staunen‘ aus. Es ist eine Langsamkeit, die mit Spannung verbunden ist und Auflösung andeutet, sie ist vielmehr von jeder Finalität abgelöst. Der Zuschauer erlebt dies nicht nur, er erlebt sich auch dabei, wie er es erlebt. Cecconello bindet dieses Gefühl für die Dauer an die religiöse Erfahrung an: wie in einer orthodoxen Liturgie ist die Langsamkeit die Voraussetzung für die Kontemplation, für das ‚Hören und Erleben der reinen Schönheit‘, der ‚ewigen Dauer‘. Dadurch erhält alles Gesehene einen Hauch von unerklärlichem Geheimnis, und Sehen heißt nicht ‚verstehen‘, sondern ‚teilhaben‘, ebenfalls ‚staunen‘ über die Welt, die von einem ‚pantheistischen Mystizismus‘ ist.

Verbunden mit dem Konzept der Langsamkeit ist die Tradition des Stillebens (*natura morta*). Cecconello beschreibt sie als ‚Apologie des *Sichtbaren* der Rea-

lität', das er mit Deleuzes kristalliner Dimension deutet, mit dessen ‚leeren Räumen‘.

Dem entspricht auf der Ebene des Erzählens die Mischung aus Orientierung und Desorientierung des Zuschauers durch die *fabula*, die keine ungestört linearen Abläufe ermöglicht. Das Erzählen wird durch das Aussagen (*enunciare*) ergänzt oder ersetzt.

Die Ausführungen von Anna Rothkoegel sind dem Prinzip der Erkenntnis bei Tarkovskij gewidmet. Sie geht zunächst von der Beschreibung der modernen Kunst als selbstreferentiell aus und setzt Tarkovskijs Idee von der Kunst als „Hieroglyphe der absoluten Wahrheit“ dagegen, die sie allerdings auf dem Hintergrund der Hoffmannschen Ironie zu lesen vorschlägt. Besondere Aufmerksamkeit schenkt sie dem „weitgehend ungeklärte[n] Begriff“ der *Logik der Poesie*, den sie ebenfalls in romantischer Tradition zu lesen vorschlägt. Die Schlüssigkeit zeigt sie an einer Interpretation von ANDREJ RUBLEV. Neben den romantisierenden Aspekten zeigt der Beitrag Tarkovskij auch als Zeitgenossen, der die damals aktuellen Filmdebatten, z. T. wohl nur mittelbar, verfolgt hat. Als ein wichtiger Referenzautor erscheint dabei Andre Bazin. Tarkovskijs Realismus erscheint als „eine mit viel Gespür für die medialen Bedingtheiten des Films und die Wahrnehmung des Rezipienten punktuelle [...] Annäherung an die Realität.“

* * *

Zwei Beiträge sind dem Sound, den unterschiedlichen Formen von Musik und anderen Klängen in den Filmen Tarkovskijs gewidmet. Sie leiten den dritten Block ein. Natalija Kononenko beschäftigt sich mit ‚Klangmetaphern‘ (звуковые метафоры), die kulturell codiert und entsprechenden Räumen zugeordnet sind. Als Großräume solcher Art benennt sie ‚Osten‘ und ‚Westen‘. Seit den Arbeiten an *STALKER* habe Tarkovskij sich mit der Frage beschäftigt, ob eine Integration der Kulturen des Ostens und des Westens möglich sei. Hier sieht sie den Ausgangspunkt für Tarkovskijs und Artem'evs Interesse für den damals noch neuen Synthesizer, der Klänge jenseits der mit natürlichen Instrumenten erzeugten ermöglicht. Menschenmusik und Weltklang können sich hier annähern. Im Vergleich von Tarkovskijs Klangmetaphern mit denen Sokurovs arbeitet der Beitrag zwei ähnliche, aber doch individuell sehr unterschiedliche Modi heraus, die Klänge einzusetzen. Ähnlich seien sie sich v. a. darin, dass ‚östlich‘ und ‚westlich‘ nicht für Weltgegenden stehen, sondern für philosophische Grundeinstellungen gegenüber dem Leben.

Auch Roberto Calabretto geht von ‚Klanglandschaften‘ (*paesaggio sonoro*) aus, stellt aber stärker Tarkovskijs Konzept von Musik ins Zentrum seiner Überlegungen. Er erinnert an die musikalische Ausbildung des jungen Andrej und die späte Regiearbeit an der Oper *BORIS GODUNOV* in Zusammenarbeit mit

Abbado. Musik spielt in den Filmen oft eine wichtige Rolle in der Handlung, aber auch in Tarkovskijs theoretischen Überlegungen zum Kino. Calabretto nähert sich dem Thema darüber, wie der Regisseur Johann S. Bach verstanden hat. Dessen Werke hat er ein „unerhörtes Wunder [...] für alle Zeiten“ genannt und sie vielfach in seinen Filmen eingesetzt. Paradigmatisch untersucht der Beitrag die verschiedenen Funktionen des CHORALPRÄLUDIUMS *ICH RUF' ZU DIR, HERR JESU CHRIST* (BWV 639) in *SOLJARIS*. Bachs Musik steht für die „natürliche und kosmische Ordnung“ („metafora dell'ordine naturale e cosmico“). Von der klassischen Musik führt Calabrettos dritter Schritt zu den Klanglandschaften, die sich viel stärker in das Gesamtkonzept des Films einfügen und oft nicht mehr als selbständig wahrgenommen werden. In *IVANOVO DETSTVO* war die Musik in der Regel noch zur Unterstreichung der Handlung eingesetzt worden, ab *SOLJARIS* setzt der Regisseur nur noch bedingt auf die traditionelle Filmmusik, es ist der Beginn der Zusammenarbeit mit Édouard Artem'ev und dem Moskauer Institut für Experimentelle Musik. Die elektronische Musik erschien ihm als „privilegierte Klangsprache, die eine perfekte Symbiose mit den Bildern“ eingehen kann („il linguaggio sonoro privilegiato [...] in perfetta simbiosi con le immagini“). Unbeschadet ihrer künstlichen Herkunft erschien diese Musik als Manifestation der Natur, deren Einsatz in *SOLJARIS* und *STALKER* der Beitrag nachzeichnet.

Von dort ist es nur noch ein Schritt zum Einsatz des Geräusches als ‚Musik‘. Geradezu charakteristisch ist der Einsatz des Regens, der auf der Bildebene mit den verschiedenen Funktionen des Wassers zusammengeht, aber eine eigene Erfahrungswelt konstituiert. Die Vielfalt des Regens hat Michel Chion dazu geführt, das ganze Schaffen Tarkovskijs auf die Formel vom „Haus, in dem es regnet“ zu bringen.

Die kleine Szene aus *SOLJARIS*, in der Snaut sagt: „Scham – das ist das Gefühl, das die Menschheit retten wird“, ist für Michael Mayer Ausgangspunkt für eine Untersuchung zur Rolle der Scham. Seine These ist, dass sich *SOLJARIS* und *STALKER* als „genuin kinematographische Auseinandersetzung“ Tarkovskijs mit der Scham (und mit Dostoevskijs Schönheitsbegriff) lesen lassen. Sie erscheint als rettende und tödliche Scham, und Mayer setzt sie in Bezug zur Apokalypse („Offenbarung“) als rückhaltloser, und deshalb bisweilen tödlicher Selbstoffenbarung. Die Scham ist nämlich mit Schuld korreliert. In einem weiteren Schritt entwickelt der Beitrag im Rückgriff auf Gen 3,7 und Emmanuel Lévinas eine Ethik der Scham. Von hier aus deutet Mayer eine der Differenzen zwischen der literarischen Vorlage und dem Film *SOLJARIS*, insofern der Film die Frage nach dem Verhältnis von extraterrestrischer zu terrestrischer Vernunft in den Hintergrund rückt – es geht „um den möglichen oder unmöglichen Kontakt zwischen Mensch und Mensch“.

Heinrich Kirschbaum geht dem Thema der Melancholie in der sowjetischen Kultur während der Regierungsjahre von Leonid Brežnev nach und stellt die Fil-

me Tarkovskijs dementsprechend in einen Kontext mit der Prosa Jurij Kazakovs und Jurij Trifonovs, dem Theater Aleksandr Vampilovs, der Lyrik Iosif Brodskijs und v. a. der Sergej Gandlevskijs. Melancholie ist mit Privatheit und Selbstreflexion korreliert, die in den 1960er und 1970er Jahren nur geduldet, aber nicht erwünscht waren. Als typische Zeit der Melancholie nennt Kirschbaum den Übergang zwischen den Jahreszeiten, v. a. zwischen Herbst und Winter. Piter Breughels Bild JÄGER IM SCHNEE scheint für viele Zeitgenossen Tarkovskijs die Grundstimmung sehr gut erfasst zu haben, weshalb das Zitat des Bildes in SOLJARRIS zur Entstehungszeit als komplexes intertextuelles Zitat fungieren konnte – und dies nicht nur in der russischen Kultur. In ähnlicher Weise steht auch Hamlet für die Melancholie der Zeit. Der Beitrag zeigt dessen meist indirekte Präsenz in Tarkovskijs Filmen.

Der Beitrag von Simonetta Salvestroni untersucht einen eher kompositorischen Aspekt an den Filmen Tarkovskijs, nämlich wie er die Übergänge zwischen den Wirklichkeitsebenen mit Hilfe von Fenstern gestaltet. Das Fenster ist ein in der Kunstgeschichte seit alten Zeiten bekanntes Verfahren, Ausblicke in andere Räume zu rahmen und zu motivieren, und das – wie Salvestroni an Pavel Florenskij zeigt – in der ostkirchlichen Kunst als Metapher für den Übergang zu der jenseitigen Welt fungiert. Die Ikone als Fenster. Entsprechend vielschichtig setzt Tarkovskij das Motiv ein, es kann in die Ebenen der Erinnerung, des Traums, ja, der ‚eigentlichen Dinge‘ führen. Der Grad und die Dauer der Öffnung können unterschiedliche Bedeutungsschattierungen hervorbringen und sich mit Dialogen und Klängen verbinden, wie der Beitrag in einer minutiösen Interpretation von Fenstern in verschiedenen Filmen Tarkovskijs zeigt.

Auch Christian Zehnder untersucht ein kompositorisches Element: das Zurückkehren in Tarkovskijs Filmen. Er versteht es als notwendigen Kontext zu dem oft beschriebenen Thema des Opfers. Der Gegenwert für das im Opfer Aufgegebene ist die Möglichkeit der Rückkehr. Der Beitrag zeigt an den Filmen verschiedene Formen von Opfer und die entsprechenden Varianten von Rückkehr. So etwa die Denkfigur von der nationalen Selbstaufopferung Russlands in OFFRET – ergänzt um eine kulturkonservierende Überlegung –, oder das aufgeschobene Opfer in STALKER. Schließlich das Opfergelöbnis Alexanders in OFFRET, das auf Wiederherstellung abzielt. Ein weiterer Abschnitt des Beitrags ist dem Film NOSTALGHIA gewidmet, speziell der Selbstverbrennung Domenicos und Andrejs Gang mit der Kerze durch das Badebecken.

* * *

Eine vierte Gruppe von Aufsätzen stellt Vergleiche zu anderen Regisseuren her oder sucht nach Spuren produktiver künstlerischer Rezeption. Thematische und formale Anleihen, Weiterentwicklungen oder Umdeutungen aus Filmen Tarkov-

skijs sind ein untrügliches Indiz für dessen Wertschätzung, selbst wenn sie ex negativo erfolgt.

Wie sehr Tarkovskij mit der Tradition verbunden ist, zeigt Oksana Bulgakowa in ihrem Beitrag. Da die offen gezeigten oder auch in den Schriften Tarkovskijs erwähnten Hinweise auf das internationale kulturelle Erbe in Malerei, Musik und Film vielfach untersucht wurden, konzentriert sie sich auf die indirekten Zitate. Sie stellt zunächst fest, dass sich im kulturellen Umfeld und im Film als Medium seit Tarkovskijs Zeiten große Veränderungen abgespielt haben, so dass etwa die ‚Langsamkeit‘ heute in einem ganz anderen Kontext wahrgenommen wird. Die stilistischen Anregungen, die Tarkovskij in seinen Hochschulfilmen verarbeitet hat, sind relativ offensichtlich, weniger deutlich ist das Modell Japan für die nächsten Filme und Anleihen bei der Ästhetik Bondarčuks. Als ‚japanisch‘ (und wenig ‚russisch‘) erkennt Bulgakowa z.B. die kahlen Bäume des Waldes. Andere Elemente des japanischen Kinos benutzt Tarkovskij mit neuen Funktionen. Solche Übernahmen sind in Kunst- und Filmgeschichte nicht unüblich, ungewöhnlich ist die Einführung ungewohnter Bedeutungen zu im Prinzip bekannten Elementen (wie z. B. dem Schnee).

Ingmar Bergman hat Tarkovskij in einem kurzen und vielzitierten Nachruf „den besten“ genannt – Ekaterina Vassilieva gestaltet das Verhältnis der beiden Regisseure in der Metapher einer Schachpartie. Sie konkretisiert den Vergleich v. a. an den Filmen *DET SJUNDE INSEGLET* („Das Siebente Siegel“) und *ANDREJ RUBLEV*. Beide interpretieren das jeweilige Mittelalter ihrer Kultur und bedienen sich auf der formalen Ebene der ästhetischen Möglichkeiten des Schwarz-Weiß-Films. Dabei – so die zentrale These des Beitrags – greift Tarkovskij die Anregungen Bergmans auf, um dessen Betonung des Todes eine Strategie des Lebens entgegenzusetzen.

Vladimir Papernyj vergleicht Leben und Werk von Andrej Tarkovskij mit dem seines Studien- und späteren Arbeitskollegen Andrej Končalovskij. Er entdeckt ähnliche Ausgangsbedingungen seitens der familiären Herkunft aus der Intelligencija, der musikalischen Ausbildung vor dem Filmstudium und in den Erfahrungen der Tauwetterperiode. Anfangs waren auch die Ambitionen ähnlich, das Kino aus der Vorherrschaft des Wortes zu lösen und eine neue Form von Realismus zu begründen. Dann aber gingen sie sehr verschiedene Wege, die Končalovskij für ein Jahrzehnt nach Hollywood führten und Tarkovskij letztlich in die Emigration, Končalovskij drehte Filme in sehr unterschiedlichen Genres, Tarkovskij blieb beim Autorenfilm. Ein speziell für diesen Band geführtes Interview mit Andrej Končalovskij beschließt den Beitrag.

Das Verhältnis Aleksej Balabanovs zu Tarkovskij untersucht Christine Engel, die dazu v. a. dessen letzten Film *JA TOŽE CHOČU* heranzieht, dem die Kritik oft eine große Nähe zu *STALKER* attestiert hatte. Balabanov aber hat die Nähe zu Tarkovskij stets vehement von sich gewiesen. Trotzdem nimmt er in Kauf, dass bestimmte Bilder die Erinnerung an Tarkovskij geradezu provozieren, er kon-

struiert aber ein anderes, ein überhöhtes Russlandbild, während Tarkovskij das eigentliche Russland durch die Sowjetisierung verschüttet sieht. Engel diagnostiziert bei allen stilistischen und thematischen (und ideellen) Ähnlichkeiten eine kritische, bisweilen auch ironische Distanz Balabanovs zu Tarkovskij.

Ganz anders das Verhältnis Konstantin Lopušanskij zu Andrej Tarkovskij. Es ist – wie Heiko Christians feststellt – durch Bewunderung geprägt, Lopušanskij bezeichnete sich selbst als Schüler Tarkovkij. Bei den einzelnen Filmen sieht Christians zunächst eine gewisse Ähnlichkeit in der Vorliebe Lopušanskij für Stoffe aus der literarischen Produktion der Strugackij-Brüder, darüber hinaus wurde PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA als direkte Fortsetzung von STALKER angesehen. Auch POSETITEL' MUZEJA erscheint durch eine apokalyptische Grundstimmung geprägt, die keine Erklärung für die Katastrophe bereithält, wohl aber einen kulturellen Rahmen, in dem sich Dostoevskij ebenso wie Aleksandr Men' findet, und nicht zuletzt Pavel Florenskij.

Auch wenn Sergej Paradžanov acht Jahre älter war als Andrej Tarkovskij, nannte er diesen doch seinen Lehrer. Die besondere „geradezu mythologische“ Wertschätzung der beiden Regisseure füreinander untersucht Tatjana Petzer und stellt dabei das Konzept vom Autorenfilmer (auteur) ins Zentrum ihrer Beobachtungen und vergleicht Tarkovskij's Zeit-Vokabular mit der paradigmatischen Filmarbeit Paradžanovs. Sie geht zunächst auf die ästhetischen Strömungen im sowjetischen Kino der 1960er Jahre ein, das *nouvelle vague* und *cinéma-vérité* zumindest in Ansätzen kennengelernt hatte. Tarkovskij's ästhetische Positionen sind in vielem ähnlich (so steht die sowjetische Ideologie an der Stelle des Kommerzes, gegen den sich der westliche Filmemacher behaupten will), sein Grundgedanke aber ist das Modellieren in Zeit. Der Beitrag benennt ähnliche Zeit(atmo)sphären im Filmschaffen Tarkovskij's und Paradžanovs, ähnliche Motive und das Changieren zwischen Wirklichkeitsebenen wie Traum oder Erinnerung. Paradžanov führt dabei einen regelrechten Dialog mit Tarkovskij.

Seit Tarkovskij international bekannt wurde, haben sich auch Kollegen, Filmregisseure aus dem Ausland mit seinen Filmen beschäftigt und auf die in ihnen enthaltenen Anregungen reagiert. Marina Pellanda macht in ihrem Beitrag zu „Tarkovskij's Erben“ zunächst deutlich, dass es sich nicht immer methodisch klar bestimmen lässt, wo es sich um ein „Vermächtnis“ handelt und nicht nur um beiläufige Anspielungen. Deutlich ist die Situation bei Aleksandr Sokurov, der seinen Film MOSKOVSKAJA ĖLEGIJA (1987) explizit Tarkovskij gewidmet hat. Genauer untersucht werden seine Werke MAT' I SYN, RUSSKIJ KOVČEG und FAUST. Richtige Erben Tarkovskij's findet Pellanda auch in Lars von Trier (v. a. dessen Film MELANCHOLIA), Terrence Malick und Marco Bellocchio.

Den Vergleich zwischen Andrej Tarkovskij und Lars von Trier stellt Vladislava Warditz ins Zentrum ihres Beitrags. Der Vergleich erfolgt anhand des Endzeit-Themas, das in den letzten Jahren als drohender Weltuntergang im Kino sehr präsent gewesen ist. Tarkovskij's OFFRET steht dagegen unter dem Eindruck der

atomaren Bedrohung, die für reißerische Filme notwendige Katastrophe findet nicht statt. Stattdessen ändert sich das Bewusstsein dafür, wodurch die ethische Komponente stärker zur Geltung kommt: Die Verantwortung des Menschen für seine Welt, die er als Geschenk Gottes erkennen muss. Dadurch erhält die Idee des Opfers ihre Begründung. Auch Lars von Triers Film MELANCHOLIA verzichtet auf spektakuläre Bilder von Untergang zugunsten einer Meditation der Melancholie, auf deren Bedeutung auch Kirschbaum hinweist.

Die Theorien und Beobachtungen zu Themen und Techniken Tarkovskijs konvergieren im Jahr 2014/2015.

Filmographie

Andrej Tarkovskijs Filme in chronologischer Reihenfolge

УБИЙЦЫ („Die Mörder“). Kurzfilm. Moskva: VGIK, 1956. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Andrej Tarkovski/Aleksandr Gordon nach der Novelle THE KILLERS von Ernest Hemingway. Kamera: A. Alvarez/A. Rybin. Darsteller: Ju. Fajt (Nik Adams), Aleksandr Gordon (Džordž), V. Vinogradov (Al), V. Novikov (Maks), V. Dubrovin (1. Besucher), Andrej Tarkovskij (2. Besucher), Vasilij Šukšin (Ole Anderson), s/w, 46 Min.
[IMDB ID 0052330]

SEGODNJA UVOL'NENIJA NE BUDET („Heute gibt es keinen Feierabend“). Kurzfilm. Moskva: VGIK, 1957. Regie: Aleksandr Gordon/Andrej Tarkovskij. Drehbuch: A. Gordon/I. Machov/A. Tarkovskij. Kamera: L. Bunin/Ė. Jakovlev. Darsteller: A. Alekseev, P. Ljubeškin, O. Mokšancev, V. Marenkov, I. Kosuchin, L. Kuravlev, S. Ljubšin, N. Golovina, O. Borisov u. a., s/w, 45 Min.
[IMDB ID 0053258]

КАТОК I СКРИПКА (dt.: „Die Straßenwalze und die Geige“; engl.: „Violin and Roller“; frz.: „Le rouleau compresseur et le violon“; ital.: „Il rullo compressore e il violino“). Kurzfilm. Moskva: Mosfil'm, tvorčeskoe ob'edinenie „Junost“, 1961. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Andrej Končalovskij/Andrej Tarkovskij. Kamera: Vadim Jusof. Musik: Vjačeslav Ovčinnikov. Darsteller: I. Fomčenko (Saša), V. Zamanskij (Sergej), N. Archangel'skaja (Mädchen), M. Adzubej, Ju. Brusser, S. Borisov u. a., Farbe, 46 Min.
Auszeichnung: Erster Preis beim Festival Studentischer Filme in New York 1961.
[IMDB ID 0053987]

IVANOVO DETSTVO (dt.: „Ivans Kindheit“; engl.: „Ivan’s Childhood“; frz.: „L’enfance d’Ivan“; ital.: „L’infanzia di Ivan“). Spielfilm. Moskva: Mosfil’m, Tret’e tvorčeskoe ob’edinenie, 1962. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Michail Papava/Vladimir Bogomolov nach dessen Erzählung IVAN. Kamera: Vadim Jusof. Musik: Vjačeslav Ovčinnikov. Darsteller: Nikolaj Burljaev (Ivan), Valentin Zubkov (Hauptmann Cholin), Evgenij Žarikov (Oberleutnant Gal’cev), Stepan Krylov (Hauptfeldwebel Katasonov), Nikolaj Grin’ko (Oberstleutnant Grjaznov), Valentina Maljaeva (Maša), Vladimir Marenkov (Malyšev), Irina Tarkovskaja/Irma Rauš (Ivans Mutter), Nikolaj Smorčkov (Hauptfeldwebel), Andrej Michalkov-Končalovskij (Soldat) u. a., s/w, 97 Min.

Auszeichnungen: Sechs internationale Preise, darunter den Großen Preis (Goldener Löwe) bei den Filmfestspielen von Venedig 1962.

[IMDB ID 0056111]

ANDREJ RUBLEV („Andrej Rublev“). Spielfilm. Moskva: Mosfil’m, Tvorčeskoe ob’edinenie pisatelej i kinorabotnikov, 1966/1971. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Andrej Končalovskij/Andrej Tarkovskij. Kamera: Vadim Jusof. Musik: Vjačeslav Ovčinnikov. Darsteller: Anatolij Solonicyn (Andrej Rublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolaj Grin’ko (Daniil Černyj), Nikolaj Sergeev (Feofan Grek), Irma Rauš (Schwachsinnige), Nikolaj Burljaev (Boriska Motorin), Jurij Nazarov (Großfürst), Jurij Nikulin (Mönch Patrikej), Rolan Bykov (Skomoroch), Michail Kanonov (Foma), Nikolaj Grabbe (Sotnik Stepan), Stepan Krylov (Anführer), Anatolij Obuchov (Aleksej), Dmitrij Orlovskij (alter Meister), Nikolaj Glazkov (Efim) u. v. a., s/w, Farbe, 1. Teil: 86 Min., 2. Teil: 99 Min, In erweiterter Fassung: 205 Min.

Auszeichnungen: Neun internationale Preise, darunter den Preis der Internationalen Kino-Presse (FIPRESCI) bei den Filmfestspielen von Cannes 1969.

[IMDB ID 0060107]

SOLJARIS („Solaris“). Spielfilm. Moskva: Mosfil’m, Tvorčeskoe ob’edinenie pisatelej i kinorabotnikov, 1973. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Fridrich Gorenštejn/Andrej Tarkovskij nach der gleichnamigen Erzählung von Stanisław Lem. Kamera: Vadim Jusov. Musik: Édouard Artem’ev unter der Verwendung von CHORALE PRELUDE IN F-MOLL von Johann S. Bach. Darsteller: Donatis Banionis (Kris Kel’vin), Natal’ja Bondarčuk (Chari), Juri Jarbet (Snaut), Anatolij Solonicyn (Sartorius), Nikolaj Grin’ko (Nik Kel’vin, Kris’ Vater), Vladislav Dvoržeckij (Arni Berton), Sos Sarkisjan (Gibarjan), Ol’ga Barnet (Kris’ Mutter, jung), Aleksandr Mišarin (Vorsitzender der Kommission), Julian Semenov (Vorsitzender der Wissenschaftlichen Kon-

ferenz), Georgij Tejch (Professor Messendžer), Bagrat Oganjesjan (Tarch'e), Tamara Ogorodnikova (Tante Anna), Vitalij Kerdimun (Bertons Sohn), u. a., Farbe, 1. Teil: 79 Min., 2. Teil: 88 Min.

Auszeichnungen: Vier internationale Preise, darunter eine Silberne Palme und den Preis der ökumenischen Jury bei den Filmfestspielen von Cannes 1972.

[IMDB ID 0069293]

ZERKALO („Der Spiegel“). Spielfilm. Moskva: Mosfil'm, Tvorčeskoe ob"edinenie pisatelej i kinorabotnikov, 1975. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: A. Mišarin/Andrej Tarkovskij unter Verwendung von Gedichten von Arsenij Tarkovskij. Kamera: G. Rerberg. Musik: Ėduard Artem'ev unter der Verwendung des Stabat Mater von Giovanni Pergolesi und Musikstücken von Bach. Darsteller: Margarita Terechova (Natal'ja und Mutter), Oleg Jankovskij (Vater), Filipp Jankovskij (Aleša als 5-jähriger), Ignat Danil'cev (Aleksej als 12-jähriger), Nikolaj Grin'ko (Direktor der Druckerei), Alla Demidova (Liza), Jurij Nazarov (milit. Ausbilder), Anatolij Solonicyn (Doktor), Aleksandr Mišarin (Arzt am Sterbebett), Larisa Tarkovskaja (Nadežda), Tamara Ogorodnikova (Kinderfrau) u. a., Farbe, 108 Min. Auszeichnungen: Vier internationale Preise, darunter den David „Luchino Visconti“ der Italienischen Filmakademie 1980.

[IMDB ID 0072443]

STALKER („Stalker“). Spielfilm. Moskva: Mosfil'm, 1980. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Andrej Tarkovskij/Arkadij und Boris Strugackij nach deren Povest' PICKNICK NA OBOČINE unter Verwendung eines Gedichts von F. Tjutčev. Kamera: Aleksandr Knjažinskij. Musik: Ėduard Artem'ev unter der Verwendung von Motiven von J. S. Bach. Darsteller: Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Alisa Frejndlich (Stalkers Frau), Anatolij Solonicyn (Schriftsteller), E. Kostin (Wirt), N. Grin'ko (Professor), Nataša Abramova (Tochter des Stalker), u. a., Farbe, 163 Min.

Auszeichnungen: Außerhalb des Normalverfahrens Spezialpreis der ökumenischen Jury bei den Filmfestspielen von Cannes 1980.

[IMDB ID 0079944]

TEMPO DI VIAGGIO (dt.: „Reisezeit“, russ.: „Время путешествия“). Dokumentarfilm. Italien: Genius S. p. a., 1982 (fertiggestellt 1980). Regie: Tonino Guerra/Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Tonino Guerra/Andrej Tarkovskij. Kamera: Luciano Tovoli, Farbe, 62 Min.

[IMDB ID 0176227]

DVD-Edition Artificial Eye: 2 Disc Special Edition Nostalghia, 2002 (Eine nahezu identische Fassung des Films – die Untertitel wurden offensichtlich-

lich verbessert – findet sich auf der DVD-Edition *Artificial Eye: The Andrei Tarkovsky Companion*, Disc 2, 2007).

VREMJA PUTEŠESTVIJA. Italien 1980. Regie: Tonino Guerra, Andrej Tarkovskij. Aufnahme der Ausstrahlung des Films in NTV 1996.
<http://tarkovskiy.su/kino/vremaputechestvia.html> [20.02.2015].

NOSTALGHIA (dt.: „Nostalghia“; russ.: „Ностальгия“). Spielfilm. Roma (I): RAI, Canale 2 und Sovinfil'm, 1983. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Tonino Guerra/Andrej Tarkovskij. Kamera: Giuseppe Lanzi. Musik: Andrej Tarkovskij unter Verwendung des Requiems von G. Verdi und der 9. Symphonie von L. v. Beethoven. Darsteller: Oleg Jankovskij (Gorčakov), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Patrizia Terreno (Marija), Laura de Marchi (Hoteliere), Delia Boccardo (Domenicos Frau), u. a., Farbe, 125 Min.

Auszeichnungen: Hauptpreis für T.s Gesamtwerk, Spezialpreis der ökumenischen Jury und Preis der Internationalen Kino-Presse (FIPRESCI) bei den Filmfestspielen von Cannes 1983.

[IMDB ID 0086022]

DVD-Edition *Artificial Eye: 2 Disc Special Edition Nostalghia*, 2002.

OFFRET (dt. „Das Opfer“; russ.: „Жертвоприношение“; engl.: „The Sacrifice“; frz.: „Le sacrifice“; ital.: „Il sacrificio“). Spielfilm. Stockholm-London-Paris: Schwed. Filmstudio, Argos Film und Film Four International, Schwed. Fernsehen u. a., 1986. Regie: Andrej Tarkovskij. Drehbuch: Andrej Tarkovskij. Kamera: Sven Nykvist. Musik: Andrej Tarkovskij unter der Verwendung von Musikstücken von J. S. Bach. Darsteller: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Otto), Guðrún Gísladóttir (Maria), Sven Wolter (Victor), Valérie Mairesse (Julia), Filipa Fanzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Gossen) u. a., Farbe, 142 bzw. 154 Min.

Auszeichnungen: Großer Spezialpreis, Presi für beste Kamera, Preis der ökumenischen Jury und Preis der Internationalen Kino-Presse (FIPRESCI) bei den Filmfestspielen von Cannes 1986.

[IMDB ID 00916670]

Norbert P. Franz

Tarkovskijs Weg zum Klassiker

Die Filme Andrej Tarkovskijs sind in vielen Versionen auf der ganzen Welt verbreitet, niemand hat bislang gezählt, in wie viele Sprachen sie synchronisiert oder Untertitelt wurden. Es gibt auch keine Übersicht darüber, wer welche Filme für welchen Zweck gekürzt hat und wie die unterschiedlichen Längen ihren Weg in die DVD-Produktion gefunden haben.

Nicht viel besser sieht es mit den Schriften Tarkovskijs aus. Es gibt Abdrucke seiner Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden, die relativ weit verbreitet sind. Vieles ist mittlerweile auch im Internet zugänglich. Eine philologischen Ansprüchen genügende Edition aber fehlt, z. B. eine historisch-kritische Gesamtausgabe. Manche Texte Tarkovskijs waren zuerst als Übersetzungen veröffentlicht worden, was die Sachlage noch einmal kompliziert. Schließlich gibt es noch das große Feld der Interviews, die Tarkovskij Journalisten aus vielen Ländern auf Russisch gegeben hat. Auch hier liegen in der Regel nur Übersetzungen vor, manchmal anscheinend Übersetzungen von Übersetzungen – eine eher untypische Situation für einen „Klassiker“.

Für den Status des Klassikers spricht aber schon die schiere Quantität der Texte, die zu seinen Filmen publiziert wurden. Die Liste ist lang, und seit den 1970er Jahren ist das Interesse unverändert hoch. Waren es anfangs eher die Filmjournalisten, die über Tarkovskij schrieben, so sind es später vielfach Filmwissenschaftler. Er wird zitiert, auf ihn beruft man sich, mit ihm setzt man sich auseinander.

Auch dass er sich im „Kanon“ befindet, spricht für seine Klassizität. Andrej Tarkovskij ist für Cineasten mit großer Selbstverständlichkeit ein Begriff, immer

wieder gibt es Retrospektiven, und neue DVD-Produktionen werden mit Rezensionen bedacht.¹ Aber auch in populären Listen der „Top 100“ der besten je gedrehten Filme (oder auch nur „Top 25“²) ist Tarkovskij zumindest mit *STALKER* vertreten. Kaum vorstellbar ein geschichtlicher Überblick über das Kino, der ihn nicht würdigte. Wer außer ihm wird in einem Atemzug mit Sergej Ėjzenštejn genannt? Selbst in einer für Deutsche geschriebenen Darstellung der russischen Literatur wird er erwähnt (Städtke 2011, 398). Es gibt sicher viele Kriterien für den „Klassiker“ – eines davon ist die nicht nur modisch kurzzeitige Anerkennung in einem größeren Kreis. Beides, ein nunmehr über vier Jahrzehnte andauerndes und – wie angedeutet – internationales und den engen Kreis von Spezialisten überschreitendes Interesse gibt es an Andrej Tarkovskijs Filmen und z. T. auch seinen Schriften, die bis heute neue Auflagen erleben.

Ein solcher Erfolg ist nicht selbstverständlich. Auf den folgenden Seiten werden Überlegungen angestellt, wie dieser weltweite und dazu noch schnelle Erfolg möglich war.

TARKOVSKIJ UND DAS PUBLIKUM

Zunächst einmal lässt sich festhalten, dass Tarkovskij v. a. die professionellen Kinobesucher beeindruckt hat. Spätestens bei der Arbeit an *ANDREJ RUBLEV* hat er (in der Perspektive des *caméra-stylo* – s. u.) seine eigene ‚Handschrift‘ entwickelt, die nicht nur von Spezialisten sofort erkannt wird. Eigenartigerweise funktioniert die Faszination trotz der bisweilen hermetisch wirkenden, häufig wiederkehrenden Elemente – Borin nennt sie „oggetti tarkovskiani“ (2012) und fordert auf, sich ihnen systematisch zu nähern. Diese haben – zumal die Filme eine eindeutige Kontextualisierung nach Art des Montage-Kinos verweigern – viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen und den interpretatorischen Ehrgeiz angestachelt. Ein Indiz für die intensive Wahrnehmung des Künstlers Tarkovskij durch die Spezialisten sind z. B. akademische Qualifikationsschriften.

Als ein wenig bekanntes Kapitel der Tarkovskij-Rezeption im deutschsprachigen Raum sei die Potsdamer Filmhochschule HFF, seit Juli 2014 Filmuniversität, genannt: Die beiden gerne dem Genre der Science Fiction zugeschriebenen Filme *SOLJARIS* und *STALKER* wurden schon sehr früh im Rahmen von Abschlussarbeiten eingehender untersucht (Laskowski 1977, Schlesinger 1982), beide vorbereitet durch das von Günter Netzeband geführte Interview (Tarkovskij 1973) in der Zeitschrift der DDR-Film-Hochschule. Außerdem war 1981 Tarkovskijs Schrift über die Bildsprache (Tarkovskij 1979) in Potsdam übersetzt worden, und wäh-

1 z. B. Tazman (2010), Droin (2012) u. a.

2 www.moviepilot.de/liste/die-25-besten-filme-aller-zeiten-le-samourai, oder: www.cahiersducinema.com/100-FILMS.html.

rend der Jahre der sowjetischen Zurückhaltung setzte sich in der DDR³ Peter Wuss (1986) in DIE TIEFENSTRUKTUR DES FILMKUNSTWERKS mit Tarkovskij auseinander. Die Tradition der Abschlussarbeiten wurde an der HFF in den 1990er Jahren – jetzt schon unter veränderten politischen Bedingungen – wieder aufgenommen (Slavova 1990, Nguyen 1995 u. a.).

Darüber hinaus scheint er aber auch den „normalen“ Zuschauer in Bann schlagen zu können. Übersichten, die die generelle Aufnahme in bestimmten Nationalkulturen beschreiben, sind eher selten. Es gibt sie ansatzweise für die Sowjetunion (Caprioglio 1983), Frankreich (Plancharde 2012) und den Westen als ganzen (Grabner 1989). Für die Anfänge des Regisseurs war die Rezeption in der Sowjetunion ganz besonders wichtig. Dass sowjetische Funktionäre und einige Kritiker ihm vorwarfen, er sei elitär, seine Filme seien für einfache Menschen unverständlich, hat Tarkovskijs Unterstützer schon früh auf den Plan gerufen, die Vorwürfe möglichst zu entkräften. Neja Zorkaja etwa verweist auf die Dynamik der Kunst. Das, was bei Tarkovskij anfangs völlig ungewohnt und „unverständlich“ erschien, galt bald darauf als „kinematographische Entdeckung, die von Regisseuren und Kameraleuten studiert wurde“⁴. Solche Bilder könne man schon – geschrieben 1977! – „im vollen Wortsinn als lehrbuchhaft und klassisch“⁵ bezeichnen. Es war, wie Caprioglio (1983, 157 f.) an Tabellen zeigt, der sowjetische Filmverleih, die dafür sorgte, dass, abgesehen von SOLJARIS, nicht viele Sowjetbürger die Filme Tarkovskijs sehen konnten. Die unterstellte Unverständlichkeit konnte kaum auf realen Statistiken beruhen. Das erklärt, warum Tarkovskij in seiner Einleitung zu dem Buch ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ Zuschriften von Zuschauern anführt, die ihm mitteilten, sie hätten sich, ihre Lebenswelt und ihre Erinnerungen in seinen Filmen wiedererkannt.⁶

Diese Rückmeldungen versucht er in seine theoretischen Überlegungen zu integrieren, wenn er auf der einen Seite die Subjektivität seiner Assoziationen hervorhebt, andererseits aber auch meint, dass diese auch die Zuschauer berühren können:

[...] если сами авторы взволнованы выбранной натурой, если она будит в них воспоминания и вызывает ассоциации, пусть доволь-

3 Die Tarkovskij-Rezeption der Filmclubs der DDR haben Petzold (2001) u. a. untersucht. Eine Überblicksdarstellung fehlt jedoch bislang.

4 казавшееся в «Ивановом детстве» «непонятным» ныне признано кинематографическим открытием. изучается режиссерами и операторами (Zorkaja 1977, 149).

5 эти кадры [...] можно считать уже в полном смысле хрестоматийным, классическим (ibid.).

6 Vgl. Tarkowskij 2012, 15 ff.

но субъективные, – зрителю передается какое-то особое волнение.⁷
(Tarkovskij o. J., o. S.)

Tarkovskij spricht von „poetischen Verknüpfungen“, die einer anderen als der Alltagslogik gehorchen und in der Weltwahrnehmung des Regisseurs⁸ gründen. Der Zuschauer kann diese emotional wahrnehmen und wird damit zum Partner des Regisseurs:

Поэтическая форма связей придает большую эмоциональность и активизирует зрителя. Он делается соучастником познания жизни, опираясь не на готовые выводы сюжета и непреклонную авторскую указку.⁹ (Ibid.)

An anderer Stelle sagt er anlässlich eines Vergleichs der Kunst Raffaels mit der Carpaccios, dass der Betrachter „nachsinnt“: „и воля созерцающего Карпаччо покорно и безвольно струится по руслу рассчитанной художником логики чувств [...]“¹⁰

Andererseits aber gibt er, nachdem er mit dem westlichen Publikum Erfahrungen gesammelt hat, auch zu, dass der größere Teil des Publikums (80 %) an dem hehren Ziel, das Leben erkennen zu wollen, nicht wirklich interessiert ist. Diese Mehrheit möchte unterhalten werden. Darauf möchte sich Tarkovskij nicht nur nicht einlassen,¹¹ er beschuldigt auch noch Regisseure, die dies tun, der Missachtung des Publikums.¹² Von sich selbst sagt er:

7 „Wenn ein Filmer selbst von einem ausgewählten Drehort berührt wird, wenn der sich ihm ins Gedächtnis einschreibt und Assoziationen, vielleicht sogar höchst subjektiver Natur, weckt, dann springt so etwas auch auf den Zuschauer über“ (Tarkovskij 2012, 47/48).

8 Но ведь только так и бывает в искусстве: художник в своих произведениях преломляет жизнь в призме личного восприятия и показывает в неповторимых ракурсах разные стороны действительности (Tarkovskij o. J., o. S.) („Doch so ist das nun einmal in der Kunst: Im Werk eines Künstlers bricht sich das Leben im Prisma seiner persönlichen Wahrnehmung, zeigen sich in unwiederholbaren Einstellungen die verschiedenen Seiten der Wirklichkeit“ (Tarkovskij 2012, 45)).

9 „Die poetische Verknüpfung bewirkt eine große Emotionalität und aktiviert den Zuschauer. Gerade sie beteiligt ihn am Erkennen des Lebens, weil sie sich weder auf vorgefundene Schlußfolgerungen aus dem Sujet noch auf starre Anweisungen des Autors stützt“ (Tarkovskij 2012, 33/34).

10 „der kontemplative Wille des Betrachters [Carpaccios] folgt unbewußt und beharrlich dem Strom der vom Künstler intendierten Logik der Gefühle“ (Tarkovskij 2012, 76).

11 Die Absage an das Unterhaltungskino ist umso mehr bemerkenswert, als die erhaltenen Filme aus der Studentenzeit, УБИЙЦЫ und СЕГОДНЯ УВОЛ'НЕНИЈА НЕ БУДЕТ, zeigen, dass Tarkovskij auch spannende Genrefilme drehen konnte.

12 Стараться понравиться зрителю, некритически перенимая его вкусы, означает не уважать этого зрителя. Мы просто хотим получить от этого зрителя деньги, [...] (ibid.) („Wer seinem Zuschauer gefallen will und dessen Geschmackskriterien bedenkenlos übernimmt, hat keine Achtung vor ihm: Das bedeutet nur, daß er ihm das Geld aus der Tasche ziehen will“ (Tarkovskij 2012, 252)).

Я уважаю зрителя настолько, что не хочу и не смогу обманывать его: я доверяю ему и потому решаюсь рассказывать о самом для меня важном и сокровенном.¹³ (Ibid.)

Tarkovskij hat in der Tat das ganz große internationale Publikum nicht erreicht, wohl aber in vielen Ländern viele Neugierige, die sich auf seine Filme eingelassen haben. Dazu gehören auch die Cineasten, die ihn bewundern. Schließlich gibt es regelrechte Fan-Gemeinden, die die Filme anscheinend auswendig kennen, Material sammeln und Spuren konservieren, mit Liebe und Sorgfalt Internetseiten anlegen etc.

Eine weitere Differenzierung des Publikums erscheint für die Frage nach dem Erfolg aber nicht so ertragreich wie das Nachdenken über die Rahmenbedingungen. Die Stichwörter dazu lauten: „Dissident“ und „Auteur“.

STICHWORT „DISSIDENT“

Andrej Tarkovskij war kein Dissident, er konnte aber mit einigen Aspekten seines Lebens als solcher verstanden werden. „Dissens“ wird üblicherweise als ein politischer Begriff gebraucht, er beschreibt Konzepte für politische Ordnungen, die nicht mit den Vorstellungen der Regierenden konform gehen und gewissermaßen ein Alternativprogramm darstellen. In der Sowjetära wurden v. a. die Aktivisten der Bürgerrechtsbewegung als Dissidenten bezeichnet.¹⁴

In diesem Sinn war Tarkovskij kein Dissident, wohl aber ein Künstler, der sich nicht so weit an die sowjetische Kunstdoktrin anpassen wollte, wie man von ihm erwartete. Damit geriet er in Konflikt mit den Behörden, die Kunst v. a. als Auftragskunst im Sinne einer Staatspädagogik verstanden.

Der Umstand, dass Tarkovskijs Filmprojekt *ANDREJ RUBLEV* immer wieder kritisiert und faktisch zensiert worden war, hatte ihn in den Ländern des realen Sozialismus zu dem gemacht, was man dort ‚umstritten‘ nannte. Ein umstrittener Künstler zu sein machte neugierig: Man war nicht im Mainstream, erst recht kein Vorbild, aber auch nicht gerade verboten. Und die Leute mutmaßten, warum. Die Filmfunktionäre übergingen ihn immer wieder bei Aufträgen, in der Presse wurde er nur wenig erwähnt. Mit der Erklärung vom Juni 1984, in Italien Asyl zu beantragen, war Tarkovskij 1984 dann tatsächlich zur Unperson geworden (NN 1984). Erst sein Tod in Frankreich ermöglichte eine Wiederzulassung seiner Werke in der Sowjetunion und öffentliche Würdigungen. Ein Buch über Tarkovskij

13 „Ich selbst achte den Zuschauer so sehr, daß ich ihn einfach nicht betrügen kann: Ich vertraue ihm und habe noch deshalb entschlossen, ihm nur von dem zu erzählen, was für mich das Wichtigste und Wertvollste ist“ (Tarkovskij 2012, 262).

14 Ostrovskij 2002, 114.

hat in dieser Zeit des öffentlichen Beschweigens lediglich Majja Turovskaja in Deutschland und auf Deutsch veröffentlichen können (Turowskaja 1981). Es erlebte Ende der 1980er Jahre auch eine Übersetzung ins Englische (Turovskaja 1989), 1991 erschien dann eine russische Ausgabe.

Es gehört zu den Paradoxa der russischen Kultur, dass staatlicher Druck und Schikanen das Sozialprestige im informellen Sektor wachsen lassen. Das war mehr als nur anerkennendes Getuschel. Es gibt in Russland eine alte und weitverbreitete Tradition der Hochachtung vor Leiden und Dulden. Es ist nicht nur der Zorn auf das durch Unrecht verursachte Leiden, oder das einfache Mitleid mit jenen, die leiden müssen – spezifisch ist eine bestimmte Form der Verehrung für den Leidenden,¹⁵ oft gepaart mit Solidarität. Beispiele aus dem 19. Jahrhundert sind die Dekabristen, v. a. ihre Frauen, oder prominente politisch Verfolgte.¹⁶

In Fortführung dieser Einstellung konnten viele Vertreter der Intelligencija auch zu Sowjetzeiten sich einer Hochachtung nicht nur in ihrem engeren Milieu sicher sein.

Auch wenn seine Filme nur wenigen bekannt waren, wussten doch viele von den Benachteiligungen und Schikanen, und allein das reichte für eine gewisse Aura. Da man nur das Leidensmodell hatte, wurde ihm dies übergestülpt.

Im Westen neigte man dazu, Konflikte, die zwischen sowjetischen Kulturschaffenden und Behörden auftraten, als Dissens zu politisieren. Jeder, der sich nicht konform zeigte, galt als politischer Oppositioneller. Was auch immer die Hintergründe dafür waren, dass der Film *ANDREJ RUBLEV* 1968 zunächst offiziell für die Filmfestspiele in Cannes¹⁷ nominiert und dann zurückgezogen wurde – die damals hochpolitisierten Franzosen¹⁸ jedenfalls drängten auf eine Vorführung, notfalls auch außerhalb des Programms. Die in der Filmbranche einflussreichen französischen Kommunisten wollten zeigen, dass auch in der Sowjetunion künstlerisch hochwertige Filme gedreht werden konnten. Die Festspiele fanden wie immer im Mai statt, dann aber kam des Ende des ‚Tauwetters‘ und der im August 1968 erfolgte Einmarsch in die ČSSR zerstörte endgültig

15 Eine in Russland traditionell besonders verehrte Form der Heiligkeit ist die derer, ‚die Leiden erdulden‘ (страстоотерпцы).

16 Das Festival wurde damals am 19. Mai sogar abgebrochen, weil die Filmleute ihre Solidarität mit den streikenden Arbeitern und Studierenden bekunden wollten.

17 Debreczency (1991) stellt z. B. den bereits im 19. Jahrhundert einsetzenden Puškin-Kult in diese Tradition.

18 „*Andrei Rublev* was scheduled for the 1968 Cannes Film Festival only to be yanked by the Soviets at the last minute. (As the '68 festival would be disrupted and shut down by French militants, this move was not altogether irrational.) The following year, thanks in part to the agitation of the French Communist Party, *Rublev* was shown at Cannes, albeit out of competition. Although screened at 4 a. m. on the festival's last day, it was nevertheless awarded the International Critics' Prize. Soviet authorities were infuriated; Leonid Brezhnev reportedly demanded a private screening and walked out mid-film“ (Hoberman 1999).

das Vertrauen in die Fähigkeit der sowjetischen Führung, einen kulturell offenen Kommunismus zu schaffen. Ein solcher aber schwebte vielen französischen Kommunisten vor.

Ein Jahr später erfolgte dann die Vorführung von ANDREJ RUBLEV außer Konkurrenz, und sie wurde als „Affäre“ aufgenommen, Viani (1970) titelt in CINEMASESSANTA „L'affaire Rublëv“, Vitale (1970) u. a. berichten „Sullo scandalo Rublëv“. In diesem Kontext des Jahres 1968 war auch die erste Aufmerksamkeit im Westen politisch motiviert, bei der es freilich nicht blieb. Einmal gezeigt, konnte der Film sein ästhetisches Potential entfalten, der Geruch des politisch Oppositionellen blieb ihm jedoch erhalten.

STICHWORT „AUTEUR“

Andrej Tarkovskij passte, so scheint es, hervorragend in die damals in Frankreich, aber nicht nur dort entwickelte Vorstellung vom *auteur*. Dass dieses Konzept mit dem französischen Namen in den 1950er und 1960er Jahren überhaupt entstand, hat mit der europäischen Hassliebe zu Hollywood zu tun. Auf der einen Seite bewunderten viele Europäer die technische Perfektion Hollywoods. Amerikanische Produktionen waren in Europa wegen nationalistischer Strömungen und später wegen des Krieges lange nicht oder nur in kleiner Zahl gezeigt worden. Nach dem Krieg waren diese Filme umso präsenter und hatten eine gewisse Anziehungskraft auch auf Intellektuelle, die die besten Exemplare als Filme bewunderten, aber die Dominanz des Kommerzes verachteten. Tatsächlich ist der wirtschaftliche Aspekt fast von Anfang an in der amerikanischen Filmproduktion dominant.¹⁹ Das Merkantile sahen die Europäer in der Figur des Produzenten oder gar Studiobosses personifiziert. Die immer aufwendigeren amerikanischen Kinoproduktionen benötigten einen ganzen Stab an Fachleuten, unter denen die Rolle des Regisseurs nicht klar definiert war. Dieser galt in erster Linie als Organisator, in der spöttelnden Terminologie eines russischen Kameramannes in Hollywood „милиционер, который показывает людям, куда идти“.²⁰ Dagegen sollte der europäische Regisseur die v. a. auch

19 Die Anfänge der Filmindustrie in Amerika sind nicht mit Hollywood, sondern mit New York und seinem Umland verbunden. Hier war 1908 ein Unternehmen gegründet worden, das Patente einheimischer Filmpioniere bündelte und mit großer Zielstrebigkeit, bis hin zu Knebelverträgen, die Respektierung der Verwertungsrechte einforderte: die *Motion Picture Patents Company*. Für die Company war der Film ein „business“, und nur ein solches. Der Supreme Court der USA folgte dieser Auffassung, als er 1915 erklärte, beim Film handle es sich nicht, jedenfalls nicht maßgeblich, um eine „art form“. Für eine solche hätte man wohl bestimmte Regeln im Umgang mit kreativen Leistungen einfordern können, nach dem Spruch des Obersten Gerichts aber war das Filmedrehen das Herstellen einer Massenware.

20 Yuri Neyman in einem Gespräch in Los Angeles am 6. Nov. 2009.

künstlerisch maßgebliche Instanz sein, dem schreibenden Kollegen ähnlich ein „Autor“, frz. *auteur*. Folgerichtig forderte ein wegweisender Aufsatz aus dem Jahr 1948 eine *caméra-stylo*, eine Filmkamera, die Geschichten erzählt wie ein Stift auf Papier.²¹ Von besonderem Einfluss auf die Verbreitung der *auteur*-Idee und deren Formulierung zu einer Theorie war die damals neu gegründete Zeitschrift *CAHIERS DU CINÉMA*.²² Die *CAHIERS* wirkten stilprägend, waren aber keine Ausnahmeerscheinung, denn in vielen europäischen Filmmilieus wurde auf ähnliche Weise der Film als Kunstwerk angesehen und die Rolle des Regisseurs diskutiert. Zum ersten Mal in der Geschichte des Kinos befragte man Regisseure in Interviews nach ihren Konzepten, nach ihren politischen und ästhetischen Anschauungen.

In dieser Konstellation erregte die Freimütigkeit, mit der Andrej Tarkovskij in seinem Film *ANDREJ RUBLEV* die ideologischen Vorgaben ignorierte und unbeirrt sein, d. h. des Regisseurs Bild von dem Ikonenmaler und seiner Zeit entwarf, Erstaunen. Man glaubte – nicht zu Unrecht – in ihm einen Seelenverwandten entdeckt zu haben. Zwar war der Zeitgeist bei den Intellektuellen nicht nur Frankreichs üblicherweise links, aber in der Regel eurokommunistisch oder maoistisch. Das sowjetische Modell galt mit seiner verordneten Staatspädagogik als ebenso kreativitätsfeindlich wie der amerikanische Kommerz. So wirkt es folgerichtig, dass Tarkovskij in Westeuropa in der allgemeinen Öffentlichkeit als Zensierter, in den Filmzeitschriften aber als Unabhängiger bekannt wurde. Es waren 1969 Artikel in *POSITIF* und in *JEUNE CINÉMA*,²³ die ihn vorstellten, in Deutschland hatte die Zeitschrift *FILMKRITIK*, die konzeptionell den *CAHIERS* nahestand, schon 1962 ein Interview Gideon Bachmanns mit dem Regisseur (Bachmann 1962) abgedruckt und machte ein Jahr später auf den Film *IVANOVO DETSTVO* aufmerksam. Im Jahr 1969 erschien das erste Buch über Tarkovskij – ebenfalls in Deutschland. Die Deutsche Kinemathek dokumentierte darin die Vorgänge um *ANDREJ RUBLEV*. In Italien machte ausgerechnet *L'UNITÀ*, das Organ des *Partito Comunista*, 1963 mit der Übersetzung eines Beitrags von Jean Paul Sartre den Anfang der Berichterstattung über Tarkovskij. In den 1970er Jahren war der Regisseur dann durch verschiedene Beiträge in Filmzeitschriften ein großes Thema in der italienischen Öffentlichkeit, nun aber mit einem deutlichen politischen Unterton. Dieser Beigeschmack erleichterte die Ausweitung des Interesses von den spezialisierten Filmjournalen in eine allgemeine Öffentlichkeit.

21 „Alexandre Astruc, Filmkritiker, Filmtheoretiker und Filmemacher, entwickelt die Theorie der *caméra stylo* in seinem Artikel ‚Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo‘, der am 30.3.1948 in der Zeitschrift *L’Ecran français* erscheint. Dort heißt es: ‚Der Autor schreibt mit seiner Kamera, wie ein Schriftsteller mit einem Stift schreibt‘“ (Türschmann o. J.).

22 Die Zeitschrift erschien zum ersten Mal im April 1951.

23 Z. B. Ciment 1969 und Delmas 1969.

Tarkovskij scheint zumindest schon in den späten 1970er Jahren – möglicherweise aus zweiter Hand – mit den europäischen Vorstellungen vom Autorenkino bekannt gewesen zu sein. Das geht aus einer Reihe von Vorlesungen hervor, die er für Drehbuchautoren und Regisseure²⁴ gehalten hat und die Konstantin Lopusanskij mitschrieb, um sie mit den Korrekturen Tarkovskijs zu publizieren. Die Ausgabe war schon 1981 druckfertig, kam aber erst 1990 zustande. Dort stellt er den „starken“, für ihn hochgradig kommerziellen Szenarien die Situation im авторское кино („Autorenkino“ – Tarkovskij 1991, 16) gegenüber: „В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма“²⁵ (ibid.).

Als in den 1980er Jahren das Buch ЗАРЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ entstand, übernahm Tarkovskij viele Gedanken aus den Vorlesungen in das Kapitel „Наčало“. Auch dort spricht er von dem möglichen Konflikt zwischen Drehbuchautor und Regisseur: „И во время работы над режиссерским сценарием автор будущего фильма (не сценария, а именно фильма) имеет право поворачивать литературный сценарий как ему вздумается“²⁶ (Tarkovskij o. J., o. S.). Auch um den Preis einer Verwechslung ist es ihm hier wichtig, den Regisseur als *Autor* zu bezeichnen. Als solcher ist er für die innere Stimmigkeit des Films verantwortlich. Nimmt er die Verantwortung nicht wahr, beschädigt er den Film:

лишенные внутреннего смысла, особой авторской освещенности сцены сразу же воспринимаются как нечто инородное — они вырываются из общего пластического решения фильма.²⁷ (Ibid.)

Aus dieser Verantwortung begründet er die zentrale Funktion des Regisseurs im Produktionsprozess. Diese aber ist keine einfache Organisations- oder gar Machtfrage, sondern ein Gebot der Kunst:

Все это лишний раз доказывает: несмотря на то, что кино является искусством синтетическим, оно есть и будет искусством авторским, как и любое другое. Режиссеру бесконечно много могут дать его товарищи по работе, и все же только его мысль сообщает фильму конечное единство. Только то, что преломляется сквозь его авторское, субъективное видение, оказывается художественным материалом и

24 Goskino und der Verband der Filmschaffenden organisierten damals das Studienprogramm („Höhere Kurse“).

25 „Im Idealfall muss der Regisseur selbst das Drehbuch des Films schreiben“ (Übersetzung – NF).

26 „Und während der Arbeit an diesem Regiedrehbuch hat der Autor des zukünftigen Films (des Filmes, nicht etwa nur des Drehbuchs!) das Recht, das literarische Drehbuch nach seinen Vorstellungen umzugestalten“ (Tarkowski 2012, 31).

27 „Szenen, denen der innere Sinn, ein spezifischer Autorenstandpunkt fehlt, nimmt man sofort als etwas Fremdartiges wahr, weil sie aus der allgemeinen plastischen Anlage des Films herausfallen“ (Tarkowski 2012, 53).

образует тот своеобразный и сложный мир, который является отражением реальной картины действительного. Конечно, сведение в одни руки не лишает громадного значения тот творческий вклад, который вносят в фильм все участники создания фильма.²⁸ (Ibid.)

Der Regisseur ist demnach nicht nur für die innere Stimmigkeit seines Films verantwortlich, sie muss auch in ihm gründen, weshalb sie immer subjektiv ist.

DIE „WELTWAHRNEHMUNG“

In fast allen Beschreibungen suchen die Verfasser nach Worten für die künstlerische Besonderheit von Tarkovskijs Filmen. Man spricht von der „Wirkmächtigkeit“ seiner Bilder, von ihnen gehe eine besondere Faszination aus, der man sich nur schwer entziehen könne. Es ist dies ein weiterer Aspekt, der den schnellen und dauerhaften Erfolg Tarkovskijs erklären kann, und er ist in der Tat schwierig zu beschreiben.

Tarkovskij selbst erklärte – wie oben gezeigt – seine Filme zu Versuchen, seine eigene Weltwahrnehmung Bilder werden zu lassen. Das Assoziative dieser Bilder nennt er selbst „Poesie“, und er stellt sie – ganz in der Tradition der Romantiker – der Wissenschaft gegenüber. Wo diese logisch vorgeht, muss der Regisseur seiner Intuition, seiner inneren Schau trauen:

Кинорежиссура начинается [...] в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма; [...] Режиссер, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. [...] Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителей, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами.²⁹

28 „All dies zeigt noch einmal, daß der Film Autorenkunst ist, wie jede andere Kunst auch. Die Mitarbeiter des Filmteams können ihrem Regisseur unendlich viel geben. Doch einzig und allein dessen ureigene Imagination verleiht dem Film die endgültige Einheit. Nur das, was den Filter seiner alleinigen, subjektiven Vision passiert, bildet das künstlerische Material, aus dem dann jene unverwechselbare und komplexe Welt errichtet wird, die ein Reflex des Wirklichkeitsbildes ist. Natürlich hebt diese letzte Verantwortlichkeit des Regisseurs nicht die Bedeutung des kreativen Beitrags der übrigen Mitarbeiter auf“ (Tarkovskij 2012, 53/54).

29 „Die Filmregie beginnt [...] in jenem Moment, wo das Bild des Films vor dem inneren Auge jenes Menschen entsteht, der diesen Film machen wird und den man Regisseur nennt. [...] Der Künstler beginnt dort, wo in seinem Konzept beziehungsweise bereits in seinem Film selbst eine eigene, unverwechselbare Bildstruktur aufkommt, ein eigenes Gedankensystem zur rea-

In genau dieser Linie deutet Ingmar Bergman Tarkovskijs Filme als Modelle vom „Leben als Traum“. Bekannt wurde sein Kompliment: „Si, Tarkovski est pour moi le plus grand, c'est parce qu'il apporte au cinematographe – dans sa spécificité – un nouveau langage qui lui permet de saisir la vie comme apparence, la vie comme sogne“³⁰ (Bergman 1986, 5).

Wie der Träumende nicht weiß, dass er träumt, bewegen sich Tarkovskijs Helden in der Tat in und zwischen unterschiedlichen Formen der Wirklichkeit, der sinnlich-empirischen wie der Wirklichkeiten der Sehnsüchte, Träume, Erinnerungen u. s. w. Auch Hoffnungen und Visionen haben ihre eigene Wirklichkeit.

Tarkovskij geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er – auch hier ganz Romantiker – dieses Traum- und Poesie-Konzept in die Nähe zur Religion rückt.

Поэтому можно говорить о родстве впечатления, которое получает духовно подготовленный человек от произведения искусства, с числом религиозным впечатлением.³¹ (Ibid.)

Diejenigen, die den Themenkomplex „Film und Religion“ bearbeiten und dabei gerne die Filme Tarkovskijs untersuchen, bewegen sich also im Einklang mit der Intention des Regisseurs. Das Themenfeld ist in Deutschland traditionell eine Domäne der Filmbewertungsstellen³² der beiden großen christlichen Kirchen.³³ Es gibt nicht nur theologische Dissertationen, die christliche Symbolik in den Filmbildern und -motiven analysieren, Tarkovskij ist selbstverständlich in Handbüchern zum Thema vertreten (z. B. Hasenberg 1995 u. a.) und wird von Religionspädagogen aufbereitet. Russische Arbeiten zeigen – wegen der sieben sowjetischen Jahrzehnte antireligiöser Indoktrination oft nicht allgemein erkannte

len Welt, das der Regisseur dann dem Urteil der Zuschauer überantwortet, dem er seine tiefsten Träume mitteilt“ (Tarkovskij 2012, 89/90).

- 30 „Ja, Tarkovskij ist für mich der bedeutendste, weil er dem Kino – zu seinen Bedingungen – eine neue Sprache hinzugefügt hat, die es ihm erlaubt das Leben als Möglichkeit zu begreifen, das Leben als Traum“.
- 31 „Daher kann auch von einer Parallele zwischen dem Eindruck, den ein spirituell empfänglicher Mensch von einem Kunstwerk erhält, und einer rein religiösen Erfahrung gesprochen werden“ (Tarkovskij 2012, 66).
- 32 Diese haben sich schon wenige Jahre nach ihrer Gründung zu allgemein anerkannten Kompetenzzentren entwickelt, auch deshalb, weil sie sich des Themas angenommen haben, ohne vorschnell zu frömmeln.
- 33 Auf Seiten der Katholischen Kirche ist dies die Filmkommission, die im Auftrag der Publizistischen Kommission der Deutschen Bischofskonferenz das Filmangebot kritisch sichtet und beurteilt. Sie gibt die Zeitschrift FILMDIENST heraus, die „Bewertungen von Filmen auf der Grundlage eines christlichen Werteverständnisses veröffentlicht.“ (<http://www.filmdienst.de/unterseiten-akkordeon-box/katholische-filmkommission.html>) Sie erscheint seit 1949 und ist die älteste Zeitschrift für Filmkritik in Deutschland. Bei der Evangelischen Kirche Deutschlands gibt der Evangelische Pressedienst zusammen mit dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik die Zeitschrift EPD FILM heraus.

– religiöse Motive auf (wie Smol'njakov 1990), nehmen aber i. d. R. keinen Bezug auf die vielen in westeuropäischen Sprachen erschienenen Untersuchungen. Salvestroni (2006) hat darauf hingewiesen, dass die Tradition, in der Tarkovskij sich bewegt, die russische ist, und auch Schlegel (2007) betont die Wichtigkeit der Ikone, die einem ganz bestimmten Bildkonzept verpflichtet ist. Man bedenke nur, wie er den *obraz*-Begriff für den Film als ganzen verwendet, ihn also nicht nur für einzelne Symbole oder gar *stills* gebraucht, er spricht dem künstlerischen *obraz* auch Allgemeingültigkeit zu, die er in der Definition des Menschen als образ и подобие, „Bild und Gleichnis“ (Gen 1,26) Gottes begründet:

Эти поэтические откровения, самоценные и вечные, свидетельства того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является.³⁴ (Ibid.)

Schlegel kritisiert die oft unscharfe bzw. vorwissenschaftlich verwendete Terminologie (Stichwort: „Spiritualität“, russ. „duchovnost“) und die z. T. sehr diffusen Vorstellungen von Religion, die in bestimmten Arbeiten sichtbar werden.

Dieser Hinweis ist umso wichtiger, als auch Tarkovskij ein Kind seiner Zeit und seiner Gesellschaft war, in der religiöse Vorstellungen sich oft als Synkretismen aus verschiedensten Anregungen erwiesen, von einem Kenner der Szene auch „ökumenische Cocktails“ (Pazuchin 1992, 33) genannt: Neben dem orthodoxen Christentum gab es magische Annahmen, Nietzsche, Buddhismus, Taoismus³⁵, Psychoanalyse u. a.

Andrej Končalovskij meint sogar, Tarkovskij sei in seiner Kunst eher katholisch als orthodox, ja sogar protestantisch gewesen.³⁶ Die kunsthistorisch angelegte Arbeit von Selg versucht ihn dagegen eher der Anthroposophie zuzuordnen. In den КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ hat Lju Jan'pin 1990 die taoistische Symbolik untersucht – am Thema „Religion“ zeigt sich, dass die Forschung tatsächlich international sein muss.

Auch bei der Frage nach Modellen für die menschliche Gesellschaft war Tarkovskij ein Autodidakt. Da die Geschichten, die er erzählt hat, ihren thematischen Schwerpunkt in der Regel ganz woanders setzen als in der Konstruktion einer Gesellschaft, erscheint diese oft als in sich brüchig und v. a. nicht im Einklang

34 „Diese poetischen Offenbarungen von in sich begründeter ewiger Gültigkeit legen Zeugnis davon ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken mag, wes Ebenbild er ist“ (Tarkovskij 2012, 64).

35 Vgl. Jan'pin (1990).

36 В своем искусстве он становился все более католиком, даже протестантом, чем православным, [...].Končalovskij (2012, 92) („In seiner Kunst war er mehr Katholik, ja sogar Protestant, als ein Orthodoxer [...]“) – angesichts der starken Individualisierung und der Verankerung des Religiösen im Gefühl ein nicht ganz von der Hand zu weisender Gedanke.

mit den Diskussionen, zumindest der westlichen Kulturen. Hier rächte sich die vorschnelle Zuordnung Tarkovskijs zu den Dissidenten, von denen zumindest Westeuropäer handfeste Alternativen erwarteten, aber keine poetischen Träume.

Irena Brežná hat in einem mehrfach nachgedruckten Interview die daraus folgende Irritation so formuliert: „[I]ch fühle mich als Mensch im Tiefsten durch Ihre Filme angesprochen, durch Ihre Sicht der Dinge, die mir vertraut zu sein scheint. Doch als Frau sehe ich mich dort nicht. [...]“. Worauf Tarkovskij antwortete: „Darüber habe ich nie nachgedacht, ich meine, über die innere Welt der Frau. [...]“. Die Journalistin entlockte dem Regisseur abenteuerlich klingende Formulierungen über Männer und Frauen und deren Verhältnis zueinander. Genereller stellte 1981 Barthélemy Amengual in einem Beitrag in *POSITIF* die Frage: „Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?“ Er findet von beidem etwas im Werk, während H. W. Rothschild an dem Regisseur und seinen Bewunderern kein gutes Haar lässt:

Tarkovskijs Filme sind *ein* Thema. Ihre Rezeption hier und heute sind ein anderes. Die Grundlage der begeisterten Superlative ist die vollständige Übereinstimmung von Tarkovskijs Ideologie mit der herrschenden – ja nun: gerade *nicht* intellektuellen – Mode im Westen, insbesondere in der Bundesrepublik Helmut Kohls. (Rothschild 1987, 59)

Im Russland der Perestrojka sieht er eine „russisch-chauvinistische Einstellung“, in deren Kontext Tarkovskij „ganz ausgezeichnet“ hineinpasste. Ursache des Erfolgs im Westen, „jene fast kultische Verehrung durch eine doch beträchtliche und höchst heterogene Gemeinde [...] ist“ – so seine These –

der *militante Irrationalismus* von Tarkovskijs Filmen, der sich in seinen öffentlichen Äußerungen fortsetzte. Aspekte dieses Irrationalismus sind die Verabsolutierung des Glaubens als Weg zu Erlösung und Glückseligkeit, die Verklärung des schöpferischen Aktes und eine Auffassung von Poesie, die Vieldeutigkeit mit Belieblichkeit, Öffnung gegenüber dem Rezipienten mit dem Verzicht auf Mitteilbarkeit verwechselt. (Ibid., 59)

Spätestens wenn es um die Modelle von Welt und Gesellschaft geht, verlängert sich der gesellschaftliche Disput auch in die Äußerungen über Filme. Es sind allerdings nur sehr wenige Stimmen, die sich derart kategorisch von der Welt der Filme Tarkovskijs absetzen. Nun wusste bereits in der Antike Tertianus Maurus: *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* („Je nach Auffassungsgabe des Lesers haben die Bücher ihr Schicksal“). Das gilt *mutatis mutandis* auch für den Film.³⁷

37 Übertrüge man dies in die Sentenz, ginge der schöne Hexameter verloren.

Die Kritik sei nicht nur der Vollständigkeit halber erwähnt – sie ist auch wieder ein Indiz für den Klassiker, vor allem den Künstler. Sie wird sich spätestens dann als zeitgebunden erweisen, wenn man sich immer noch durch Tarkovskijs Filmkunst in Bann schlagen lässt, man aber nachschlagen (oder im Netz suchen) muss, was denn mit der „herrschen Mode im Westen“ gemeint gewesen sein mag.

BIBLIOGRAPHIE

- Amengual (1981), B.: „Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?“, in: *Positif*, Nr. 247 (Okt. 1981). Ital.: „Tarkovskij ribelle o restauratore? (I)+(II)“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 273 (Okt.) und 274 (Dez. 1981).
- Bachmann (1962), Gideon: „Begegnung mit Andrej Tarkovskij“, in: *Filmkritik*, Dez. 1962, S. 548–552.
- Bergman (1986), Ingmar: „Le plus grand“, in: *Positif*, Nr. 303 (Mai 1986), S. 5.
- Borin (2012), F.: „Per un inventario critico di oggetti tarkovskiani“, in: Ders. (Hg.): *Tarkovskiana I. Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. – Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, S. 119–281.
- Brežná (1984); Irena: „Ein Feind der Symbolik“ (I. B. interviewt Andrej Tarkovskij, dt.), in: *Tip*, März 1984, S. 196–205. Engl.: „An enemy of symbolism“, in: Gianvito (2006), S. 104–123. Gekürzter Neuabdruck u. d. T.: „It’s in films that I try to say everything“, in: *Metro* (Australien), Nr. 173, 2012, S. 72–78. Frz.: „Entrien avec Andrej Tarkovskij“, in: *Positif*, Nr. 284 (Nov. 1984).
- Ciment (1969), M.: „Andrej Rublev“, in: *Positif*, Nr. 107 (Mai 1969).
- Debreczency (1991), Paul: „Zhitie Aleksandra Bolodinskogo: Pushkin’s Elevation to Sainthood in Soviet Culture“, in: *South Atlantic Quarterly*, 90 (1991), Nr. 2, S. 269–292.
- Delmas (1969), J.: „Comme un fleuve: Andrej Rublev“, in: *Jeune Cinéma*, No. 42.
- Droin (2012), Nicolas: „Integrale Tarkovski: flux et reflux“, in: *Jeune Cinema*, sept.–oct. 2012, S. 72–77.
- Grabner (1989), Franz: „Zwischen-Welten: Zur Rezeption des Werkes von Andrej Tarkovskij im Westen“, in: *Blimp*, 1989, Nr. 13, S. 40–46.
- Hasenberg (1995), Peter/Luley, Wolfgang/Martig, Charles (Hg.): *Spuren des Religiösen im Film: Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte*. – Mainz: Matthias Grünewald Verlag/Köln: Katholisches Institut für Medieninformation.

- Hoberman (1999), James: „Andrey Rublev“, in: <http://www.criterion.com/current/posts/43-andrei-rublev>, posted on January 11, 1999.
- Jan'pin (1990), Lju: „Simvolika Tarkovskogo i daosizm“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 9 (1990), S. 154 ff.
- Končalovskij (2012), Andrej: „Snova o Tarkovskom“, in: Ders.: *Vozvysajuščij obman*. – Moskva: Ėksmo, S. 88–96.
- Laskowski (1977), Rolf: *Das Verhältnis von Utopie und Gegenwart in Andrej Tarkowskis Film „Solaris“*, Potsdam: HFF.
- N. N. (1984): „Andrei Tarkovsky – To Exit Russia For Base In The West“, in: *Variety (Weekly)*, 11. Juli 1984.
- Netzeband (1973), Günther: „Gespräch“ (G. N. interviewt Andrej Tarkovskij; dt.), in: *Filmwissenschaftliche Beiträge der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Sektion Nr. 14*, S. 276–283. Neuabdruck u. d. T.: „Glaube, Hoffnung, Liebe: Ein Interview mit Andrej Tarkowski“, in: *Film und Fernsehen* 15. Nr. 5 (1987), S. 16–20. Engl.: „I love Dovzhenko“, in: Gianvito (2006), John (ed.): *Andrei Tarkovsky: Interviews*. – Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, S. 38–43. (= *Conversations with filmmakers*).
- Nguyen (1995), Than: *Sergej Eisenstein und Andrej Tarkowski. Bildästhetik und Bildsprache*. – Potsdam-Babelsberg: HFF, Diplomarb., FR Kamera.
- Ostrovskij (2002), Valerij: „Dissens“, in: Franz, Norbert (Hg.): *Lexikon der russischen Kultur*. – Darmstadt: WB, S. 114–115.
- Pazuchin (1992), Evgenij: „Studium und Entwicklung der Tradition der russischen religiösen Philosophie vom Anfang des 20. Jahrhunderts im Milieu der religiösen Leningrader Intelligenz von den 1970er Jahren bis heute“, in: Müller, Eberhard / Klehr, Franz Joseph (Hg.): *Russische religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*. – Stuttgart: Akad. der Diözese Rottenburg-Stuttgart, S. 33–50.
- Planchard (2012), Nicolas: „Andrej Tarkovskij en France: le dernier exil européen du cinéaste“, in: *Slavia bruxellensia*, 8 (2012), S. 2–8.
- Rothschild (1987), H. W.: „Glaube, Demut, Hoffnung (Hoffnung?) Zur Kritik des Tarkovskij-Kults“, in: *Medium*, 1987, H. 1 (Jan.-März), S. 59–61.
- Salvestroni (2006), Simonetta: *Andrej Tarkovskij e la tradizione russa*. – Torino: Quiquajon.
- Schlegel (2007), Hans-Joachim: „Die Wirklichkeit ist die Ikone: Anmerkungen zum Begriff des ‚Spirituellen‘“, in: *Film-Dienst*, 60 (2007), Nr. 7 (29. März), S. 16–17.
- Schlesinger (1982), Martin: *Mensch, Raum und filmische Einstellung im Film „Stalker“*. Versuch zur Analyse des Individualstils bei Andrej Tarkowski. – Potsdam-Babelsberg: HFF, FR Kamera, Diplomarb.
- Slavova (1990), Silvia: *Die Dominante in der Kunst und ihre Verbindung mit der Montage: Montageanalyse des Andrej Tarkowski Films „Der Spiegel“ und einige in seinem ganzen Werk verwendeten Mittel angesichts der*

- Dominante bei ihm. – Potsdam: HFF, Fachrichtung Schnitt, Abschlußarbeit.
- Smol'njakov (1990), M.: „Andrej Tarkovskij kak religioznyi myslitel“, in: *Iskusstvo kino* 1990, Nr. 8, S. 60–62.
- Städtke (2011), Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. 2., erw. Aufl. – Stuttgart: Metzler.
- Tarkovskij (1979), Andrej: „O kinoobraze“, in: *Iskusstvo kino*, 1979, Nr. 3, S. 80–93.
- Tarkovskij (o. J.), Andrej: *Zapečatlennoe vremja*, in: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (30.12.2015).
- Tarkovskij (2012), Andrei: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Übs. Hans-Joachim Schlegel. 2. Aufl. – Berlin: Alexander.
- Taszman (2010), Jörg: „Magisches Kino“, in: *EPD Film* 27 (2010) Heft 7 (Juli), S. 58.
- Turovskaja (1989), Maia Iosifovna: *Tarkovsky: Cinema as poetry*. Translated by Natasha Ward. Edited with an introduction by Ian Christie. – London: Faber & Faber 1989. [Rez. V. Russell (1990), David in: *Sight and Sound* 1990; Le Fanu (1991), Marc in: *Positif* 1991.]
- Turovskaja (1991), Maja: *7 i ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. – Moskva: *Iskusstvo*, 1991. [Rez. v. Tarachanova (1991), E. S.: „O. T.“ in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 172].
- Turowskaja (1981), Maja J./Allardt-Nostitz, Felicitas: *Andrej Tarkovskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. – Bonn: Keil.
- Türschmann (o. J.), Jörg: „caméra stylo“, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. – Kiel: Universität. [<http://filmlexikon.uni-kiel.de>, (30.12.2015)].
- Viani (1970), E.: „L'affare Rublëv“, in: *Cinemasessanta*, Nr. 75–76.
- Vitale (1970), Serena/Bory, Jean Louis/Ronfani, Ugo: „Sullo scandalo Rublëv“, in: *Il Dramma*, 1 gennaio 1970.
- Wuss (1986), Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. – Berlin: Henschel.
- Zorkaja (1977), Neja: „Zametki k portretu Andreja Tarkovskogo“, in: *Kinopano-rama: Sovetskoe kino segodnja*, Heft 2, S. 143–155.

Марина Тарковская

Биографические мотивы в фильмах Андрея Тарковского

Биографические мотивы условно можно разделить на два вида:

1. Отдельные небольшие эпизоды или впечатления, запомнившиеся Тарковскому, которые заняли свое точное место в его сценариях и фильмах. Режиссер А. Гордон условно назвал этот прием Тарковского «теорией пазлов». Такие элементы встречаются почти во всех фильмах Андрея Тарковского.
2. Расширенное включение в фильмы автобиографии, естественно, не во всей полноте. К таким фильмам относятся ЗЕРКАЛО (1974) и OFFRET («Жертвоприношение» – 1986).

КАТОК И СКРИПКА

За 26 лет работы в кинематографе Тарковский снял всего 7,5 фильмов, до обидного мало. Это семь полнометражных фильмов и один короткометражный (46 мин.) – дипломный фильм КАТОК И СКРИПКА (1961), который Майя Туровская назвала в своей книге 7½ или фильму Андрея Тарковского этой «половиной». Тарковскому, выпускнику ВГИКа 1960 года повезло – ему представилась возможность снять дипломную работу на лучшей студии СССР – «Мосфильме». 18 апреля 1960 Андрей был зачислен на должность ассистента режиссера третьей категории, а с 3 мая 1960 г. – он уже исполняющий обязанности режиссера к/ф КАТОК И СКРИПКА. Ста-

ло общеизвестным, что сценарий фильма был написан А. Кончаловским и А. Тарковским под впечатлением от фильма французского режиссера Albert Lamorisse (Ламорис) *Le BALLON ROUGE* (1956, «Красный шар»).

Оба сценариста учились в детстве в музыкальных школах, однако занятия Андрея Тарковского прервала война. Учиться музыки он начал за два года до войны в музыкальной школе Ленинского района Москвы по адресу Б. Якиманка, дом 7. Теперь эта школа носит имя композитора Глиера. Его педагогом была Нина Александровна Григорович – ученица Николая Рубинштейна. Андрей так же, как мальчик Саша в фильме, шел в школу с нотной папкой, думаю, что он так же подвергался насмешкам дворовых мальчишек. Так же, как и Саша в фильме, Андрей стремился вырваться из рамок педагогических ограничений, которые в фильме символизирует метроном. «Не увлекайся, Саша», – говорит строгая учительница в фильме. «Не люблю «слухачей» (т. е. учеников, играющих по слуху)» – говорила Нина Александровна Андрею.

Время действия фильма – самое начало 60-х годов, время съемок фильма. Однако авторы включают элементы более раннего, послевоенного времени. Это детские дворовые игры послевоенных лет, в которые играл сам Андрей. Здесь и игра в футбол примитивным мячом, игра в «жосточку» – в этой игре Андрею не было равных. Велосипед был мечтой каждого мальчишки, в том числе и Андрея.

Музыкальная школа снималась в бывшем Доме пионеров Москворецкого района на ул. Полянка в доме № 45 по старой нумерации. Этот объект, старинный особняк в готическом стиле, принадлежавший до революции купцу Игумнову, был выбран Андреем не случайно – на его сцене он не раз выступал в школьных самодеятельных спектаклях. Кстати такие же, как в этом особняке старинные, в готическом стиле, стулья позже были приобретены Андреем в комиссионном магазине для его квартиры в 1-ом Мосфильмовском переулке (теперь ул. Пырьева).

Мы не видим в фильме отца мальчика, о нем нам ничего не известно. Мы можем лишь предполагать, куда исчез отец из жизни Саши. Возможно, он умер, возможно, что еще не вернулся из ссылки, возможно, родители развелись. Думаю, что Андрей подразумевал последнее, ведь именно это произошло в нашей семье. Андрей очень любил отца, и его уход из семьи, казался для него тяжелой психологической травмой. Стремление маленького героя фильма обрести друга-мужчину, который в какой-то степени мог бы заменить ему отца, в советской критике заменялось идеологической идеей о единении людей искусства и труда, о дружбе интеллигенции и народа. Кстати, стремление партийных идеологов разделить интеллигенцию и народ, возмущало Андрея. «Не надо меня отделять от народа, – говорил он, – я сам – народ!».

Мечта мальчика обрести друга-отца не осуществилась, но по настоянию студии был снят финальный эпизод, в котором встреча Саши с рабочим Сергеем осуществляется в воображении маленького героя.

ИВАНОВО ДЕТСТВО

1 марта 1961 г. после окончания работы над дипломным фильмом, Андрей был отчислен со студии «Мосфильм», а уже 15 апреля того же года вновь зачислен в качестве режиссера третьей категории в Первое творческое объединение. Интересно, что официальная дата окончания института – 5 мая 1961 года, а в штат студии он был принят на полмесяца раньше.

Андрей принадлежал к тому поколению, которому во время войны 1941–1945 гг. было 9–13 лет. Jean Paul Sartre (Жан-Поль Сартр) в своем письме главному редактору газеты Unità («Унита») Mario Alicata (Марио Аликата) 9 октября 1963 г. защищая фильм Иваново детство от нападок итальянских коммунистов, писал: «Мне кажется, что в известном смысле автор хотел рассказать о себе и о своем поколении. Не потому, что они (не) мертвы, эти гордые и суровые первопроходцы, а потому, что их детство было искалечено войной и ее последствиями».

Действительно, война тяжело прокатилась по одноклассникам Андрея, по нему самому и его друзьям – все они узнали голод, были истощены, под вражескими бомбами был Володя Куриленко, Юра Кочеврин во время ухода из Минска под бомбежкой потерял ноги, Алик Макеев попал в оккупацию, что после войны стало пятном на его биографии. Отцы многих друзей Андрея погибли на войне, наш отец лишился ноги. У многих ребят под веселием и шутками скрывалась искалеченная душа, такая же, как и у героя фильма. Его довоенное детство включает некоторые реалии детства Андрея, начиная со слов «Мама, там кукушка» (их произнес 3-х летний Андрей, впервые приехав на хутор Горчакова) и кончая сценой в подвале церкви, где Холин предлагает Ивану почитать журналы. «Я это читал, и это читал». Эти слова часто произносил в детской библиотеке города Юрьевца, где наша семья прожила два года в эвакуации.

На фотографиях, снятых на хуторе другом семьи поэтом и фотографом-любителем Львом Горнунгом, мама чаще всего была одета в ситцевый или сатиновый сарафан. Мать Ивана, которую играет первая жена Андрея, Ирма Рауш, также носит сарафан. Она по облику напоминает нашу мать.

Кинжал в руках героя в сцене воображаемой мести гитлеровскому офицеру, разговоры о суворовском училище попали в фильм из реальных историй, связанных с жизнью Андрея.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

В этом историческом фильме есть несколько примеров, связанных с жизненными впечатлениями Андрея.

У мужа маминой подруги по Литературным курсам, Надежды Лапшиной, художника Николая Терпсихорова есть картина начала 1950-х годов, которая очень нравилась Андрею. На ней было изображена сельская грунтовая дорога, идущая среди необозримого поля цветущей гречихи. Дорога идет чуть вверх, к горизонту, и там у горизонта появляется лошадь с телегой. В фильме Андрей Рублев есть эпизод – на дороге, посреди цветущего гречишного поля, стоят Рублев и Даниил Черный, а сверху, из-за горизонта к ним скачет всадник с доброй для Рублева вестью. Тарковский запомнил этот пейзаж, нашел такую же «натуру». Он хотел приобщить и нас, зрителей, к красоте русского пейзажа ...

Нам с братом и во время войны и после часто приходилось пилить дрова, к тому же Андрей умел их прекрасно колоть. На березовых дровах мы видели иногда застывшие розоватые пенистые древесные соки – вот именно их ест дурочка в Рублеве во время голода.

В начале эпизода «Колокол», действие которого происходит ранней весной, оператор Вадим Иванович Юсов снял явление, которое хорошо запомнил Андрей. В Юрьевце, за школьным зданием была гора (ее срыли, чтобы построить дамбу, защитившую город от большой воды водохранилища). Ранней весной, под горячим солнцем, начинала оттаивать вершина холма, образовывались глинистые потеки, которые к вечеру снова застывали. Это удивительное явление, с одной стороны, свидетельствующее о радости, начале весны, а с другой – напоминающее застывшие потоки крови.

СОЛЯРИС

Фильм по научно-фантастическому роману польского писателя Ст. Лема решает нравственные проблемы человека, связанного, прежде всего, с его близкими, с Землей, с ее природой. Здесь я могу отметить кадры, появившиеся в фильме из собственного опыта Андрея, из его любви к природе и из знания ее. Я помню, как мы с ним подолгу могли наблюдать за жизнью реки, за завораживающим волнообразным движением водорослей.

Есть мнение, что у хорошего режиссера могут хорошо играть даже плохие актеры. Андрей считал свою первую жену Ирму Рауш очень хорошей актрисой, и пробовал ее на роль Хари. Однако, пробы не были удачными, и тогда Андрей дал задание ассистентам по актерам искать актрису, похожую на меня, его сестру. Такой актрисой стала Наталья Бондарчук. Хари – олицетворение больной совести героя фильма. В то время Андрей уже жил

не в ладу со своей совестью, он оставил свою первую семью, маленького сына. Появилась вторая семья. Может быть героиня фильма, связанная с сестрой, была в какой-то степени и его собственным фантомом?

ЗЕРКАЛО

Зеркало считается биографическим фильмом режиссера. Звучит авторский текст от первого лица, в фильме участвуют родители Андрея, его мать играет мать героя, отец озвучивает актера Янковского и читает свои стихотворения. В финале фильма зрители должны были увидеть лицо самого Андрея, но он отказался от этого, сократив эпизод.

Фильм носит личный, исповедальный характер. Вспомним многочисленные, подчас зашифрованные названия сценариев и рабочие названия фильма: «Исповедь», «Искушение», «Безумный ручеек» («Там стояли две-три хаты/Над безумным ручейком» – строчки из поэмы Н. Заболоцкого Торжество земледелия¹), «Отчего ты стоишь вдали» (название навеяно финальным эпизодом фильма, идея которого возникла после знакомства Андрея с фотографией А. Гордона с двойной экспозицией), «Белый-белый день», «Белый день» и, наконец, Зеркало.

Однажды на мой вопрос (это было в начале 70-х годов): «Что ты сейчас собираешься снимать?» Андрей ответил «Хочу снять фильм о нашей сумасшедшей семье». Меня покорило такое определение нашей семьи, думаю, что эпитет «сумасшедшая» – результат сильнейшего комплекса Андрея, развившегося после ухода его из первой семьи.

Фильм содержит два биографических пласта – это воспоминания детства и взрослая жизнь героя, которые как бы подкрепляются хроникальными эпизодами.

Для съемок воспоминаний недалеко от деревни Игнатьево (станция Тучково, Белорусской ж/д, 70 км от Москвы) по фотографии друга семьи поэта и фотографа-любителя Льва Горнунга была выстроена декорация дома Павла Петровича Горчакова, «Нью-хутор», – как назвал его Андрей в письме к маме. На этот хутор, стоявший в стороне от деревни семья Тарковских в 1935–1936 годах выезжала на дачу.

В интерьере декорации дома были использованы вещи из дома Горчаковых (в 1937 году дом был перевезен в деревню согласно постановлению партии о хуторах и отрубках Столыпин) – я узнала стол и деревянную скамейку. А хозяин дома Павел Петрович сыграл самого себя в фильме. К тому же он был еще и сторожем декорации.

1 Сообщение Дм. Аф. Салынского.

Лев Горнунг был другом наших родителей с 1928 года, и его фотографии, года с 1930 постепенно накапливаясь в маминой большой деревянной шкатулке, и составили фотолетопись семьи Тарковских. Андрей знал эти фотографии с раннего детства.

Некоторые из них стали кадрами фильма Зеркало: мама, Мария Ивановна Тарковская, сидит на слегах деревенской ограды, мама пьет из ведра у колодца (снимки 1932 года, село Завражье). Дети с наголо остриженными головами (была опасность заразиться насекомыми от хозяйских детей) также перешли с фотографий в фильм.

О некоторых событиях, вошедших в фильм, можно прочесть в письмах Андрея к отцу на фронт из Юрьевца, где мы жили два года в эвакуации во время войны в 1941–1943 годах. Это, в частности, сообщение о военруке и о стрельбе в тире, где Андрей попал в «яблочко».

Самым волнующим эпизодом фильма я считаю эпизод приезда отца к детям. Он сопровождается сильнейшим эмоциональным музыкальным всплеском – Андреем использована ария Петра из *Wachs Mattnäuspassion* («Страстей по Матфею» Баха). Этот эпизод рассказывает о встрече с отцом, который 3 октября 1943 года приехал к нам в подмосковный писательский поселок Переделкино, где мы жили несколько месяцев. Мы не видели папу с лета 1941 года, то есть больше двух лет – для детей это огромный срок. За освобождение от фашистов населенного пункта Брынь в Белоруссии его наградили боевым орденом Красной Звезды и краткосрочным отпуском.

А через месяц с небольшим папа был тяжело ранен, ему ампутировали ногу. Андрей говорит и о папином ранении – мы видим хроникальный кадр – человек без ноги, прикикший к постаменту памятника, рядом стоят костыли.

Образ матери, блестяще сыгранной Маргаритой Тереховой, складывается из ряда эпизодов, которые связаны с биографией Марии Ивановны Вишняковой-Тарковской, но не всегда совпадают с реальностью. Да, она работала в типографии, но история с «политической» опечаткой произошла не с ней, а с другой сотрудницей; заведующий корректорской, в которой работала мама, был очень примитивной личностью, а не всё понимающим, тонким, к тому же влюбленным в Марию Николаевну человеком. Знаменитая сцена с продажей бирюзовых сережек (в жизни мама променяла их на ведро картошки) кончилась в фильме тем, что мать бежит от этой страшной докторши. На самом деле, мама отрубила бы голову петуху и взяла бы обещанную «курочку», зная, что дома ее ждут голодные дети и ее мать. Да, Андрей воспользовался некоторыми «пазлами», рисуя образ матери. Мама замечательно знала природу, названия деревьев, трав, цветов. В фильме героиня Тереховой поправляет прохожего, который называет орешником ольховый куст. Но недаром ее зовут не Марией Ивановной, а Марией Николаевной. Мама была совсем другой женщиной, она не допускала никаких

выяснений отношений или ссор с Андреем, о которых говорится в фильме. И конечно, она не могла не узнать своего внука, как Мария Николаевна в зашифрованном эпизоде фильма.

Хочу подчеркнуть, что художник Тарковский не копировал действительность, а создавал иной мир, согласно своему замыслу.

NOSTALGHIA

Тема эмиграции интересовала Андрея несколько лет. В 1979 году он говорил на поминках по маме: «Они очень хотят, чтобы я остался (за границей), но я им этого удовольствия не доставлю». В апреле 1982 года во время поездки в Швецию Андрей скрылся на несколько дней от сопровождающего. Но он не решился остаться там, несмотря на настойчивые требования жены. Он говорил мне о герое Ностальгии, что тот не может жить ни в СССР, ни за границей. «Русские плохие эмигранты, они болевают этой неизлечимой болезнью – тоской по родине», писал он. 10 июля 1984 года в Милане состоялась пресс-конференция, на которой Тарковский заявил о своем невозвращении в Советский Союз. Через два года его не стало.

Случилось так, что Андрей (не случайно герой фильма тоже носит это имя) повторил судьбу персонажа своего фильма. Это биография наоборот.

Недаром окно гостиничного номера Горчакова, окно безнадежности, открывается в каменную стену, точно так же, как окно в одной из двух маленьких комнат в Москве, в 1-м Щиповском переулке.

Горчаков видит во сне свой деревенский дом, свою семью. (Денег на съемку этого эпизода в России у продюсеров не нашлось, дом снимался в Италии). Но странно, что жена его поразительно похожа на его сестру. Что это? Опять некий фантом, который продолжает его преследовать? Герой Янковского вспоминает об отце, с которым у него настолько напряженные отношения, что предназначенный ему в подарок пиджак давно уже пылится в шкафу у сына. Реальные отношения с отцом у Андрея уже не были любовно-доверительными. Как говорится, «ищите женщин». Книга стихов отца сгорает потихоньку на небольшом «итальянском» костерке – по мнению Андрея (и автора, и героя) поэзия непереводаима.

А вот и небольшой «пазл» – костюм и прическа Эудженио по стилю очень похожи на одежду его знакомой Лейлы Александер, которая станет переводчицей на OFFRET ... И еще один. Андрей, возвратясь из очередной поездки из Италии, рассказал мне, что там сумасшедшие, больные люди не сидят за решетками в больницах, а свободно ходят по улицам. И вот они уже в фильме, слушают страстную речь Доменико. А вот Тарковский передает привет своему другу Michelangelo Antonioni (Микелю-Анджело Антониони): $1 + 1 = 1$, такой лозунг висит в доме Доменико. Помните слова

мальчика из IL DESERTO ROSSO («Красной пустыни») Антониони: «Одна капля плюс одна капля получается одна капля».

OFFRET

Мне представляется, что если бы герой Зеркала остался жить, то фильм OFFRET рассказал бы нам о его судьбе через несколько лет. «Я просто хотел быть счастливым», – думаю, что последние слова Алексея воплотились в сюжет ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ. Герой, наконец, обретает Дом, любимого сына, жену, известность.

Но счастлив ли он? У него эгоистичная истеричка-жена, падчерица, о которой, кроме влюбленности в любовника матери, мы ничего не знаем. Единственное утешение сын, Малыш, как его называют в доме. Его надежды на счастье рассыпались в прах, так же, как и у Тарковского. Жена Александра Аделаида срисована с его жены, она лишь чуть облагорожена. После истерического припадка (Андрею приходилось не раз наблюдать истерики своей жены, которые буквально изматывали его) произносит монолог, несколько отличающий ее от прототипа. Костюмеры и гримеры долго не понимали, какой костюм, какая прическа должны быть у героини. Это стало им понятно, когда на съемки приехала жена режиссера.

Сына своего он не видел уже три года, и всю любовь к нему выразил в образе Малыша. Это единственное существо в семье, с которым герой фильма может разговаривать, которое любит его и понимает.

Если обратиться к использованию «пазлов», то это шелковая шаль, которую набрасывает на плечи Александр. Костюмеры долго искали нужную ему шаль, и Андрей остановился на шали, похожей на шелковую японскую шаль его матери. Эту шаль привез и подарил нашей бабушке брат ее мужа, врач Николай Иванович Вишняков, который участвовал в Русско-японской войне. От бабушки она перешла к маме. Эта шаль – воспоминание о маме.

А японское кимоно со знаком инь и янь на спине, это, по словам самого Андрея, его привет режиссеру Куросаве (сообщение Лейлы Александер).

Этим фильмом завершается творчество Андрея Тарковского, закрывается тема жертвенности, проходящая через всё его творчество. Не знаю, чувствовал ли Андрей себя жертвой? Но он стал жертвой не только советской идеологической системы, но и непорядочных людей, дефицита любви и заботы, своей бесхитростности и доверчивости, отсутствия практицизма. Он просто снимал кино и хотел быть счастливым!

Дмитрий Салынский

Солярис как процесс

Лучший способ узнать, как развивался замысел шедевра от идеи до реализации – изучить эскизы, черновики. Но если рукописи поэтов и эскизы художников можно увидеть в архивах и музеях, то в кино дело обстоит сложнее, тут редко сохраняются монтажные варианты фильмов. С фильмом Андрея Тарковского Солярис нам повезло. Его рабочая версия хранится в Госфильмофонде России. Долгое время она была окутана атмосферой тайны. Среди любителей кино о ней ходило много легенд, согласно которым она исчезла или засекречена. Поклонники Тарковского поддерживали слухи о том, будто это полная авторская версия, которую цензура не выпустила на экраны.

Наибольший интерес вызывала в ней сцена галлюцинаций Криса Кельвина в «зеркальной комнате», не вошедшая в окончательный монтаж. Кинокритики, видевшие эту сцену, иногда метафорически уподобляют творчество Тарковского зеркальной комнате, где истина прячется в путанице отражений. Фрагмент фильма с этой сценой выпущен на DVD одной американской фирмой в качестве бонуса к основному фильму. Но по фрагменту трудно понять, как сцена вмонтирована в фильм.

Весной и летом 2011 года я изучил в архиве киностудии «Мосфильм» обстоятельства работы Тарковского над Солярисом и провел несколько недель в Госфильмофонде за монтажным столом, где составил монтажную запись рабочей версии Соляриса и сравнил ее с кадрами прокатной версии. Итогом этой работы стала книга Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы (Салынский 2012). В ней собраны литературный и режиссерский сценарии, монтажные записи рабочего и прокатного вариантов, документы из архива киностудии «Мосфильм» о работе над фильмом и проанализированы обстоятельства этой работы.

Кроме того, рабочая версия Соляриса и первый вариант Андрея Рублева (Страсти по Андрею) впервые за 40 лет выпущены на легальных DVD с моими предисловиями.

Чтобы не мучить читателей, сразу скажу, что мне удалось выяснить: ни одна из легенд о рабочей версии Соляриса не соответствует действительности. Перед нами не полная режиссерская версия, а черновик. По смыслу он мало отличается от прокатного варианта. Но в нем есть длинноты, неудачно озвученные и лишние по драматургии куски, неточны жанровые характеристики эпизодов, монтажные склейки не выверены по ритму. Много таких недоработок Тарковский исправлял даже после официальной сдачи фильма, совершенствуя окончательный вариант.

Осенью 1968 года Солярис разрешили к постановке, чтобы погасить страсти, разожженные запретом Андрея Рублева после его премьеры (прошедшей осенью 1966 года). Власти загрузили несговорчивого режиссера работой, иначе шум вокруг него мог оказаться опасен в неустойчивой ситуации после процессов над диссидентами и «жаркого лета» 1968 года (студенческие волнения в Париже, танки Варшавского договора в Праге).

Выглядел проект с идеологической точки зрения безупречно. Никто предположить не мог, что религиозные идеи выявятся в нем без реплик, лишь композицией финального кадра, отсылающей к картине Рембрандта и притче о Блудном сыне в Евангелии от Луки.

В пользу будущего фильма работал и массовый интерес к теме, вызванный спектаклем Бориса Ниренбурга и Лидии Ишимбаевой на тот же сюжет, показанным по Первому каналу Центрального телевидения 8 и 9-го октября 1968 года с повтором 10 и 11-го октября. Тарковский подал заявку на фильм неделю спустя, 18 октября 1968 года. Трудно поверить в совпадение. Тарковский мог спектакля не видеть, но наверняка слышал о нем. Мне кажется, это, возможно, подтолкнуло его ускорить проект, задуманный им гораздо раньше. В 1965 году над сценарием уже работал Фридрих Горенштейн, и Тарковский на съемках Андрея Рублева сказал директору картины Тамаре Огородниковой, чтобы она готовилась к следующему проекту, им станет Солярис. А впервые он познакомился с романом в Лема в 1963 году, получив его от своей бывшей вгиковской преподавательницы Ирины Жигалко. При передаче ему романа присутствовала Наталья Бондарчук, которой тогда было 13 лет, и никто не мог предположить, что через несколько лет она сыграет в фильме главную роль.

* * *

Прокатный вариант Соляриса двухсерийный и составляет 4627 метров в 17 частях. Рабочая версия не разделяется на серии и составляет 5190 метров

в 19 частях. При переработке рабочей версии в прокатную сокращены 563 метра (18,8 минуты).

Сделана рабочая версия в феврале 1972 года.

Как она появилась на свет? Дело в том, что на советских киностудиях рабочие варианты фильмов показывали в кинозале студии с двух пленок – отдельно монтажная сборка изображения и отдельно фонограмма на магнитной ленте, оптический звук не печатали. Но в Госкино не было аппаратуры для показа с двух пленок, и поэтому для сдачи фильма в Госкино печатали копии с оптическим звуком. Фильм обычно сдавали по нескольку раз, для каждой сдачи печаталась копия, поэтому копий могло быть много. Рабочая версия Соляриса в Госфильмофонде – единственная сохранившаяся из копий с оптическим звуком, подготовленных для сдачи в Госкино.

Первое ее отличие от прокатного варианта сразу бросается в глаза. Открывается она текстовым прологом, машинописным шрифтом на черном фоне. В прокатном варианте пролога нет. Обстоятельства его появления были следующими.

Фильм в конце декабря 1971 года принят художественным советом киностудии «Мосфильм» и передан в более высокую инстанцию – Госкино (Государственный комитет по кино при Совете Министров СССР). Сцена в зеркальной комнате не вызвала возражений. Госкино волновало другое – какая социальная формация будет в то время, когда происходит действие фильма. Советские киноначальники предполагали, что должен быть коммунизм. Директор «Мосфильм» Н. Т. Сизов предложил дать «очень короткий ввод в картину с объяснением концепции автора». Тарковский согласился, и 16 февраля «Мосфильм» принял картину уже с текстовым прологом.

Содержание пролога придумал редактор фильма Лазарь Лазарев. Он подсказал режиссеру дать в прологе якобы фрагмент интервью Криса Кельвина, со словами: «С тех пор, как человек уничтожил социальное неравенство и покончил с войнами, наука достигла огромных успехов» (Салынский 2012). Редактор взял эти слова из литературного сценария, из диалога Криса с отцом (*ibid.*, 209), где они выглядели искусственно: вряд ли отец и сын перед расставанием стали бы говорить об этом. Вероятно, Тарковский и Горенштейн специально вставили их в сценарий, чтобы его легче утвердили. Затем, перенесенные в пролог, эти слова вторично сыграли свою спасительную роль. И вместе с прологом исчезли из прокатного варианта.

Принято считать, что в советское время начальники заставляли режиссеров вводить в фильмы идеологические мотивы. Поэтому ценители подлинных режиссерских трактовок стараются найти ранние монтажные версии фильмов, якобы свободные от этих вставок. В данном случае парадокс в том, что прокатный вариант Соляриса чище от идеологии, чем его рабочая версия с прологом.

Так бывало не только в советском кино. Подобная практика повсеместна. Почти то же самое происходило с фильмом Стенли Кубрика *A SPACE ODYSSEY*. 2001 («Космическая одиссея. 2001»), который часто сравнивают с Солярисом Тарковского, но интересно, что схожи они не только тематикой, но и некоторыми перипетиями их создания. Джеймс Нэрмор пишет в книге о Кубрике: «После провального показа для голливудского начальства и отрицательных отзывов нью-йоркских критиков Кубрик сократил намеренно непонятное кино на 19 минут и добавил поясняющие титры» (Нэрмор 2012, 206). В Солярисе разница между рабочей и прокатной версиями тоже около 19 минут, и Тарковский тоже добавлял поясняющие титры, как и Кубрик.

Но и это не все. Кубрик, работая над *A SPACE ODYSSEY*, изучал изданную в США книгу *Разумная жизнь во Вселенной*, написанную Карлом Саганом (американцем из семьи эмигрантов из России) в соавторстве с советским астрофизиком Иосифом Шкловским. Вскоре Шкловский стал научным консультантом Соляриса. Он дружил с редактором фильма Лазаревым, который и пригласил его на картину к Тарковскому. Мир тесен ... Соблазнительной мне представляется догадка, что Шкловский знал о казусе с прологом к картине Кубрика и, если Лазарев поделился с ним тревогой за судьбу Соляриса, то он мог предложить нечто подобное в фильм Тарковского. Но пока ничто не подтверждает такое предположение.

25 февраля 1972 года в Госкино показали очередной вариант доработки фильма. Судя по метражу, указанному в сопроводительном письме, это тот вариант фильма, который мы сейчас называем рабочей версией.

В конце февраля и начале марта Тарковский еще раз перемонтирует и переозвучивает фильм. Он сначала отказывался сократить его по замечаниям Госкино на 300 метров и утверждал, что «длина сейчас является уже эстетической категорией» (Тарковский 2008, 69). Но потом сократил еще больше – на 563 метра. Почему? Попробуем найти ответ на этот вопрос.

Сейчас в критике укрепилось мнение, что Тарковский всегда отказывался от поправок, которые навязывали начальники. Но на самом деле кое-что из поправок он принимал. Вероятно, начальники думали, что он соглашается с их требованиями. Но я вижу здесь нечто иное.

Изучив монтаж всех фильмов Тарковского, я нашел в каждом из них одинаковые пропорции, подобные пропорциям христианской храмовой архитектуры, и назвал эту пропорциональную структуру «канон Тарковского». Теме монтажных пропорций посвящена часть моей книги *Киногерменевтика Тарковского* (Салынский 2009, 412–496), фрагменты которой переведены в Румынии, Польше и Японии. Согласно *канону Тарковского*, некоторые кадры располагаются в строго фиксированных местах фильма. Чтобы поместить их в нужные места, другие кадры между ними приходилось укорачивать или удлинять. Поэтому техника монтажа у

Тарковского была очень трудной. Сложность усугублялась тем, что он был одинок в своих поисках тайных пропорций фильма, если бы он с кем-то на эту тему посоветовался, его сочли бы сумасшедшим. В Солярисе он искал эти пропорции до последнего момента. Полагаю, здесь спрятан подлинный смысл его слов о длине фильма как эстетической категории.

По канону Тарковского, в центре фильма должна быть манифестация Бога через некие символы. Главным из них для Тарковского был огонь. А на периферии фильма должна быть вода или ее символические аналоги. В точном соответствии с этим правилом Солярис начинается сценой в земном ручье и кончается океаном Соляриса, а в его центре – огонь из дюж стартовой ракеты. То же самое во всех других его фильмах, например: в центре новеллы «Колокол» из Андрея Рублева огонь плавильной печи, в центре короткометражки Катов и скрипка – солнечный блик, отраженный от окна, и т. д.

Другая особенность канона Тарковского – то, что в нем, так же как и в канонах храмовой архитектуры, акцентированы точки золотого сечения (эти две симметричные точки отстоят от начала и от конца фильма на расстояние 38 процентов от его длины). В этих точках помещается мотив, который я называю «точкой дублера». В эти моменты герой меняется функциями с партнером, который становится его дублером и, как правило, погибает. В Солярисе в этот момент Крис находит в холодильнике космической станции тело Гибаряна, по вызову которого он прилетел на станцию.

Правило, описанное мной как «канон Тарковского», действует и в фильмах некоторых других режиссеров. Например, в THE BOURNE IDENTITY («Идентификации Борна») Дага Лаймана в точке золотого сечения спецгент Борн тоже находит в холодильнике морга тело своего дублера. Особо показателен пример с шекспировским Гамлетом, которого Тарковский всю жизнь мечтал экранизировать. Гамлет убивает Полония в момент золотого сечения пьесы, то есть в «точке дублера», точке обмена функциями, и мы лучше поймем причину такой композиции, если вспомним, что отец Гамлета был убит ядом, налитым в ухо, а Полоний подслушивал, то есть функционально был как бы ухом нового короля Клавдия и фактически выступил его дублером.

Итак, Тарковский следовал в монтаже не только сюжету, но и своим тайным обязательствам перед поэтической геометрией фильма. Возможно, этим отчасти объясняется и исключение из Соляриса зеркальной комнаты – она не встраивалась в пропорции фильма. Но были и другие причины отказа от нее.

В режиссерском сценарии сцена в зеркальной комнате называлась «Бред Криса». Для галлюцинаций Криса, заболевшего после аннигиляции Хари, в сценарии было запланировано белое пространство. Кинооператор

Соляриса Вадим Юсов рассказывал мне, что именно он предложил сделать вместо белой декорации зеркальную комнату, несмотря на несогласие художника фильма Михаила Ромадина. Сцену сняли. Она очень нравилась знакомым Тарковскому кинокритикам, которым он доверял и показывал материал фильма.

Сделана сцена гениально. Хари многократно отражалась в зеркальных стенах комнаты, и казалось, что здесь не одна её копия, а бесконечно много. Таким простым и глубоким образом выражалась идея ее повторений, которые способен создать Солярис. Но еще более важно то, что она делает. Она вдевает нитку в иголку. Простое и вроде бы привычное, уютное мелкое женское действие. Но все ее отражения делают то же самое, отчего это мелкое действие вырастает до монументального и непостижимо символического смысла. Она шивает судьбу. И вместе с тем, это гипноз. Как известно, при гипнозе врач отвлекает внимание пациента на что-то блестящее: монетку, пинцет, скальпель – человек смотрит на блеск и забывает обо всем остальном, он ловится на «якорь», и его сознание подчиняется гипнотизёру. Иголка и нитка в руках Хари – это якорь. Хари напряженно глядится в ничтожно маленькое игольное ушко, и вслед за ней зритель тоже впивается глазами в микроскопический кончик иголки, следит за ниткой, и его сознание подчиняется режиссеру. Уникальный пример киногоипноза. Тем не менее от сцены, столь поразительной, Тарковский отказался. Он часто говорил: «плохо, когда слишком красиво».

При монтаже (2 февраля 1972) Тарковский в момент раздражения сказал киноведу Ольге Сурковой, что сцена безвкусна. Я вижу за этим нечто более сложное. Сцена не безвкусна. Но она не согласуется с глубинными идеями Тарковского, связанными с Солярисом и с тем, как он представлял себе свое дальнейшее творчество. От метафор он стремился уйти к хроникальному стилю, его следующий проект «Белый, белый день», ставший фильмом Зеркалом, планировался как почти документальное кино. Кроме того, мечтая об абсолютной суверенности, он вряд ли порадовался бы параллелям, которые могли бы провести критики, видевшие зеркальный потолок в GIULIETTA DEGLI SPIRITI («Джюльетте и духи») Феллини и зеркальную комнату в THE LADY FROM SHANGHAI («Леди из Шанхая») Орсона Уэллса. Но дело не только в стиле. Полагаю, он хотел концентрировать смысл фильма не на терзаниях воспалённой души человека, а наоборот, устремить его из раздробленной внутренней жизни сознания за ее пределы, к тому, что сейчас культурологи называют Великий Другой. Это может быть Бог. Но мы не знаем, какой Бог. Это не христианский Бог, не буддийский Бог, не исламский Бог. И вообще никто не знает, что такое Бог, начнём с этого, именно поэтому культурологи говорят – Великий Другой. Некто, кто гораздо больше нас, кто всё знает, кто нас создал и всем управляет. В финале Соляриса Тарковский собирался привести героя к Вечному Отцу и поэтому избавил-

ся от сцены, которая фокусировала внимание зрителей на воспаленном сознании.

* * *

Госкино требовало от режиссера убрать из Соляриса некоторые кадры: религиозный подтекст, сцену самоубийства Хари, ее платье, которое разрезает Крис, сцену в городе, сцену с Матерью, дождь с потолка в доме, созданном Солярисом на острове и т. п.

В случае отказа режиссера от поправок министр кинематографии Романов готов был закрыть фильм. Тарковский записал в дневнике, что история Соляриса может стать даже более драматичной, чем история Андрея Рублева.

Для спасения фильма в марте (вероятно, 28 марта) 1972 года на «Мосфильме» устроили просмотр для группы учёных высокого ранга. Лазарев пишет в мемуарах, что идея показать фильм ученым возникла у Тарковского, и что «Шкловский по нашей просьбе пригласил человек двадцать именитых коллег» (Лазарев, 1990, 44). Среди них был, например, академик Я. Б. Зельдович, участник создания атомной бомбы, трижды герой социалистического труда (высшая советская гражданская награда). Но в дневнике Тарковского нет записей, что он придумал такую идею. Наоборот, там он пишет, что сам случайно узнал об этом просмотре.

Многое здесь до сих пор непонятно. Неизвестно, почему просмотр сорвался. Ученые приехали на Мосфильм, но их не пустили, для них не были заказаны пропуска. По воспоминаниям Лазарева, Шкловский возмущался, что они «битый час проторчали в проходной». Я пытался выяснить обстоятельства этого у ассистентки Тарковского Марианны Чугуновой. Она в разговоре со мной вспоминала, что просмотр перенесли на следующий день, но приглашенных не успели предупредить. Однако Тарковский, судя по записи в Мартирологе (31 марта), узнал о просмотре лишь через день: «Я слышал, что Сизов показывал картину трем неизвестным, которые руководят нашей наукой» (Тарковский 2008, 73).

Все это выглядит странно. Обычно в напряженные дни перед сдачей фильма режиссер в тысячу раз внимательнее, чем обычно, прислушивается ко всему, что происходит вокруг его работы. И знает обо всех просмотрах, тем более, таких важных. А здесь получается, будто судьба картины решила без ведома Тарковского. Мне трудно поверить в это. Все, кто вспоминает об этом, чего-то недоговаривают. Но подлинных фактов мы, видимо, уже никогда не узнаем.

Как бы то ни было, просмотр сыграл свою роль в любом случае, состоялся он или сорвался. В последнем случае даже более. Ученые, приглашен-

ные на просмотр, занимались атомом и космическими ракетами, на них работали заводы, каждый из которых стоил больше, чем все советские киностудии, для них министр кинематографии Романов ничего не значил, и они могли выразить свое недовольство происходящим на «Мосфильме» более высоким инстанциям – полагаю, так и произошло, так как 29 марта Романов неожиданно прикатил на «Мосфильм» и подписал акт о приемке фильма без единого замечания, что бывало исключительно редко, тем более, что накануне он настаивал на замечаниях, отвергавшихся Тарковским.

Советская административная система, с которой Тарковский боролся, вдруг в данном случае странным образом подействовала в его пользу. Ученые спасли Солярис. Благодаря им он не положен на полку.

* * *

По мере работы над фильмом исчезали второстепенные темы и персонажи, мотивировки прятались внутрь, смысл становился более таинственным и менее очевидным.

В сценарной заявке сильнее акцентирована романтическая образность – рыцарская, донкихотская и фаустовская. Заявка имела подзаголовок «Рыцари Святого Контакта», и в ней была фраза: «Эта вечно насущная тема может прозвучать прямо-таки по-фаустовски». То и другое – следы реплики Снауга из романа (в фильме ее нет): «Сарториус, наш Фауст au rebours [наоборот, фр. – Д. С.], ищет средства против бессмертия. Это последний рыцарь святого Контакта ...». В рабочей версии фильма диктор в телепередаче о соляристах говорит: «Физиолог Гибарян занимается на станции проблемой соотношения объективного знания с мефистофельски ограниченным, геоцентричным, что ставит его в положение ученого, изучающего, как это ни дико, нечеловеческие аспекты ...». Соотношения Гибаряна с Мефистофелем приобретает особый смысл в связи с тем, что именно он вызвал Крису на космическую станцию. В Сарториусе Фауст совмещен с Дон Кихотом, причем черты последнего как бы поделены на двоих: внешность, как и в романе, отдана Сарториусу, а внутреннее рыцарство – Крису (книга Сервантеса возникает в его земном доме перед полетом и потом на станции).

* * *

Литературный и режиссерский сценарии начинались со сцены на озере. Крис садился в лодку и переплывал на другой берег: для Тарковского вода была границей между земным и неземным мирами. В фильме от этого за-

мысла остался лишь пруд и ручей. Лодки там нет. Но камера погрузилась вглубь воды, и героями первых кадров фильма стали водоросли, живущие своей таинственной жизнью под властью окружающей их текучей воды, в прямой ассоциации с тем, что создания Соляриса так же подвластны его воле. В сценарии вода была границей «инога мира», а в фильме режиссер заглянул за эту границу. Прощание с Землей у ручья – одновременно тайная встреча, которую Крис в тот момент не осознает: он еще до космоса встречается с «иным миром». Солярис, условно говоря, ждал его на Земле. Вот в чем загадка этих кадров, которые Тарковский сохранял во всех вариантах сценария и фильма, вплоть до последней версии.

* * *

По ходу развития проекта режиссер уточнял жанр фильма.

В первом варианте литературного сценария Бертон ездил к вдове Фехнера, разыскивал следы ребёнка, фантом которого он увидел на волнах Соляриса. Из последних вариантов сценария авторы убрали эту детективную линию сюжета.

Режиссер сократил жанровые черты научной фантастики: в рабочей версии есть описания научных проблем, решаемых космонавтами на станции (в телевизионном репортаже с Соляриса, который смотрят герои на даче Криса), но в прокатном варианте их нет.

Убрал семейную драму: в раннем варианте литературного сценарии присутствовала вторая жена Криса Мария и коллизия между ней и Хари, прежней женой. Станислав Лем протестовал против этого, редакторы тоже не советовали режиссеру эту коллизию развивать, и от нее не осталось следов.

Избавился от мелодрамы. В сценарии и в рабочей версии есть сцена семейного обеда Криса и Хари на космической станции, в прокатной версии ее уже нет. Выяснение отношений начинается с традиционной для таких ситуаций реплики Криса «Дай мне хлеб, пожалуйста. Ты ведешь себя так, будто я виноват перед тобой». А заканчивается апофеозом: «Хари: Прости. Прости. Скажи, ты любишь меня? Крис: Люблю. Хари: Не одну? Крис: О господи!». Многие зрители помнили прошедшую по экранам незадолго перед тем комедию Пьетро Джерми *DIVORZIO ALL' ITALIANA* («Развод по-итальянски»), где героиня Даниэлы Рокка спрашивала героя Марчелло Мастроянни: «Фефе, ну скажи, как ты меня любишь, ну скажи как?» Похожий диалог в Солярисе мог бы вызвать у них усмешку. К тому же Хари – призрак. Зрители могли бы расценить семейный обед с призраком как чёрную мелодраму.

Избавился Тарковский и от психодрамы с галлюцинациями Криса в зеркальной комнате, как уже было сказано.

Интересные следы космического триллера заметны в литературном и режиссерском сценариях. Там в финале Крис раздваивался на реального человека и солярианский фантом. Перед возвращением на Землю (о нем говорят, но фактически оно не происходит) он вместе со Снаутом спускался со станции на Солярис и издали наблюдал, как его фантом, Крис-2, встречается с фантомным отцом. Сцена отсылает к шаблонам триллера. Но Тарковский их отбросил, он шел к собственной логике кино, обоснованной духовными импульсами. В окончательном варианте фильма мы не знаем, вернулся ли Крис на Землю или остался на станции, не знаем, сам ли он или его фантом встречался с отцом, да и с отцом ли своим он встречался, или с Отцом всеобщим и предвечным. Устраняя из фильма ответы на эти вопросы, режиссер подводил зрителя к пониманию того, что иногда в неясности гораздо больше художественной ценности. Все это он делал в борьбе не только с чиновниками, как думают журналисты, но с привычными штампами.

Заодно он устранял и сюжетную проблему со вторым Крисом: зрителю было бы трудно понять, зачем Солярису дублировать Криса и устраивать контакт фантомного сына с фантомным отцом, семейную сцену из жизни фантомов, которые не могут открыть друг другу высших тайн бытия, потому что находятся на равном онтологическом уровне. И к тому же возник бы неразрешимый вопрос: фантом Криса – из чьей памяти и совести? Мы помним, что Солярис создает не просто макеты, а материализует душевные тайны космонавтов, образы их больной совести. Фантом Криса разрушил бы этическую конструкцию сюжета, ведь нет ответа на вопрос, чьей тайной является фантомный Крис и в чьей совести он запечатлен.

Итак, фильм очищен от шести жанров. И приведен к седьмому – жанру религиозного рассказа о том, как герой соприкасается с Творцом. Это не притча, а именно рассказ, почти житийный. Тарковский отвергал притчу как иносказание, где под описанными событиями подразумевается что-то другое. Он хотел, чтобы его рассказ был буквальным хроникальным воссозданием событий. Пусть даже сами по себе эти события фантастичны.

Изобразительное решение тоже влияет на жанр. В романе планета Солярис освещается двумя солнцами, красным и синим, и критики иногда сожалеют, что режиссер упустил эффекты цветного освещения. Но в литературном и режиссерском сценарии они были запланированы: Кадр 260: «Розовая занавеска в конце коридора пылала, как будто бы подоженная сверху». Кадр 261: «Пламя гигантского пожара занимало треть горизонта. Волны длинных, густых теней стремительно неслись к станции. После 2-х часовой ночи всходило второе, голубое солнце планеты». Кадр 273: «Комната была наполнена угрюмым красным сиянием». И т. д. Кинооператор Соляриса Вадим Иванович Юсов на мой вопрос о причинах отказа от этих эффектов ответил, что цветным светом оказались бы освещены не только интерьеры станции, но и люди: лица под красным светом выглядели бы,

как в фотолаборатории, а уж под синим ... В дополнение к этому вескому мнению вспомним тенденцию режиссера отказываться от экспрессивных приемов и о его тяге к философской отчужденности зрелища. Красные и синие лица героев, вероятно, заставляли бы зрителя волноваться, как в триллере. Но режиссер хотел, чтобы зритель думал.

* * *

По роману, в холодильной камере рядом с Гибаряном лежала живая негрятка. Станислав Лем в позднем интервью, подзабыв собственный роман, описывает ее иначе: «Когда Крис Кельвин только прибывает на Станцию, он не может понять, что тут происходит: все попрятались, а в коридоре он неожиданно встречает один из фантомов – гигантскую Черную женщину в красной юбке, с которой, предположительно, конфликтовал покончивший с собой Гибариан» (<http://nkozlov.ru/library/s223/lem/d3687/>). Не исключено, что эта фигура натолкнула Содерберга на мысль поместить в его фильм вместо Сарториуса чернокожую женщину по фамилии Гордон.

В сценарии Тарковского сначала не было холодильной камеры, она возникла в момент съемок, и Гибарян там один. Фантомная девочка в голубом платье заходит в камеру и исчезает за дверью. Сыграла ее Ольга Кизилова, дочь от первого брака жены Тарковского Л. П. Кизиловой, позже она появится в ЗЕРКАЛЕ. Тарковскому важен был не только ее облик, но и близость семье. Семейные приметы он ощущал как талисман, и поэтому заменил итальянского радиобиолога Каруччи (в сценарии о нем упоминал профессор Тимолис) на русского Вишнякова. Вишнякова – девичья фамилия матери Тарковского.

Время действия в сценарии определялось нечетко: Кадр 157: «Огромный город двадцать первого века жил и дышал словно единый организм». Кадр 539: «Это писал Колмогоров [...], – сказал Снаут, – писал еще сто лет назад» (Снаут цитировал статью академика Колмогорова об искусственном интеллекте в газете «Комсомольская правда» от 1 июня 1969 года). Но в предыдущем кадре: «Еще триста лет назад Колмогоров и Винер доказали...», – значит, это уже 23-й век. В фильме Тарковский избавился от проблемы, устранив все маркеры времени.

* * *

Станислав Лем после экранизации Соляриса рассорился с Тарковским, их конфликт широко обсуждается в интернете, поэтому хочу его прокомментировать.

Злые блогеры любят цитировать воспоминания Лема, где он обзывает Тарковского дураком и диким ослом. Из этого, по их мнению, следует, что Лему не понравился фильм Тарковского. Но это неправда! На самом деле Лем фильма не видел. Гораздо позже, уже после смерти Тарковского, он увидел лишь 20 минут из финала в отрыве от всего остального, и сам рассказал об этом в интервью (Лем 2006, 181).

Осенью 1969 году в Москве он обсуждал с режиссером первый вариант сценария и предлагал отказаться от придуманных режиссером и введенных в сценарий сцен, позже Тарковский некоторые из них убрал и поводы для претензий исчезли, но Лема фильм Тарковского больше не интересовал.

Причина конфликта заключалась не в сюжете. Для сравнения мы можем вспомнить, что в американской экранизации Соляриса Стивена Содерберга сюжет еще больше искажен. Но Лем пережил это спокойно. Непростительным для него было другое – чужая гениальность. Когда Тарковский умер, и все сказали, что ушел гений, Лему оставалось только говорить, как тот испортил его роман. Он охранял свою альфа-позицию. Эта мотивация не могла утихнуть и росла вместе со славой Тарковского.

Мне кажется, на мировоззрение Лема повлияло то, что в молодости он получил заказ на цикл лекций о последних достижениях науки, занялся науковедением и проникся надеждой объять все научные идеи о потенциалах человеческого развития. Так возник один из центральных образов его творчества – высший разум. Позже Лем воплотил его в суперкомпьютере Голема (в одноименном романе) и Солярисе. Образ сверхразума, спроецированный на самого себя, рождает комплекс превосходства. Спасало его разве что чувство юмора: «Я, конечно, мизантроп, но не такой великий, как Голем. [...] Если перевести все это в пропорции более скромные, то окажется, что это уже мои взгляды» (Лем 2006, 156). Возможно, тут лежит личная, житейская причина его конфликта с Тарковским. Но была и другая причина.

Лем не только фантаст. В неменьшей мере он – аналитик величия. Он исследует этику власти. Но, будучи еще и фантастом, он создает свой вариант абсолютной власти, фантастичной в том, что она абсолютно нравственна – такая фантастика уже скользит в область теологии. Лем ставит проблему: как человеку оставаться этичным рядом с кем-то безмерно его превосходящим. Как жить в условиях абсолютной власти без надежды когда-либо ее преодолеть. Солярис благороден, даже с агрессией со стороны землян он борется, активизируя в них совесть. При другой этической установке он мог бы отправить на станцию вместо фантомов небольшую атомную бомбу и превратить станцию в клубок пара, красиво растворяющегося в космосе. Ничто не мешает ему так поступить. Ничто, кроме его собственной совести. И это выходит за рамки позитивистской науки, адептом которой провозглашал себя Станислав Лем, – выходит либо в теологию, либо

в проблематику Достоевского. Лем возмущался, обнаружив ее в сценарии Тарковского, но не замечал в собственном романе.

Солярис общается с обитателями станции исключительно в моральном дискурсе, и эти правила игры задал ему Лем – как выясняется, не такой уж атеист и скептик. И не такой уж логик, ибо логически невозможен моральный дискурс для существа, которое, как говорил Крис, «не имеет множественного числа», ведь трудно объяснить феномен совести у существа, которое не имеет ни малейшего представления о существовании кого-то другого, кроме самого себя. Для Соляриса совесть – скорее, универсальная эмпатия, он ощущает все окружающее как им сотворенное, поэтому он так полон любви ко всему, что вокруг него – как к самому себе. Наверное, таковы ощущения Творца – хотя, конечно, никому из людей не дано знать о них (по крайней мере, таковы они в исламской версии творения мира, как она описана у Ибн Араби: «Истинный познал себя, а познав себя, он познал мир. Он произвел его по своему образу, и он стал для него зеркалом, в котором он увидел свой образ ... Ведь подобие есть причина любви, а Его подобие – Его образ в зеркале мира, что и является причиной Его любви, поскольку Он не видит в зеркале ничего, кроме Себя самого», – Ибн Араби 1995, 179–180). В ситуации на орбите Соляриса моральный дискурс неизбежно переходит в религиозный. Тарковский это почувствовал и реализовал в фильме.

Лем с таким решением не согласился. В его романе герои обсуждают идею ущербного Бога или играющего Бога-ребёнка, который «может избрести часы, но не время». Но Бог не бывает ущербным. Даже в античном политеистическом пантеоне, где боги конфликтовали, любой из них превосходил человека бессмертием. Монотеистический Бог вообще вне сравнений. Лем называл себя атеистом и утверждал, что Тарковский исказил его замысел. Но Тарковский открыл миру подлинного Лема. Не исказил роман, а показал, о чём он на самом деле. Это моё глубочайшее убеждение. И вот этого Лем не смог ему простить, тут, с моей точки зрения, внутренняя, содержательная суть их конфликта.

В восприятии Тарковского фантастика Лема рассказывает не о научных свершениях, а об отношениях живого с неживым. Ведь Хари и ее подобию суть не что иное как призраки. Любовь человека и призрака делает фантастику Соляриса скорее готической, нежели научной. От готики, сохраняя всю ее эмоциональную напряженность, Тарковский шел к натурфилософским прозрениям эпохи, которая его всегда интересовала – европейского маньеризма рубежа XVI–XVII вв., эпохи прощания со средневековьем, сочетавшей экзальтированную чувственность с научным поиском, – что иставляло его переживать философские вопросы как страсти.

Лем в интервью говорил: «У меня Кельвин решает остаться на планете без какой-либо надежды» (Лем 2006, 182). На самом деле в романе Крис на-

мерен позже вернуться на Землю. Собираясь спуститься на Солярис, он замечает: «Было бы просто смешно, если бы на Земле мне пришлось когда-нибудь признаться, что я, солярист, ни разу не коснулся ногой поверхности Соляриса». У Тарковского в первом варианте сценария Крис возвращался на Землю, в следующих вариантах он колеблется: «Миссия моя окончена. А что дальше? Вернуться на Землю? Понемногу все войдет в норму, даже возникнут новые интересы, знакомства. Но я не смогу отдаться им до конца ... никогда». В фильме он не возвращается. Встречаясь в фантомном доме с отцом, которого, вероятно, уже нет на свете, Крис переходит в состояние одновременно посясторонней и потусторонней жизни, как буддийский бодхисатва, когда не столь важно, где находится его физическое тело, ведь все его сознание, его душа слились с всеобъемлющим космическим разумом Соляриса.

Мое изучение рабочей версии Соляриса открывает, как Тарковский на разных этапах работы над фильмом последовательно очищал его от всего лишнего, отвлекающего, ложного, чтобы найти гармонию смысла и формальной структуры.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- 2001: A SPACE ODYSSEY («Космическая одиссея»). USA, 1968. Regie: Stanley Kubrick.
- THE BOURNE IDENTITY («Идентификация Борна»). USA, 2002. Regie: Doug Liman.
- GIULIETTA DEGLI SPIRITI («Джульетта и духи»). Italien/Frankreich, 1965. Regie: Federico Fellini.
- THE LADY FROM SHANGHAI («Леди из Шанхая»). USA, 1947. Regie: Orson Wells.
- DIVORZIO ALL' ITALIANA («Развод по-итальянски»). Italien, 1961. Regie: Pietro Germi.

ЛИТЕРАТУРА

- Ибн-Араби (1995): Мекканские откровения. – СПб. С. 179–180.
- Лем (2006), Станислав: Кинематографические разочарования. Так говорил ... Лем. – Москва: АСТ.

- Лазарев (1990), Лазарь: То, что запомнилось. – Москва: Правда.
- Нэрмор (2012), Джеймс: Кубрик. – Москва: Rosebud Publishing.
- Салынский (2009), Дмитрий: Киногерменевтика Тарковского. – Москва: Квадрига.
- Салынский (2012), Дмитрий: Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. – Москва: Астрей.
- Тарковский (2008), Андрей: Мартиролог. – Международный институт имени Андрея Тарковского.

Natasha Synessios

Andrei Tarkovsky – Self, World, Flesh

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме.
О. Мандельштам

Quality, light, colour, depth, which are there before us,
are there only because they awaken an echo in our bodies and because
the body welcomes them. Things have an internal equivalent in me;
they arouse in me a carnal formula of their presence.
Maurice Merleau-Ponty

INTRODUCTION

In *SCULPTING IN TIME* Andrei Tarkovsky writes: „Works of criticism tend to approach their subject in order to illustrate a particular idea; far less often, unfortunately, do they start from the direct, living, emotional impact of the work in question“ (1986, 46). This paper begins from just such a „direct, living, emotional impact“ of Tarkovsky’s films and attempts an intertwining between strands of his art and the existential phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, with some reference to Martin Heidegger. I will engage with Tarkovsky’s work from the point of view of our existence as embodied and as flesh of the world – in the modes of reversibility, visibility and invisibility, surface and depth.

Tarkovsky's films changed my life; they were a revolution and an epiphany. My first contact, at seventeen, was with *STALKER*, which impinged on my hermetically sealed adolescent world, baffled, excited and shook me. Soon afterwards, I watched *SOLJARIS*. At the end of the film I was rooted to my seat, physically unable to move, to vacate the space where something extraordinary and unique had revealed itself to me. I had never experienced films like these before. I did not know how to make sense of them, but I knew in my gut they were important, other, necessary.

Then came *ZERKALO* („Mirror“). It shattered my isolation, it connected me to the world, it showed me an intimate, heartbreaking, terrifying canvas of my own inner territory – my longings, fears and desires; the world I inhabited, with its mysteries, ecstasies and shadows. But how did Tarkovsky know?

The frames of the screen move out and the world which used to be partitioned off comes into us, becomes something real ... Everything that torments me, everything I don't have and that I long for, that makes me indignant, or sick, or suffocates me, everything that gives me a feeling of light and warmth, and by which I live, and everything that destroys me – it's all there in your film, I see it as if in a mirror. For the first time ever a film has become something real for me, and that's why I go to see it, I want to get right inside it, so that I can really be *alive*. (Tarkovsky 1986, 13/12)

I returned to experience *ZERKALO* more times than I remember. I returned to live in it – and in myself – more fully. Yes I was young, impressionable, lost, searching; but the experience stuck. It opened up the world to me – and me to the world – in a way nothing else had ever done. Ten years later, still held by that first Tarkovsky experience, I learnt Russian in an attempt to apprehend Tarkovsky's world from within, to experience it anew, to gain new insight. This inaugurated a profound and life-changing relationship to Russia, new friends and intimates, sojourns into the Russian archives, and the practise of writing.

Merleau-Ponty reminds us that ‚every relation with being is *simultaneously* a taking and a being taken‘ (1968, 266). You cross the threshold into a cinema, a book, an exhibition, a relationship, a situation, in your habitual mode, intending, expecting, anticipating, killing time perhaps; and suddenly something comes at you, into you, seizes and holds you, colonises you; it shatters the familiar contours of your world and demands, whispers, hints at something other, new, yet simultaneously intimate, known – *always already there*. This relation exists in the intertwining of viewer and film, as well as in the intricate and often mysterious ‚couplings‘ between Tarkovsky's characters and the surrounding world, expressed in his films as deed, situatedness, culture, history and, most powerfully, as lyrical digressions, or transgressions – sequences of memory, dream, reverie, or documentary ‚fact‘. On the screen Tarkovsky is able to make palpably present

the tension and communion between his heroes' intentions and confusions and the inscrutable forces of life as they impact on our human existence. In his words: „I am recreating my world in those details which seem to me most fully and exactly to express the elusive meaning of our existence“ (Tarkovsky, 1986, 213). Tarkovsky achieves this through the image, ‚unique, indivisible‘ (ibid, 40). It is the quality of indivisibility, as surface and depth, visible and invisible, which Merleau-Ponty elaborates in his philosophy of the flesh. This surface and depth of images filled with the things of the world, is first apprehended through the intertwining of interoception and exteroception in our lived bodies.

EMBODIMENT, AMBIGUITY

The father of phenomenology, Edmund Husserl names the body the ‚medium of all perception‘ and ‚the bearer of the zero point of orientation ... of the here and the now out of which the pure Ego intuits space and the whole world of the senses‘ (cited in Welton 1999, 12). This body is both a material thing (*Körper*) and a lived, personal body (*Leib*); in the *leib* dwells ‚the concrete unity of body and soul, the human ... subject‘ (Husserl, cited in Carman 1999, 210); the body is also ‚a thing inserted between the rest of the material world and the subjective sphere‘ (ibid, 212). Husserl acknowledges the tension between the natural scientific description of the body as *körper* and a phenomenological understanding of it as *leib*. Furthermore, as Paul Ricoeur (1967) commenting on Husserl suggests, consciousness – via the body – maintains a relation of perception and incarnation; through the two I am able to transform ‚by analogy‘ (ibid, 126) my perception of the other as *körper* into them as *leib*.

This analogy or transfer is also at work in the way we experience a film, in the way we empathise, identify with, project into, or introject its characters and events, as well as in the way we implicate ourselves in its very fabric.¹ The tension and intricacy between the material thing and the lived body, between perception and incarnation, description and constitution, is an underlying structure, visible/invisible, in all of Tarkovsky's films. It gives rise not only to the events unfolding on the screen, but also to the mood of a sequence, the energy of an image, the transition from love to fear, joy to hopelessness, emotion to numbness, experienced both by Tarkovsky's characters and by us, the audience. A tree, a forest, a stream are not merely material things put together to create a pretty picture; they carry an individual life, a voice, a gestural field, an invisible depth. In *ZERKALO* the forest is inhabited by a wind that bursts out of it, evoking a presence, a spirit, to which we impart a sense, emotion or idea according to our

1 For a detailed explication of this aspect of film experience see Barker (2009) and Sobchak (1992).

lived experience, our predilections, or simply our mood at the time of viewing. In *ANDREJ RUBLEV*, the river carries the trace of the life and death of the young icon-painter, Foma, in the residue of white paint that follows his lifeless body downriver (which we had also witnessed in an earlier scene, where Foma – full of life, creativity, hope – is rinsing his paint brushes in the river). The people, living or dead, shown in the documentary footage in *IVANOVO DETSTVO* and *ZERKALO*, or in the episode of the raid of Vladimir in *ANDREJ RUBLEV*, illustrate how individuals and history can, in a flash, turn the leib into körper, the better to diminish or extinguish it, either physically or emotionally and psychologically. Ivan himself hovers between a blind, machine-like existence in the mode of war, loss, hate and a child's joyful, enmeshed, astonished existence expressed in the memories of peacetime and moments of relationship with his comrades. In *SOLJARIS*, Hari exists on the threshold of a material thing, a mould (матрица) as Sartorius calls her, and a beloved, lost wife. Merleau-Ponty reminds us that 'one does not love a person, one does not love a body, one loves a life established in a body' (2010b, 30).

How is a life established in a body? In Hari it is established gradually and painfully through the activation of memories by means of objects – a photograph, a home-movie, a box of earth, a painting. Hari is constantly in a process of becoming, of coming-into-being-again, re-remembering her self and her life; like Euridice she is slowly stepping out of oblivion towards life; then she dies and dies again and finally disappears; 'a flash of light, and a wind' (вспышка света, и ветер) (Tarkovsky, 1999, 182) remarks Snout when Kris wants to know how. In *ZERKALO* we witness the beginnings of the narrator, Aleksej's, life in the scene between Marija and the father at the end of the film, where he asks her, 'who would you like, a boy or a girl?'; she turns to look straight into the camera, and at us, with an enigmatic expression on her face and tears streaming down her cheeks. In fact the whole of *ZERKALO* can be seen as the establishing of Aleksej's life in the world-body, through the memories, reveries and reconstructions of his mother's life, through her embodiment, which permeates the entire fabric – the surface and depth – of *ZERKALO*. *ZERKALO*'s documentary footage contributes to this task, by establishing Alexei within the collective, within the wider reaches of the world-body, the historical and social moment in time. In *STALKER* we can view the journey to and within the Zone as an instance of the evolving institution and elaboration of the Stalker's life, his lived body. His struggles, conflicts and shifting perspectives, played out within the fluid realm of the Zone, permeate and mould him. His wife responds with despair and love to the distillation of what he brings back each time, which constitutes who he is.²

2 We the audience witness the ongoing establishing of the Stalker's life within the Zone, his wife does not. This is part of the mode of visibility and invisibility as flesh of the world, which I discuss later.

In his films Tarkovsky addresses the invisible side of the question of how a life is established in a body by showing us characters in whom, for various reasons, embodied life is dis-established, disrupted or outright destroyed.³ Domenico self-immolates in a public square, giving up his tortured human hypostasis to the flames. In *ZERKALO* („Mirror“), both Asafiev the orphan and Shell-shock (Контуженный), his shooting instructor, have silenced and hidden their lived body through loss and trauma. Asafiev is quietly defiant, his face inexpressive but for the tears which run down his cheek, the only sign betraying the horror of his young existence, an orphan, a Leningrader during the Blockade. The shooting instructor's reflex to cover the grenade with his body betrays his own horrors. In trauma „personal time is arrested“, while „impersonal time continues its course“; the experience survives „as a manner of being and with a certain degree of generality“ (Merleau-Ponty 1962: 96). According to Merleau-Ponty it is the temporal structure of our experience that makes „the sublimation of biological into personal existence, and of the natural into the cultural world ... both possible and precarious“ (ibid, 97).⁴ Our body, a layered body, is the crucible of this structure.

In *PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION* (1962) Merleau-Ponty explores the intertwining of our personal, pre-personal and impersonal existence, which constitutes our complex and ambiguous relationship with self, others and world. Our objective body is the physiological entity, a surface of flesh and skin containing an invisible mass of functioning organs, sinews, viscera. Our habit-body facilitates our pre-reflective movements in the world; it is a motor intelligence by means of which we take up our daily interactions with the things of our world. Our phenomenal body is our body in the moment, our lived personal body, always inflected by our style of being. And in those instants when we are given over to sensation we enter an atmosphere of generality and anonymity, a pre-personal existence (ibid). Throughout these different modes, or layers, of embodiment – objective, habitual, phenomenal, anonymous – we also exist within time and experience, situatedness, history and culture, therefore we „cannot be transparent to ourselves, so that our contact with ourselves is necessarily achieved only in the sphere of ambiguity“ (Merleau-Ponty 1962, 444). Our body, which „inhabits space and time“ (ibid., 161) effects the sublimation of biological into personal existence by combining „physiological facts‘ which are in space and ‚psychic facts‘ which are nowhere“ (ibid., 89).

In Tarkovsky's films the layered, spatio-temporal body, possessed of physiological and psychic features, belongs to both the director and his characters (and,

3 As in the previous footnote, this aspect is also of relevance in terms of the flesh of the world as surface and depth, visibility and invisibility.

4 The existential tension evoked by this sublimation is everywhere evident in Tarkovsky's films, whose base material is time.

by extension, to us as viewers). It extends outwards into the world on the screen before us, and from there into us, through what the director referred to as „poetic connections“ and „associative linking“ (Tarkovsky 1986, 20), which favour an affective, rather than cognitive, level of expression of events on the screen. This is achieved through mood, colour, sound, rhythm, movement and unexpected montage sequences, which do not follow „the usual logic, that of linear sequentiality“ (ibid). Throughout his writings and interviews Tarkovsky (1986, 1991, 1993, 1999 and in Gianvito 2006) describes how some of his films (notably ZERKALO and NOSTALGHIA), have taken an imprint of his inner territory and how cinema as an art form „is able, and even called, to become a matrix of the individual soul, to convey unique human experience“ (Tarkovsky 1986, 204). The sequences of memory, dream or reverie, which often erupt through the fabric of Tarkovsky’s films, can be seen to emerge from – and even be generated by – our layered embodiment (Tarkovsky’s in the first instance) as it is involved in and apprehends both our immediate reality and personal history (in its past, present and future orientation), as well as the wider world with its particular sociocultural and historical dimensions, and its fatedness, aligned to our own. ZERKALO is perhaps the most elaborate and complete expression of this intertwining.⁵ The layered body is wrought large throughout ZERKALO, both within individual bodies (the anonymous, dreaming, habit-body of the very young Alexei, the phenomenal, weeping body of Maria, Alexei’s dying, objective, phenomenal body at the end of the film) and in the body of the film, of which Tarkovsky’s own embodiment is the kernel.

Tarkovsky points out the paradox of the image; that it signifies „the fullest possible expression of what is typical“ yet by doing so „the more individual, the more original it becomes“ (1986, 112); he suggests that the artist tries to grasp the singularity of the events in our lives in an „exhaustive image of the Truth of human existence“ (ibid., 104). Andrei Rublev, as an artist, a creator of images, exemplifies the interplay of the diverse layers of our embodiment. In the mode of sensual anonymity he immerses himself in the unfolding of the pagan feast; in this same way he can align himself to the holy fool, who appears to exist primarily in her objective/physiological and anonymous/sensing body. Rublev’s years of silence and hard physical daily work are lived predominantly in the mode of his habit-body. The act of creation, which he takes up again at the end of his life is the expression of his phenomenal body – the medium of his style of being, his particular voice and vision. It translates his sensual/anonymous and habitual immersion in the world into images in the form of icons (an instance of the sublimation of the natural into the cultural world). These are created as expressions of the divine principle and shared with his contemporaries. That said, our way of being embodied in the world is more intricate and complex than any neat separation into modes or layers; there is always the *more* that we are, which points to our

5 For a detailed discussion of ZERKALO see Synessios 2001.

essential opacity and ambiguity as well as to our intrinsic polyphony. Merleau-Ponty's point is to show that we are „sonorous beings for others and for ourselves“ (Merleau-Ponty 1968,15), both boundless and bounded by means of our embodiment. Self and subjectivity are destabilised and challenged in, and by, the layered body; they fall through gaps, they become both more fluid and discontinuous, visible and invisible. This flux engenders a new way of seeing and experiencing; it implies that the real and the imaginary are the inverse and obverse of each other, two aspects of the same flesh.

Adding to the layered body, Martin Heidegger discusses further dimensions and ambiguities of what he calls the „hidden problematic“ of our „bodily nature“ (Heidegger 1962,143) in the *Zollikon Seminars* (2001), pointing out that there is a problematic between emotions and moods we find ourselves in and certain bodily expressions of these, for example sadness or pain. Sadness may evoke tears, which can be seen and measured, but this tells us nothing about sadness. Are tears somatic or psychic, Heidegger asks (ibid.). Similarly, we feel bodily pain but also pain at the death of a loved one. Can we differentiate pain into somatic and psychic, into pain of *körper* and pain of *leib*? Tarkovsky focuses on revealing the latter, but does so through filming visceral, tangible corporeal expressions of sorrow, pain and confusion: the Stalker's wife writhing on the floor; the holy fool, repeatedly caressing and smelling the smudge of paint on the cathedral wall; Maria, naked, remembering, laughing and weeping in the shower, or wiping away tears as we hear the first poem in *ZERKALO*, which evokes her tragedy and her loss; Hari damaging herself whilst bursting through the aluminium door towards Kris, or writhing back to life after having taken liquid oxygen. These and other instances, coupled with scenes that precede and proceed them, depict suffering and sadness that has its locus in the body but can extend in manifold ways into the world.⁶

Heidegger further asserts that when we make something present⁷ we do so in a bodily manner even though the something may not be part of the here-and-now present, but could be a memory of something experienced; *but where is our body in space and time when we are making something present?* „Is the body in the ‚I‘ or is the ‚I‘ in the body?“ (Heidegger 2001, 86); „Where are the limits of the body? Where does the body stop?“ (ibid., 85). Heidegger speaks of our embodiment, our lived body, as a bodying forth; he suggests that the limits of the body (*leib*) extend beyond those of the corporeal thing (*körper*); „the limit of bodying forth is the horizon of being within which I sojourn“ and „changes constantly through the change in the reach of my sojourn“ (ibid., 87). Heidegger's evocative observations and questions give further insight into Tarkovsky's material and formal imagina-

6 A notable anomaly is Adelaida's outburst in *OFFRET*, which comes across as an exercise in exhibitionism, all surface and no depth.

7 Making present is Heidegger's reinterpretation of Husserl's concept of intentionality.

tion, as it is incarnated and expressed in his films. Whose memory, revery, action, image, desire, thought, utterance, emotion, transcendence, immanence is at work in Tarkovsky's films (including ourselves as their witnesses)? And how is Tarkovsky able to make present, body-forth his personal experience and precise observations of life into images capable of lodging themselves inside us, speaking to us of the truth of our lives?

At the end of *SCULPTING IN TIME*, Tarkovsky asserts that we are born with inner freedom but have to „summon the courage and resolution to use it“ (Tarkovsky 1986, 222); art is called to express this freedom. In his memoirs, Andrei Konchalovsky says of Tarkovsky, „он стал головокружительно свободен“ – he became giddily free – (Končalovskij 1998, 141) and this speaks to the form as well as the content of his films. We can regard this freedom as embodied and intimately connected to the limits of Tarkovsky's lived body, as well as to the change in the reach of his sojourn; it is equally connected to the limits and the reach of the sojourn of our own lived bodies, in the act of viewing and beyond, in the way a film can impact on our lives (and here we might speak of the transformative or cathartic aspect of art). *ZERKALO*, with its freely associative structure, its collapsing of categories of time, its intertwining of the personal and the historical, its nuanced, heightened emotional register, which permeates every aspect of the frame and the world depicted within it, can be said to be the exemplary and pinnacle of this giddy freedom; its characters' lived bodies extend far and wide, traversing time and memory, nature and history, life and death. *ANDREJ RUBLEV* also contains aspects of this freedom, in its unusual episodic structure, in the way it subverts biography into a diachronic discourse on artistic perception, faith, expression and ethics within a social context; and not least, in Tarkovsky's audacity in being able to persuade an atheist state to fund a film about an icon-painter monk.⁸

Tarkovsky extends this embodied freedom to his films' characters, bestowing upon them moments of respite through, amongst others, (kin)aesthetic, auditory and affective means. Maria levitates above her bed in an ambiguous sequence of love, loss and longing. Ivan breaks through the dark folds of history by way of his lyrical dreams of peacetime, the musical chords which describe his sensibility, his fearless, unrelenting dedication to his mission – which is a way of relieving pain and horror through experiencing them over and over, of overcoming death by rushing headlong towards it. We can view Alexander's burning of his house in *OFFRET* („The Sacrifice“) as another expression of this radical freedom – exorcising fear, terror, madness by repeating them, re-creating them;⁹ Domenico's

8 It is important also to consider this freedom within the context of that time and place, both within the evolving history of cinematic language and expression, as well as within the specific historico-cultural moment.

9 Elsewhere I have taken a very different view of Alexander's actions, see Tarkovsky (1999).

self-immolation in *NOSTALGHIA* is born of that same spirit. Tarkovsky has always wanted to speak of people „possessed of inner freedom“, and of those „who can't adapt themselves to life pragmatically“ (Tarkovsky 1986, 181, 207). There is about the Tarkovskian hero an incorruptibility and a quality of being possessed. Efim, as he mounts his balloon made of hides in order to experience the earth from a great height, irrespective of the risk; Boriska as he goes about single-mindedly casting his bell, knowing, and disregarding the fact, that his life is at stake; Andrei Rublev as he renounces convention and canon in painting, or follows his sensual/sexual curiosity in the episode of the pagan feast, or foregoes speech until he finds reason to return to it; Stalker, as he furtively traverses the spaces of the zone, making his way to the Room; Asafiev, executing an about turn of 360°; Gorchakov, attempting the length of the empty pool with a lit candle, as a gesture of resistance and sacrifice. Present in the defiance and exertions of these and other Tarkovskian characters, is the operation of imagination and leaps of faith, within complex spatio-temporal flows and fields. These often begin as stirrings in the body (the director's, his heroes', our own) as the Husserlian zero point of orientation, and come into being through an intricate communion and transfiguration of matter, memory, nature, culture, emotion, and more, into powerful texts about – and of – our worldly existence, sojourning far and wide across the horizon of being.

FLESH OF THE WORLD, VISIBLE AND INVISIBLE

Already in *PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION* Merleau-Ponty demonstrated that the perceived is inseparable from the perceiver „because its articulations are those of our very existence“ (1962, 373). He spoke of our body being „in the world as the heart is in the organism“ (ibid., 235) and of our corporeal and linguistic gestures as „intermingled with the structure of the world“ (ibid., 216). When Merleau-Ponty writes: „Inside and outside are inseparable. The world is wholly inside and I am wholly outside myself“ (ibid., 474) he is already anticipating (and articulating) his ontology of the flesh of the world, brute or wild Being – „the common tissue of which we are made“ (Merleau-Ponty 1968, 203). The flesh is not a substance, it is neither matter nor mind, but „an ‚element‘ of being“ (ibid., 139), „the formative medium of the object and the subject“ (ibid., 147), collapsing forever that duality. Our body and the things, our inside and outside – visible and invisible – are connected into a common reversibility through the flesh of the world; our body takes us to the things and the things call us to themselves. It is the things which have us, language which has us, not we who have the things or who have language; it is „being that speaks within us and not we who speak of being“ (ibid., 194). Being is beyond essence and existence; both are in it, of it. Our carnal being, consisting of depths and several faces, or leaves, is a „prototype of Being“ and our body is a variant of this, „the surface of a depth, a cross-section upon a massive being“

(ibid., 136). We palpate the world, the things and others with our gaze, and they palpate us; we pass into them and they pass into us (ibid.). Within this intertwining/interlacing (*entrelacs*), this chiasm (Greek for intersection, cross-piece, X), „we no longer know which sees and which is seen“ (ibid., 139). We are given over to a visibility that is anonymous and primordial, but also individual and particular; we are part of an „intercorporeal being“ (ibid., 143), which is the flesh of the world. We are possessed by flesh.¹⁰

In his Sorbonne lectures on child psychology and pedagogy (1949–1952) Merleau-Ponty describes our intercorporeality at length, showing how we begin our life undifferentiated, enmeshed in others, and how we sense and mimic them (interoceptively, exteroceptively) through our body schema, postural impregnation and transitivity (1964a, 2010a). Through our body schema we organise ourselves spatially, sensorially and proprioceptively in order to take up our concrete life in the world (ibid.). Through transitivity and postural impregnation we mimic, transfer movements, gestures and intentions intercorporeally (Merleau-Ponty 1964a, 2010, Diprose 2002), thus aligning ourselves to others, sensing them through a concrete bodily exchange. This concrete bodily exchange also exists in the act of viewing, where our own interoception and exteroception gear into those of the film's and we become part of the reversibility of the flesh (ours, the film's, its characters' and the world's), its folds and leaves, as seers and as seen, as surface and as depth.

We are open, given to each other always, by virtue of existing in a common perceptual, sensual, intercorporeal field, which constitutes part of the flesh of the world. Postural impregnation and transitivity do not end with childhood but continue throughout our lives, via a primordial corporeal generosity (Diprose 2002). In Tarkovsky this corporeal generosity, this primal embodied openness and responsiveness towards other people and the world is expressed in images and sequences of great intricacy, complexity and detailed observation of the realms, textures and movements of nature, culture, history and the human beings immersed within them. Tarkovsky, clearly speaking about himself, writes in *SCULPTING IN TIME* (1986, 41, 42): „A poet has the imagination and psychology of a child, for his impressions of the world are immediate, however profound his ideas about the world may be ... The poet does not use ‚descriptions‘ of the world; he himself has a hand in its creation“. Tarkovsky's colleagues have often described his meticulous orchestration of the *mise-en-scene*, his predilection for assembling and laying out the objects that have gone into some of his signature tracking shots such as that of the underwater debris in *STALKER*; his attention to detail such as creating several versions of the same dress for Maria in *ZERKALO* in order to capture the changing light of day, or spending days discussing the type of plant that would best compliment the author's childhood home in the same film; paint-

10 I will address this notion of possession, of the things having us, later on in the paper.

ing individual leaves on trees in order to achieve the right tone and atmosphere in a shot; scouting for locations that convey a particular mood and emotional pitch; introducing unusual elements into a shot, such as the geese flying towards the earth during the Tartar raid in *ANDREJ RUBLEV* (Rostotskaia 1994, Surkova 1991, Tarkovskaya 2002, Turovskaia 1991). There are countless examples and accounts of some of the processes of bringing a film into being, many given by Tarkovsky himself in his writings and interviews (1986, 1991, 1993), and illuminated further in books and articles about his work. All convey Tarkovsky's profound sensual, visceral, perceptual, intuitive attunement to the world and – by means of his concrete bodily involvement in it – his careful translation of its diverse elements into richly-textured, emotionally charged observations and renditions of phenomena flowing, or suspended, in time.

Time for Tarkovsky is the central pivot of human existence, „a condition for the existence of our ‚I‘“ (1986, 57), as well as the central element of cinema, which is able „to take an impression of time“, „in its factual forms and manifestations“ (ibid., 62, 63). Time is intimately linked to memory, „a spiritual concept“ (ibid., 57). Without memory a person falls out of time and the world; memory creates the past, which, for Tarkovsky, is „more real ... more stable, more resilient than the present“ (ibid., 58). Merleau-Ponty points out that, from the point of view of our body as the medium of our communication with time and space, memory is not merely „the constituting consciousness of the past, but an effort to reopen time on the basis of the implications contained in the present“ (1962, 210).¹¹ Time as duration, as kinesis and synaesthesia, and as nature, renders the flesh of the world both intimately visible and mysteriously invisible in Tarkovsky's films. Everything that appears on the screen – nature, people, buildings, objects, sounds, music, words – is bound by the spatio-temporal field, which Tarkovsky augments by his unrelenting, dedicated enmeshment with the world. He achieves this through elaborate master shots and long takes, extended, slow pans and tracking shots and occasional simultaneous forward tracks and reverse zooms, all of which interfere with our habitual experience of the spatiotemporal field and consequently with our habitual sense of ourselves in relation to the world and others. By means of a radical slowing down, extending and folding back of time-space Tarkovsky is able to reopen time in the present, moving from perception to incarnation, description to constitution, from beings to Being.

Through time, space and the senses we can trace the flesh – as indivisibility, reversibility and chiasm – in different expressive modalities and diverse threads running through each of Tarkovsky's films and also between films. A musical theme first resounds in *IVANOVO DETSTVO*, then, pared down, migrates to *ANDREJ RUBLEV* and later, fainter, to *SOLJARIS*. Bach moves from *SOLJARIS* through

11 This connects to the layered body I discussed earlier, as well as to the formal and material expression of time and memory in Tarkovsky's films, especially in *MIRROR*.

ZERKALO to OFFRET. Paintings by Bruegel appear in the library in SOLJARIS and are incarnated in the landscape of ANDREJ RUBLEV's Russian Golgotha scene and in the snow-clad landscape of the shooting range episode in ZERKALO, especially in the scene where Asafiev walks up the hill and tiny human figures move slowly in the valley below. The end of SOLJARIS is a visual representation of the flesh of the ocean, or the world, folding over upon itself. Is the earth itself a phantom of the Ocean, is Kris dead and merged with the Ocean, which gives him back the earth and the paternal home, as it once did Hari? „The world and I are within one another ... there is overlapping or encroachment, so that we must say that the things pass into us as well as we into the things“ (Merleau-Ponty 1968, 123).

Tarkovsky's characters also echo, mirror, double or merge into each other through a chiasm of their sensibilities, histories or ideals. Gorchakov looks into a mirror to find Domenico looking back at him, Rublev finds resonance and creativity again through Boriska, Ivan maintains a relation with the lost part of himself through dreams or reveries of peacetime; Alexander and Otto conspire to save the world, Stalker, unable to find a kindred soul to take into the zone with him appears to have, unbeknownst to him, consolidated the Zone's energy into his daughter, whose invisible powers flood STALKER's final sequence. In ZERKALO Tarkovsky takes a further step by having the same actors play characters linked by role (Maria/Natalia, both mothers, both wives, joined by Tarkovsky's real mother, another Maria, who embodies past, present and future), generation (Alexei and Ignat, father and son) and a common fate. Hari has several versions of herself, sometimes also occupying the same space (in the scene where Kris hallucinates in his sleep), a favourite Tarkovsky device, also used in ZERKALO, conveying simultaneously the indivisibility of time and space and a reality of multiple I's/selves. In the rich doctor's house Alexei stares at his reflection in the mirror and the image which stares back at him out of the mirror is emotionally and qualitatively altered, another himself. A common fate, passion and vision allows these characters to resonate deeply with each other, to carry forward and evolve aspects of each other: „In all my films it seemed to me important to try to establish the links which connect people (other than those of the flesh), those links which connect me with humanity, and all of us with everything that surround us“ (Tarkovsky 1986, 192–193). These links also speak to the way Tarkovsky's characters permeate and intertwine with the world of nature, which both incorporates and reflects them.

Nature expresses her various faces throughout all seven films. She is by turns consoling, ecstatic, ominous, indifferent, fecund, overwhelming, devastated, embracing. When he first reaches the Zone Stalker sinks into her, as into a lover's body; Ivan traverses her joyfully, euphorically, in his memories of peacetime. In ANDREJ RUBLEV she is overwhelming and containing in her vastness, protective, abundant, indifferent. She witnesses Efm's flight, is traversed by the beating hooves of Tartar and Russian horses, provides shelter to the three monks, offers

her clay flesh to Boriska for his bell, absorbs blood and corpses from the raid and the blinding of the stonemasons. In *ZERKALO* she is resonant, sonorous, ominous; in *NOSTALGHIA* and *OFFRET* she appears mute, retiring, receding.¹² Nature in Tarkovsky carries on her own silent conversation with us, through her elements – wind, water, fire, earth; she is visible and invisible, surface and depth, sighted and blind. In Tarkovsky's early films nature constitutes the erotic flesh (otherwise missing from the director's films) – the camera caresses her in languorous close-ups, tracks along her roots and trees, her puddles, rivers and lakes; it waits expectantly for her to erupt in rain, or wind, or fire; it admires her at a distance when she is covered in snow; it follows her rhythmic breathing, her heaving, shedding, rustling. We follow in its wake, enter the frame, the world of the film, and find ourselves situated in the wind, in the sounds, in the fires, in the waters. „Perception is not first a perception of *things*, but a perception of *elements* (water, air ...) of *rays of the world*, of things which are dimensions, which are worlds, I slip on these ‚elements‘ and here I am in the *world*, I slip from the ‚subjective‘ to Being“ (Merleau-Ponty 1968, 218). This erotic fascination is muted in Tarkovsky's European films, where the „Olympian calm of form“ (1986, 78) begins to dominate both time and space and Tarkovsky's camera becomes more stately and static. In *NOSTALGHIA* nature folds back into herself, into the inside, in the form of a miniature landscape inside Domenico's room – mountains, a river and valleys; in *OFFRET* another fold, another miniature appears – the family house, surrounded by puddles, a gift to Alexander from his son.

Water, Tarkovsky's favourite element, is also a visual evocation and a binding constituent of the flesh of the world; water appears in many incarnations in all the director's films. There are rushing rivers and streams in the early films, carrying life, death, joy, love, ritual; a motionless, dispassionate sea surrounds the family house in *OFFRET*; puddles abound. Snow and rain do not just permeate Tarkovsky's frames as expressions of nature, they also penetrate human dwellings and shrines – nature encroaching on culture, the exterior conquering and colonising the interior, or simply coupling with it. In *NOSTALGHIA* water floods an abandoned cathedral, in *ZERKALO* water falls through the ceiling of the „weeping room“ (Synessios 2001, 12) onto Maria's spectral frame; in *SOLJARIS* it drips onto Kris's father's shoulders, in *STALKER* it penetrates the inner sanctum, the room of desires. Snow falls inside the ravaged, burnt cathedral in *ANDREJ RUBLEV* and Domenico's room is overcome by the presence of water – a plastic sheet hanging from the ceiling in the shape of a womb pregnant with water; puddles, wetness and mould abounding. The strange equation on a wall, $1+1=1$, speaks to the mystery and indivisibility of water; Tarkovsky (in Gianvito 2006, 182) calls water „a monad“, which „can convey movement and a sense of change and flux“ (ibid., 75). In *SCULPTING IN TIME* Tarkovsky relates water to different

12 I have discussed in more detail the changing faces of nature in Tarkovsky in Synessios 2008.

time-pressures: „brook, spate, river, waterfall, ocean“ (1986, 161); joined together they constitute the film’s ‚unique rhythmic design which is the author’s sense of time‘ (ibid.). This is expressed in editing, which Tarkovsky calls the director’s ‚handwriting ...‘, ‚the ultimate embodiment of his philosophy of life‘ (ibid.). As Paul Claudel reminds us: ‚water is the gaze of the earth, its instrument for looking at *time*‘ (quoted in Bachelard 1983, 31).

FLESH AS POSSESSION

Claudel’s words return us to a gaze which is not our own and which compels us. In *EYE AND MIND* (1964a) Merleau-Ponty reminds us that painters speak of things looking at them, quoting André Marchand saying: ‚In a forest, I have felt many times over that it was not I who looked at the forest. Some days I felt that the trees were looking at me, were speaking to me ... I think that the painter must be penetrated by the universe and not want to penetrate it ...‘ (ibid., 167); Merleau-Ponty, commenting on this, writes: ‚my activity is equally passivity‘ (Merleau-Ponty 1968, 139) and suggests that what this achieves is ‚to be seen by the outside, to exist within it, to emigrate into it, to be seduced, captivated, alienated by the phantom, so that the seer and the visible reciprocate one another and we no longer know which sees and which is seen‘ (ibid.). The ocean of *Solaris* is that phantom, as is the disembodied voice which silently commands the three men to stop whilst they are slowly making their way to the Room in *STALKER*. All Tarkovsky’s characters are in a sense possessed by this alienating, captivating phantom. In *ZERKALO* nature, tragedy, history is the phantom, but so is the wind escaping out of the forest, or the invisible force which makes objects fall off tables; so is the lingering trace of love in and around the dacha, peering behind the words of Arsenii Tarkovsky’s poems, permeating Maria, his wife. She is simultaneously gripped by them in the here-and-now present (that is also our present, as we watch her and hear Arsenii’s voice reciting the poems) yet dislocated in time and space from them and from him, inwardly hearkening for both: ‚time and space extend beyond the visible present, and at the same time they are behind it, in *depth*, in hiding‘ (Merleau-Ponty 1968, 113). The depth of Maria’s memory/emotion/experience rises to the surface (the world we see and hear on the screen), folds upon it, and the surface folds back into her depth (her unspeakable pain, her shattered future as it reveals itself to us in the present). This entire early sequence of *ZERKALO*, in and around the author’s childhood home, is a visual incarnation of Merleau-Ponty’s thought ‚that our love extends beyond *qualities*, beyond the body, beyond time, even though we could not love without qualities, bodies and time‘ (1964a, 27). This movement of reversibility and chiasm between us and the things, between the world and us, bespeaks the fact that ‚[t]he performer is no longer producing or reproducing the sonata: he feels himself, and the others feel him to be at the service of the sonata; the sonata

sings through him or cries out so suddenly that he must ‚dash on his bow‘ to follow it“ (Merleau-Ponty 1968, 151).

Tarkovsky himself writes and speaks of this many times. Despite his numerous thoughts about the artist’s/poet’s/director’s intentions, Tarkovsky believes that the artist is a vessel, a channel and a conductor of a force beyond himself, which expresses itself through him. The artist does not look for his subject, „the subject grows within him like a fruit, and begins to demand expression. It’s like childbirth ... The poet ... is not master of the situation, but a servant“ (Tarkovsky 1986, 43). Andrei Rublev cannot paint to order, there comes a point where he is no longer willing or able to follow convention, the canon. He grows still and waits for something to stir inside him, to speak through him, to align itself with him and flow through him so that he can take up his brush and his vision again. Boriska knows nothing about casting a bell but he burns with youth, audacity and desperation; an orphan, he has nothing left to lose. So he bluffs knowledge of his father’s bell-casting secret and goes about constructing the bell like a hound, or a blind man – smelling, touching sensing, listening, improvising, intuiting. Rublev, observing him from a distance, is stung, gripped by the boy’s passion and commitment, his labour and his terror just lurking under the surface. Both these characters become possessed by something beyond themselves, which draws them along an inexorable path.

All Tarkovsky’s characters are possessed in this way, displaying a singular freedom and incorruptibility, which compel them to take a stand against the norm, the everyday. Of the all-consuming vision and actions of Alexander in *OFFRET* Tarkovsky says: „he is not master of his fate but its servant“ (1986, 209). In his previous incarnation as Domenico, Erland Josephson sets himself alight; In *OFFRET* he sets his home alight. Neither of these men is able to change the course of his actions, they are both given over to their situation and their personal truth, which always emerges from the fabric of the world they inhabit. *SOLJARIS*’ Kris is a dry scientist who goes on a very specific mission to the planet. No sooner has he arrived there than his habitual understandings and structures are challenged and ultimately invaded by the presence of his dead wife. The planet, the Other, has its way with him – not arbitrarily, but through sensing, extracting and fleshing out a core essence and experience of his being, which is his dead wife, Hari. Kris is possessed by the Ocean and by Hari. Similarly, as *Stalker* tells his fellow travellers, the Zone’s room of desires will not necessarily give you what you wish for. Instead, it will reach into your very heart and gut and grant you your most invisible, unspoken, unknown desire. As Merleau-Ponty reminds us, „the things have us, and ... it is not we who have the things ... [i]t is being that speaks within us and not we who speak of being“ (1968, 194).

This principle also extends into the flesh and fabric of the film. Tarkovsky (1986) describes *ZERKALO* finally coming together after countless edits. He believes that it is the time pressure in each shot which dictates how they ultimately

combine. One needs to track and obey this deep, invisible sense of rhythm and follow it to its final configuration – the *gestalt* of the film (ibid.). At this point, will and intention are given up and the material itself, carrying in its folds, layers and leaves the materiality and breath of the world, speaks to the film-maker and guides his final actions. When he first watched all the material shot for *NOSTALGHIA*, Tarkovsky was surprised and pleased, albeit in a bittersweet way, that „the camera was obeying first and foremost my inner state during filming“ (1986, 204). This had not been Tarkovsky’s original intention, nonetheless his mood of gloom and nostalgia permeated the frames and movement, the flesh of the film.

NOSTALGHIA’s final image, of the Russian landscape situated inside the ruins of an Italian cathedral, is an incarnation both of the reversibility of the flesh of the world and of a possession – of time present by time past and vice versa, of death by life, of reverie and longing by nature and the elements. Snow falls in the background, in the Russian landscape, in Russian time; it also falls in the foreground, in the Italian landscape, in Italian time and also in our own present time, since it falls right before our eyes. Gorchakov is dead, Tarkovsky tells us, but he dies „in this new world where those things come together naturally and of themselves which in our strange and relative earthly existence have for some reason, or by someone, been divided once and for all“ (1986, 216). In his diary of 1985 Tarkovsky writes: „The one important thing is to find TIME within TIME“ (1991, 343). And Merleau-Ponty, from another time and context, speaks to us of the „primordial property that belongs to the flesh, being here and now, of radiating everywhere and forever, being an individual, of being also a dimension and a universal“ (1968, 142). Merleau-Ponty’s words are a fitting description of the quality of indivisibility in Tarkovsky’s images.

This primal reversibility, of surface and depth, of singularity and generality, of visible and invisible unfolds before our eyes as seers and folds upon us again as seen. At the end of *STALKER* the Stalker’s wife turns to address us directly, to tell us of her life with him. We, on this side of the frame, have been witnesses to a vital aspect of Stalker’s experience, his sojourn into the Zone and his ongoing relationship to it, which remain invisible to her.¹³ Each of us – spectator, characters, film-maker – intertwines with the other and with the film itself through the countless folds of „an intercorporeal being“ (Merleau-Ponty 1968, 143); the possibilities of this intertwining are infinite, like the ebb and flow of a vast body of water, each molecule of which is its own orientation within the whole and constitutes the whole. At the end of *ZERKALO*, Maria turns to look straight into the camera lens and, through it, into our eyes; her response to her husband’s question ‚who would you like, a boy or a girl?‘ is a mysterious smile and tear-filled eyes. Behind her visible reaction is an invisible but palpable world of emotion, thought and experi-

13 See the paragraph beginning ‚How is a life established in a body?‘

ence. Her expression and reaction simultaneously reveal and conceal the thought of her heart. This ambiguity, in her and in us, serves to open up „before us the possibility of interaction with infinity“ (Tarkovsky 1986, 109), infinity here being the reversibility of the flesh of the world.

CODA

„Where are we to put the limit between the body and the world since the world is flesh?“ (Merleau-Ponty 1968, 138). Inherent in Merleau-Ponty’s phrasing of his question is, for me, the quality of being possessed. If world-flesh-I-you-we, are one, then what of agency, intentionality, volition, freedom, choice? What has us and what moves us? Whilst writing this paper I have been finding myself increasingly possessed and re-possessed – by Tarkovsky’s images, by Merleau-Ponty’s vision, by their interlacing and chiasm and by my own with them, such that I cannot pull back from my own words, take a view, conclude, stop. As Tarkovsky puts it, „So much, after all, remains in our thoughts and hearts as unrealised suggestion“ (1986, 22). What do we do with this abundance?

In *ELEMENTS OF CINEMA* Robert Bird writes evocatively, „Tarkovsky never forsook the image, but he recognised that its singular power is highest on the verge of failure, when the invisible stuff of existence becomes palpable in its resistance to imaging“ (Bird 2008, 209). I would add that, alongside failure, it is also its obverse – excess, abundance, the unassailable abundance of the world – which fuels Tarkovsky’s desire to render in images „the deep complexity and truth of the impalpable connections and hidden phenomena of life“ (Tarkovsky 1986, 21). For Merleau-Ponty it is the flesh of the world that sheathes this abundance.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard (1983), Gaston: *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter* (= *L’Eau et les rêves*; engl.), trans. E. R. Farrell. – Dallas: The Pegasus Foundation.
- Barker (2009), Jennifer M.: *The Tactile Eye*. – Oakland, CA: University of California Press.
- Bird (2008), Robert: *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. – London: Reaktion Books.

- Carman (1999), Taylor: „The body in Husserl and Merleau-Ponty“, in: *Philosophical Topics*, Vol. 27, No 2, pp. 205–226.
- Diprose (2002), R.: *Corporeal Generosity*. – Albany: State University of New York Press.
- Dunne (2008), N. (ed): *Tarkovsky*. – London: Black Dog Publishing.
- Gianvito (2006), J. (ed): *Andrei Tarkovsky Interviews*. – Jackson: University press of Mississippi.
- Heidegger (1962), M.: *Being and Time*, trans. Mcquarrie, J. and Robinson, E. – Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Heidegger (1971), M.: *Poetry, Language, Thought*, trans. Hofstadter, A. – New York: Harper and Row.
- Heidegger (2001), M.: *Zollikon Seminars. Protocols-Conversations-Letters*. – Evanston: Northwestern University Press.
- Končalovskij (1998), A.: *Nizskie istiny*. – Moksva: Soveršenno sekretno.
- Leder (1990), D.: *The Absent Body*. – Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty (1962), M.: *The Phenomenology of Perception*, trans. Smith, C. – London and New York: Routledge Classics.
- Merleau-Ponty (1964a), M.: *The Primacy of Perception*, trans. Edie, J. M. – Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty (1964b), M.: *Signs*, trans. McCleary, R. – Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty (1968), M.: *The Visible and the Invisible*, trans. Lingis, A. – Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty (1973), M.: *The Prose of the World*, trans. O’Neill, J. – Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty (2003), M.: *Nature. Course Notes from The Collège de France*, trans. Vallier, R. – Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty (2010a), M.: *Child Psychology and Pedagogy. The Sorbonne Lectures 1949–1952*. Trans. Welsh, T. – Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty (2010b), M.: *Institution and Passivity. Course Notes from the Collège de France (1954–1955)*, trans. Lawlor, L. / Massey, H. – Evanston: Northwestern University Press.
- Moran (2000), D.: *Introduction to Phenomenology*. – London and New York: Routledge.
- Ricoeur (1967), P.: *Husserl. An Analysis of his Phenomenology*, trans. Ballard, E. G. / Embree, L. E. – Evanston: Northwestern University Press.
- Rostockaja (1994), M. (sost.): *Andrej Tarkovskij: Načalo ... i puti*. – Moskva: VGIK.
- Sobchak (1992), V.: *The Address of the Eye*. – Princeton: Princeton University Press.

- Surkova (1991), O.: Kniga sopostavlenij. – Moskva: Kinocentr.
- Synessios (2001), N.: Mirror. The Film Companion. – London, New York: I. B. Tauris Publishers.
- Synessios (2008), N.: „From wood to marble: Tarkovsky’s journey to Ithaka“, in: Dunne, N. (ed): Tarkovsky. – London: Black Dog Publishing.
- Tarkovskaja (2002), M.: O Tarkovskom. Vospominanija v dvuch knigach. – Moskva: Dedalus.
- Tarkovsky (1986), A.: Sculpting in Time. Reflections on the Cinema, trans. Hunter-Blair, K. – London: The Bodley Head.
- Tarkovsky (1991), A.: Time within Time. The Diaries 1970–1986, trans. Hunter-Blair, K. – Calcutta: Seagull Books.
- Tarkovskij (1993), A.: Uroki režissury. Učebnoe posobie. Moskva: Iskusstvo.
- Tarkovsky (1999), A.: Andrei Tarkovsky. Collected Screenplays, trans. Powell, W. and Synessios, N. – London: Faber and Faber.
- Turovskaja (1991), M.: 7^{1/2} ili fil’mj Andreja Tarkovskogo. Moskva: Iskusstvo.
- Welton (1999), D. (ed): The Body. – Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.

Eva Binder

Werben für sich selbst

Tarkovskijs filmisches Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO*

Folgt man den Ausführungen des russischen Filmwissenschaftlers Andrej Šemjakin, so wurden keinem anderen russischen Regisseur derartig viele dokumentarische Filme gewidmet, wie Andrej Tarkovskij (Šemjakin 2007). Diese Produktion hält in Russland bis heute an und reicht von Fernsehdokumentationen bis hin zu studentischen Abschlussarbeiten. Das erste filmische „Denkmal“ aber setzte sich der Regisseur selbst, und zwar mit *TEMPO DI VIAGGIO*, einem 63-minütigen Dokumentarfilm, der von der italienischen Rundfunkanstalt RAI produziert und von Andrej Tarkovskij gemeinsam mit seinem italienischen Freund und Förderer Tonino Guerra realisiert wurde. Im Zentrum des Films steht die erste gemeinsame Reise der beiden quer durch Italien, um einen passenden Drehort für den geplanten Spielfilm *NOSTALGHIA* zu finden. Momente dieser Reise von 1979 wurden filmisch festgehalten und – gemeinsam mit einem Frage-und-Antwort-Spiel zwischen Guerra und Tarkovskij – zu einem Künstlerporträt verdichtet.

Die Funktionen, die dieser eher bescheidene 16-mm-Film erfüllen sollte, erscheinen vielfältig. *TEMPO DI VIAGGIO* ist ein komplexes Nebenprodukt des damals erst im Entstehen begriffenen Spielfilms *NOSTALGHIA*: eine Art Werbefilm für Tarkovskij und gleichzeitig eine Rechtfertigung für die sowjetischen Behörden, die dem Regisseur die Ausreise in den Westen alles andere als leicht gemacht hatten.¹ Der finanzielle und organisatorische Aufwand für diesen Dokumentar-

1 Vgl. dazu insbesondere die Aussage von Lora Jabločkina, die in einem Interview die Ausreiselerlaubnis für Tarkovskij im Jahr 1979 auf den Druck des damaligen Direktors von RAI, Sergio Zavoli, zurückführt – zum Zwecke der Realisierung des Films *TEMPO DI VIAGGIO* (Petrušanskaja 2012).

film war vergleichsweise gering und das Projekt daher leicht und schnell realisierbar. Nicht zuletzt erhielt Tarkovskij dafür auch eine finanzielle Abgeltung, während sich die Verhandlungen um die Finanzierung des Spielfilmprojekts als langwierig und schwierig erwiesen. Der Nutzen von *TEMPO DI VIAGGIO* liegt also sowohl auf der materiellen als auch auf der symbolischen Ebene. Zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung im Juni 1980 war der Film jedenfalls ein Zeichen dafür, dass Tarkovskij dem Westen einen Schritt näher gekommen war.

In Tarkovskijs Selbstporträt scheint auf den ersten Blick alles zeichenhaft und jedes Bild, jede Geste und Aussage scheint auf das gewünschte Selbstbild hin ausgerichtet zu sein. Umso mehr gilt es, einen genaueren Blick auf diesen bislang wenig beachteten, technisch bescheidenen Film zu werfen und danach zu fragen, ob Tarkovskij seinem öffentlichen Bild als (Film-)Künstler und Zeitgenosse durch dieses Selbstporträt – bewusst und auch unbewusst – etwas hinzugefügt hat. Dabei wird sich zeigen, dass der Film doch mehr ist als nur eine geglättete Image-Kampagne im heutigen Verständnis, und dass er ein doch vielschichtigeres, widersprüchlicheres und unmittelbareres Bild Tarkovskijs zeichnet, als dies die meisten anderen Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen über Tarkovskij tun.

ENTSTEHUNG UND REZEPTION DES FILMS

Die Entstehungsgeschichte des Dokumentarfilms *TEMPO DI VIAGGIO*, der in filmographischen Quellen stets den Jahren 1982 oder 1983 zugeordnet wird, geht auf Tarkovskijs erste längere Italienaufenthalte 1979 und 1980 zurück und lässt sich aus den Tagebuchaufzeichnungen Tarkovskijs rekonstruieren.² Die Idee, ein Filmprojekt für das Fernsehen in Italien zu realisieren, findet erstmals zu Beginn des Jahres 1976 Erwähnung. Tarkovskij versieht seine Pläne mit dem Titel *ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ* – eine Chiffre, die sich konstant über mehrere Jahre durch seine Aufzeichnungen zieht, ohne dass konkretere Vorstellungen damit verknüpft würden. Unter dieser Chiffre laufen Gespräche mit dem Vorsitzenden von Goskino, Filipp Ermaš, wie auch mit anderen sowjetischen Beamten; inhaltlich ist, wenn überhaupt, von einem Reisefilm die Rede, den Tarkovskij in Italien und ein Italiener in der UdSSR drehen sollte (Eintrag vom 06.02.1979), oder aber

2 Die Tagebücher Tarkovskijs wurden 1989 unter dem Titel *MARTYROLOG* zuerst auf Deutsch veröffentlicht, während die erste russische Ausgabe erst 2008 in Florenz erschien. Die beiden Ausgaben sind, wie auch die Übersetzungen in andere Sprachen, nicht deckungsgleich. Zu dem selbst gewählten, pathetisch klingenden Titel äußert sich Tarkovskij im zweiten Teil von *MARTYROLOG* durchaus selbstkritisch und ironisch: „Заголовок претенциозный и лживый, но пусть останется, как память о моем ничтожестве — неистребимом и суетном.“ (Tarkovskij 2008, 125) / „Ein überheblicher und verlogener Titel, aber möge er bleiben zum Gedenken an meine armselige Person, eitel und unnütz auf dieser Welt.“ (Tarkovskij 1989, 132).

auch von einem Reisesujet – ein Fremder in einer italienischen Stadt (Eintrag vom 10.05.1976). Die Perspektive, ein Filmprojekt in Italien zu realisieren, eröffnet sich für Tarkovskij durch seine Bekanntschaft mit dem italienischen Dichter und Drehbuchautor Tonino Guerra, der sich zu dieser Zeit regelmäßig in Moskau aufhält, weil er eine Liebesbeziehung zur Mosfil'm-Mitarbeiterin Eleonora Jabločkina unterhält. Der erste Tagebucheintrag zu Guerra und dem gemeinsamen Filmprojekt ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ findet sich am 20.01.1976:

Был здесь недавно Тонино Гуэрра из Италии. Они хотят, чтобы я поставил у них фильм (правда, наше начальство этого не хочет). Или сделал постановку на телевидении («Путешествие по Италии»). Для этого они будут приглашать меня на два месяца в Италию (между «Гамлетом» и «Пикником») для ознакомления со страной. Но, как говорится, человек предполагает ...³ (Tarkovskij 2008, 145)

Am Tag von Tarkovskijs Ankunft in Rom am 17. Juli 1979, wo er bis 17. September bleiben wird, notiert er erstmals den zukünftigen Titel des mit Guerra als Drehbuchautor geplanten Spielfilms – NOSTALGHIA –, während mit dem ursprünglichen Projekttitel ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ nun die Aufzeichnungen über die Italienreise in MARTYROLOG überschrieben werden. Vom 19. bis 24. Juli reisen Tarkovskij, Guerra und dessen mittlerweile nach Italien emigrierte Ehefrau Lora durch Süditalien und haben, wie aus den Tagebuchaufzeichnungen Tarkovskijs zu schließen ist, ein Kamerateam⁴ mit dabei. Das geplante Dokumentarfilmprojekt wird zu diesem Zeitpunkt mit *Sputnik* bezeichnet, ab August 1979 ist dann primär von *Special* die Rede. Der endgültige Titel ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ findet dagegen erst bei Tarkovskijs zweitem Italienaufenthalt Erwähnung – erstmals am 14. April 1980. Den Aufbruch zu der mehrtätigen Rundreise beschreibt Tarkovskij in MARTYROLOG (Eintrag vom 19.07.1979) wie folgt:

Выехали из Рима (Лора, Тони, я, Франко⁵ – который также директор нашей группки, оператор с двумя помощниками, звукооператор – sig[nor] Eugenio, потрясающий тип) в 8.20. Сняли отъезд из дома Тонино для «Спутника». Ехали на «Мерседесе» Франко. Жарко. Кое-что сняли. «Козлиный провал» в Pozzo D'Antullo рядом с Colleparado

-
- 3 „Unlängst war Tonino Guerra aus Italien hier. Sie möchten, dass ich bei ihnen einen Film drehe (unsere Obrigkeit will das aber nicht). Oder dass ich etwas für das Fernsehen mache („Reise durch Italien“). Zu diesem Zweck werden sie mich für zwei Monate nach Italien einladen (zwischen ‚Hamlet‘ und ‚Picknick‘), damit ich das Land kennenlerne. Aber, wie man so schön sagt, der Mensch denkt ...“ (Dieser Eintrag fehlt in der deutschen Ausgabe der Tagebücher; sofern nicht anders gekennzeichnet sind die Übersetzungen von mir – Eva Binder).
- 4 Die Aufnahmen dieser ersten Reise gehen auf den Kameramann Giancarlo Pancaldi zurück.
- 5 Dabei handelt es sich um den Filmproduzenten Franco Terelli.

и немного монастыря и церковь Dituralti с аптекой – старой, невероятной красоты.⁶ (Tarkovskij 2008, 215)

Die Gruppe filmt an unterschiedlichen Orten, die dann Eingang in *TEMPO DI VIAGGIO* finden: Sorrento in der Episode der Villa der Gräfin Gorčakova (dort befindet sich der mit verstreuten Rosenblättern verzierte Fliesenboden), Lecce mit seiner barocken Kirche oder auch das Essen in Trani, wo die Gruppe Spaghetti unter freiem Himmel zubereitet. Am 8. August begeben sich Guerra und Tarkovskij mit einem anderen Kameramann – mit Luciano Tovoli, der im fertiggestellten Film dann auch als Kameramann angeführt wird – ein zweites Mal nach Bagno Vignoni, wo weitere Filmaufnahmen entstehen, wie vom „Zimmer ohne Fenster“ oder dem Bild der schwangeren *MADONNA DEL PARTO* von Piero della Francesca. Der Tonmeister Eugenio Rondani macht in einer Kirche Tonaufnahmen von einem Chor, der speziell für Tarkovskij gregorianische Gesänge zum Besten gibt (Eintrag vom 10.08.). Am 27. August, zurück in Rom, beginnt Tarkovskij an der Montage des Dokumentarfilms zu arbeiten: „Был в монтажной. Неплохо может получиться «Special». Но маловато материала. Надо 1 ч. 10 мин. Тогда больше будет денег“⁷ (Tarkovskij 2008, 225).

Um den Film zu „strecken“, finden am 31. August und 1. September Aufnahmen in Guerras Wohnung statt, von denen Tarkovskij sehr angetan ist und die ihn sogar dazu anregen, weitere Filmprojekte dieser Art anzudenken (Eintrag vom 31.08./01.09. 1979):

Сняли около 40 минут (!) полезного времени. Молодец, Андрей! Да и Товоли парень не промах. [...] Мы с Тони думаем о переговорах на ТВ. М. б. (если состоится фильм), сделаем еще один фильм во время подготовки съемок и один – во время съемок. Да, но за два дня – 2000 метров! Неплохо – non male, как говорят итальянцы.⁸ (Tarkovskij 2008, 226)

6 „Um 8 Uhr 20 verließen wir (Lora, Tonino, ich, Franco, der Direktor unseres kleinen Teams ist, sowie der Kameramann nebst zwei Assistenten und dem Tonmeister, ein umwerfender Typ) Rom. Wir filmten die Abfahrt von Tonis Haus für den ‚Sputnik‘. Wir fuhren mit Francos Mercedes. Eine Bruthitze. Einiges haben wir gefilmt. Die ‚Ziegenschlucht‘ in Pozzo D’Antullo in der Nähe von Colleparado und Teile des Klosters, auch die unglaublich alte und schöne Apotheke“ (Tarkovskij 1989, 256).

7 „War im Schneiderraum. Das ‚Special‘ wird ganz gut. Allerdings wenig Material. Müssen auf 1 Stunde 10 Min. kommen. Dann bringt es mehr Geld“ (Tarkovskij 1989, 268).

8 „Drehen etwa 40 Minuten (!) brauchbarer Zeit. Andrej ist ein Prachtkerl! Aber auch Tovoli ist nicht von schlechten Eltern. [...] Tonino und ich denken an Verhandlungen mit dem Fernsehen. Vielleicht machen wir (vorausgesetzt der Film kommt zustande) während der Dreharbeiten noch einen Film und danach einen weiteren während der Vorbereitungszeit. Ja, aber in zwei Tagen 2000 Meter! Nicht übel, aber wenig, wie die Italiener sagen“ (Tarkovskij 1989, 269 f.). – Hier, wie auch an anderen Stellen, wird deutlich, dass die deutsche Übersetzung der Tagebücher fehlerhaft ist. Richtig muss es heißen: „Nicht übel – non male, wie die Italiener sagen.“

Am 7. September schließt Tarkovskij nach eigenen Aussagen die Montage des „Special“ vorläufig ab (obwohl er noch bis zu seiner Abreise am 17. September daran arbeiten wird). Als finanzielle Abgeltung erhält der Regisseur 4.600.000 Lire,⁹ die er umgehend in Einkäufe investiert.¹⁰ Am 11. September wird der Dokumentarfilm den Mitarbeitern der RAI präsentiert und Tarkovskij äußert sich über lobende Reaktionen wie auch darüber, wie effizient und leicht es sich in Italien arbeiten lässt: „Все в диком восторге (!). Один знаменитый критик назвал это шедевром (!!). Тем хуже для них. Но, главное, Тонино в восторге“ (Tarkovskij 2008, 228).¹¹ Insgesamt reist Tarkovskij mit dem Gefühl in die Sowjetunion zurück, in den zwei Monaten seines Aufenthalts äußerst produktiv gearbeitet zu haben (Eintrag vom 11.09.1979): „Короче говоря, за два неполных месяца мы сделали: сценарий, скалетта 2-го его варианта, наметили пути для работы над «Фине дель мондо», сняли «Special». Невероятно! Так можно жить! Работая только в свое удовольствие“ (Tarkovskij 2008, 228).¹² Diese positive Grundstimmung, die Tarkovskij meist mit einer leichten Ironie zum Ausdruck bringt, sollte sich bei seinem nächsten Aufenthalt ein Jahr später, als sich die Verhandlungen um das Spielfilmprojekt schwierig gestalten, jedoch grundlegend ändern, wie ein Tagebucheintrag vom 6. Juni 1980 erahnen lässt:

Вечером смотрел Кокто (по телевизору), «Возвращение Орфея». Где Вы, великие?! Где Росселлини, Кокто, Ренуар, Виго? Великие нищие духом? Где поэзия? Деньги, деньги, деньги и страх... Феллини боится, Антониони боится. Один Брессон ничего не боится.¹³ (Tarkovskij 2008, 285 f.)

Tarkovskijs zweiter längerer Italienaufenthalt, bevor er die Sowjetunion 1982 für immer verlassen wird, dauert vom 11. April bis 3. August 1980. Als Tarkovskij

-
- 9 Dabei handelt es sich zweifelsohne nicht um die gesamte Summe, die Tarkovskij für den Film erhalten hat. So notiert er am 11.04.1980, bei seiner Rückkehr nach Rom, dass er am Konto Geld für den Dokumentarfilm vorgefunden habe: „Conto 273313. L. 7.028.799. That's for the documentary film about the travels.“ Dieser Eintrag fehlt in der russischen Ausgabe der Tagebücher, er ist jedoch in der polnischen Ausgabe von 1998 enthalten, wobei Teile daraus für die Website *nostalghia.com* ins Englische übersetzt wurden (vgl. Andrei Tarkovsky's Martyrolog on *TEMPO DI VIAGGIO*).
- 10 Am darauffolgenden Tag tätigt Tarkovskij jede Menge Einkäufe und verfasst dazu eine Liste mit Waren und Ausgaben, die sich auf 2.500.000 Lire belaufen (Tarkovskij 2008, 227 f.; Eintrag vom 08.09.1979).
- 11 „Alle sind hellauf begeistert (!). Ein bekannter Kritiker bezeichnete dies als ein Glanzstück (!!). Um so schlimmer für sie. Tonino ist begeistert, das ist die Hauptsache“ (Tarkovskij 1989, 272).
- 12 „In knapp zwei Monaten haben wir allerhand geschafft: Die zweite Variante des Regiedrehbuchs, wir haben die Route für die Arbeit am ‚Ende der Welt‘ festgelegt und das ‚Special‘ gedreht. Unglaublich! So läßt sich's leben! Nur für sein Vergnügen arbeiten“ (Tarkovskij 1989, 272).
- 13 „Gestern sah ich mir im Fernsehen Cocteau's Film ‚Die Rückkehr des Orpheus‘ an. Wo seid ihr, all die Großen? Wo sind Rossellini, Cocteau, Renoir, Vigo? Wo bleibt die Poesie? Geld, Geld und wiederum Geld, und Angst ... Fellini hat Angst, Antonioni hat Angst ... Nur Bresson allein fürchtet nichts“ (Tarkovskij 1989, 310).

den Film erneut sieht, beschließt er ihn zu kürzen, Szenen umzustellen und die Tonspur neu anzufertigen. Am 22. April schließt Tarkovskij die Montage ab, am 7. Mai stellt er die Neuvertonung fertig. Am 9. Juni wird der Film schließlich den Auftraggebern der RAI präsentiert: „Показывали «Время путешествия» на РАИ – окончательный вариант. Очень понравилось“¹⁴ (Tarkovskij 2008, 286). Weitere Aufzeichnungen zum Film finden sich bei Tarkovskij nicht mehr. Für ihn hatte *TEMPO DI VIAGGIO* seinen Zweck erfüllt.

Die Rezeption des Films findet mit relativ großer Verzögerung statt. Im italienischen Fernsehen, auf RAI 2, wird der Film erstmals am 29. Mai 1983 ausgestrahlt,¹⁵ was zweifelsohne mit der Präsentation und Auszeichnung von *NOSTALGHIA* in Cannes genau zu dieser Zeit in Zusammenhang steht. Am 10. Dezember 1985 ist *TEMPO DI VIAGGIO* erstmals im Kino zu sehen, und zwar beim Internationalen Film Festival in Rio de Janeiro. Für eine breitere europäische Filmöffentlichkeit wird der Film jedoch erst bei den 48. Internationalen Filmfestspielen in Cannes 1995 zugänglich, wo er in die Auswahl „Un Certain Regard“ aufgenommen wird. Die Erstausstrahlung im russischen Fernsehen findet schließlich im Kanal NTV im Jahr 1996 statt.

Zu den verschiedenen DVD-Ausgaben des Dokumentarfilms ist anzumerken, dass die von Artificial Eye herausgegebene Fassung die einzige ist, in der die Stimmen von Guerra und Tarkovskij in der jeweiligen Originalsprache Italienisch und Russisch zu hören sind. Als Originalversion des Films ist allerdings die italienische Fernsehfassung anzusehen, in der der russisch gesprochene O-Ton Tarkovskijs mit einem italienischen Voice-over versehen ist. Umgekehrt verfährt dann die russische Fernsehfassung, in der Tarkovskij im O-Ton zu hören ist, während über die italienische Stimme Guerras ein Voice-over gelegt wird. Die von Artificial Eye herausgebrachte Fassung, die den Film erstmals auf DVD zugänglich machte, unterscheidet sich von der italienischen Fernsehfassung jedoch vor allem dadurch, dass die Musik und damit ein wesentlicher Teil der Tonspur beseitigt wurde, was einen schwerwiegenden Eingriff in die ursprüngliche Gestaltung und Konzeption des Films darstellt.

ZEIT DER REISE – ZEIT DER NOSTALGIE

Das mit einem geringen technischen und organisatorischen Aufwand produzierte Selbstporträt besteht aus einem dichten Netz an inhaltlichen und formalen Bezügen zum künstlerischen Werk des Porträtierten: von Bildästhetik und Motivik

14 „Haben der RAI die endgültige Fassung von ‚Tempo di Viaggio‘ vorgeführt. Allen gefiel sie sehr“ (Tarkovskij 1989, 311).

15 Der Film wird im italienischen Fernsehen nur ein weiteres Mal ausgestrahlt, und zwar auf RAI 3 am 17. September 2006 (vgl. Fasolato 2013, 252).

über explizit verbalisierte und implizit durch die filmische Darstellung vermittelte Themen bis hin zu biografisch und künstlerisch begründeten Grundhaltungen und Einstellungen, die im Dialog und im Verhalten der auftretenden Protagonisten Tarkovskij und Guerra zum Tragen kommen. Dabei erklärt das Selbstporträt nicht und präsentiert keine Fakten, sondern vermittelt eine bestimmte Atmosphäre, stimmt auf den zukünftigen Film *NOSTALGHIA* ein, nähert sich dem russischen Regisseur und seiner Arbeitsweise an und schafft so – wie wir heute sagen würden – ein Image des (Film-)Künstlers.

Der Film speist sich aus zwei unterschiedlichen dokumentarischen Quellen: erstens den während der Reise durch Italien eher spontan entstandenen Filmaufnahmen und zweitens dem einem vorbereiteten Konzept folgenden Gespräch zwischen Tarkovskij und Guerra, das in Guerras Wohnung am 31. August und 1. September 1979 aufgenommen wurde. Die beiden Aufnahmen der Reise und des Gesprächs werden in der Bild- und Ton-Montage miteinander verknüpft und zueinander in Bezug gesetzt, sodass eine kausal-chronologische Erzählung entsteht. Diese ruht inhaltlich auf den zwei großen Motiv-Komplexen, die, wie Oleg Aronson argumentiert, seit *SOLJARI* die dramaturgische Struktur der Filme Tarkovskijs bestimmen: dem Motiv-Komplex der „stranstvie-putešestvie“ einerseits und dem der „nostal'gija-pamjat“ andererseits (vgl. Aronson 2014, 22). Mit dem Motiv der Reise sind nach Aronson Erfahrung, Erkenntnis oder auch kulturelle Werte – Kunst, Schönheit, Geschichte – verbunden. Der Motiv-Komplex der Nostalgie umfasst dagegen ein kulturell und ökonomisch zugunsten des ersten abgewertetes, untergeordnetes, verdrängtes oder auch libidinös besetztes Feld: das Haus¹⁶ und den häuslichen Herd, Heim und Heimat, Natur und Erde, Mutterschoß und Erinnerung an die Kindheit.

Im Zentrum des Reisesujets von *TEMPO DI VIAGGIO* steht die Suche nach Drehorten für den zukünftigen Spielfilm, wobei der Kenner des Landes, Guerra, den Reisenden Tarkovskij durch das Italien der zahllosen historischen und landschaftlichen Sehenswürdigkeiten führt. Eine der verbal immer wieder geäußerten und visuell durch die Suchbewegung der Kamera inszenierten Chiffren dieser Suche, die am Ende des Films an ihr Ziel kommt, ist die Schönheit in ihrer affektiven Dimension. Die ersten im Film zu sehenden Bilder der Reise sind mit

16 Das Haus bildet als Ort der Trauer um den 1986 verstorbenen Regisseur auch eines der Leitmotive in Aleksandr Sokurovs Tarkovskij-Porträt *MOSKOVSKAJA ÈLEGIJA* (1987), während Chris Marker in *UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH* (2000) den Blick immer wieder auf das Motiv des Hauses in Tarkovskijs Filmen lenkt. Ebenfalls auf das Motiv des Hauses – in diesem Fall als biografisches Moment des Bauens eines privaten Hauses bzw. eines „Dom Kino“ – verweist der Minsker Philosoph Andrej Gornych (2014) in seinem lesenswerten Beitrag „Dolg i Dolgi Tarkovskogo“. Schließlich sei an dieser Stelle noch auf einen im Internet 2003 ausgerufenen Wettbewerb mit dem Titel „A House for Andrei Tarkovsky“ verwiesen, der einen Architektur-Studenten der Universität Innsbruck dazu inspirierte, seine Diplomarbeit zu diesem Thema zu verfassen (vgl. Alois Zierl: (k)ein Haus für Tarkovskij. Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Fakultät für Architektur der Universität Innsbruck, 2007).

einem aus dem späteren Gespräch stammenden Kommentar Tarkovskijs unterlegt, dass das, was sie bisher gesehen hätten, „zu schön“ sei („слишком красиво“, 00:07:18) – Orte für Touristen, für den Urlaub, aber keine Orte, an denen sich der Protagonist des zukünftigen Films aufhalten könne. Tarkovskij will kein weiteres Mal „die Postkarten-Schönheit eines bereits tausendfach bekannten touristischen Italiens“ (Tarkovskij 1985, 226) zeigen, sondern seine Suche gilt einem Italien, das nicht nur eine Oberflächen-, sondern auch eine Tiefenperspektive aufweist, wie er im Gespräch mit Guerra formuliert. Guerra jedoch verteidigt die Reise durch das pittoreske Italien mit einem Gleichnis: In dem Dorf, in dem er geboren sei, gab ein Maler den Schulkindern eine Eisenkugel in die linke Hand, damit der Kreis, den sie mit der rechten Hand malten, Volumen erhalten würde (00:30:14).

In Bagno Vignoni, das der Hauptschauplatz des späteren Spielfilms *NOSTALGHIA* wird, gelangt die Reise Tarkovskijs und Guerras schließlich an ihr Ziel. So findet Tarkovskij im dampfenden Steinbecken jene Schönheit, die er in den touristischen Orten vergeblich gesucht hat, wie er im Dialog mit Guerra erläutert (00:38:45):

И не только эта комната мне нравится в Баньо-Виньони, мне нравится также этот бассейн, конечно же. Этот бассейн, из которого по утрам идет пар. Голубица вокруг. Это атмосфера какая-то таинственная, очень грустная, очень печальная, немножко пустынная. Я думаю, что там поздней осенью будет очень красиво.¹⁷



Abb. 1–2: Bagno Vignoni

Parallel zum Sujet der Suche nach einem Drehort für den Spielfilm *NOSTALGHIA* lässt sich auf der formalen Ebene eine von der Kamera vollführte Suche nach

17 „Und nicht nur dieses Zimmer gefällt mir in Bagno Vignoni, sondern natürlich auch dieses Becken. Dieses Becken, von dem am Morgen Dampf aufsteigt. Rundherum Rauschbeeren-Sträucher. Das ist eine Atmosphäre voller Geheimnis, Trauer und Kummer, auch voller Ödnis. Ich glaube, im Spätherbst wird es dort sehr schön sein.“

fotogenen Gegenständen verfolgen. Und auch diese Suche gelangt in der auf die Aufnahmen in Bagno Vignoni folgenden Schluss-Sequenz zu einem logischen Abschluss. So schwenkt die Kamera über einen Stapel von Büchern, an oberster Stelle liegt ein Arbeitsheft mit der Aufschrift NOSTALGHIA. In den zahlreichen Aufnahmen von Alltagsgegenständen, die den gesamten Film durchziehen, wird die Filmästhetik Tarkovskijs simuliert, demonstrieren diese Einstellungen doch die für Tarkovskij so charakteristische Affinität zur Welt der Dinge. Im Unterschied zu den höchst künstlichen Arrangements der Dinge in Tarkovskijs Spielfilmen und zu der immer wieder als magisch empfundenen Materialität der Filmbilder, die durch „die Festigkeit des Apfels, die Elastizität des Regens, die Nässe des Grasses etc. fesseln“ (Gornych 2014, 58), bilden die dokumentarischen Aufnahmen von TEMPO DI VIAGGIO vorwiegend das ab, was in der Realität vorhanden ist – insbesondere die Gegenstände in der Künstler-Wohnung Guerras: einen leeren Vogelkäfig und zwei Bücher auf dem sonnenbeschienenen Terrasentisch, die im Wind wehenden Blätter der sich an der Hausmauer rankenden Pflanzen, eine Kommode mit Holzfiguren, Bildern und den Raum reflektierendem Wandspiegel.



Abb. 3–4: Gegenstände in der Wohnung von Tonino Guerra

In diesen romantisch-kitschigen Einstellungen ist auch ein wesentlicher Teil der Funktion und Darstellungsabsicht zu erkennen, die Tarkovskijs Selbstporträt bestimmen. Nicht um Originalität und Einmaligkeit geht es hier, sondern um Wiederholung, nicht um Distanz, sondern um die sinnliche Wahrnehmung, nicht um die autonomen Qualitäten des Mediums, sondern um Illustration, nicht um das von Viktor Šklovskij einst formulierte, der Kunst eigene Erkennen, sondern um ein Wiedererkennen. Für ein Fernsehpublikum wiedererkennbar gemacht werden soll – ganz im Sinne der Werbung und Imagepflege – die „persönliche Handschrift“ des russischen Autorenfilmers Andrej Tarkovskij. Der starke Illustrationscharakter des Films zeigt sich nicht nur im Einsatz der Musik, sondern insbesondere auch in der „Übersetzung“ einer sprachlichen Mitteilung in ein Bild

und umgekehrt. Diese Verdoppelung lässt sich beispielsweise in der bildlichen Illustration eines von Tonino Guerra vorgetragenen Gedichts mit Landschaftsbildern oder an der „Übersetzung“ der von Tarkovskij verbal beschriebenen russischen Sommerlandschaft in eine lange Einstellung umgepflügter, trockener, italienischer Erde verfolgen.

Die von der Kamera ins Bild gesetzten Gegenstände können, genauso wie die immer wieder hervorgehobenen Details der Wohnung, von der bröckelnden Außenwand über die leicht verrosteten Fenstergitter bis hin zur verwitterten Holzflügeltür, dem zweiten Motiv-Komplex des Hauses und der Heimat zugeordnet werden. Der Film beginnt mit zwei Zoom-Einstellungen, die den Blick von Totalansichten der Stadt Rom auf die Terrasse der Wohnung Guerras lenken. Darauf folgt eine Szene der freundschaftlichen Begegnung zweier Männer im privat-intimen Raum: Ein Klingeln an der Tür und der Ausruf Guerras „Das muss Andrej sein“. Unmittelbar nach Ankunft des russischen Künstlerfreundes trägt der Gastgeber eines seiner Gedichte vor, in dessen Mittelpunkt das Haus als solches steht – es schützt vor Kälte und Regen, hält aber auch fest und nimmt gefangen, während nur die Worte und Gespräche so leicht sind, dass sie nicht festgehalten werden können.¹⁸

Diese Szene der Begegnung und des Gesprächs dient als Rahmung und gibt die Grundstimmung der freundschaftlichen Verbundenheit und emotionalen Wärme vor. Sie zeigt die äußerst respektvolle Begegnung zweier Männer, die sich darüber austauschen, was sie bewegt – die Kunst und der eigene künstlerische Ausdruck, das Haus, das Heim und die Heimat. Am Ende des Films kehren die beiden Männer im Dialog zum Ausgangspunkt zurück, indem Tarkovskij Guerra bittet, noch einmal das Gedicht über das Haus zu rezitieren. Das zweite Mal rezitiert Guerra das Gedicht im eigentlichen Original, nämlich im Dialekt der Romagna – dem „Romagnolo“, das emphatisch die Verbundenheit mit der Heimat vermittelt.¹⁹ In der vorhergehenden Szene ist klar geworden, dass Tarkovskijs Aufenthalt zu Ende geht, und auf Guerras Frage, was Tarkovskij bei seiner Rückkehr machen werde, antwortet dieser, er werde aufs Land fahren, wo seine Ehefrau Larisa ein Haus gekauft und wo er das erste Mal den Lebenszyklus der Natur vor Augen gehabt habe. Auch in diesem Zusammenhang fällt der für Tarkovskijs Selbstporträt zentrale Begriff der Schönheit, wenn er die umgepflügte, „russische“ Erde beschreibt: „[O]чень красивая земля, особенно когда она распахана“ (00:49:35).²⁰ Auf diese Weise werden

18 Das Gedicht lautet: Io non so che cos'è una casa / Un cappotto? O è un ombrello se piove? / L'ho riempita di bottiglie, stracci, anatre di legno, tende, ventagli / Sembra che non voglia uscire mai / Allora è una gabbia che chiude tutti quelli che passano / anche un uccello come te sporco di neve / Ma la roba che ci siamo detti / è così leggera che non resta chiusa qui (00:03:15).

19 Für diesen wichtigen Hinweis sowie für zahlreiche Hilfestellungen in Bezug auf das Italienische danke ich meiner Kollegin Sylvia Hölzl.

20 „[D]ie Erde ist sehr schön, besonders wenn sie aufgepflügt ist.“

in der Schluss-Sequenz Haus und Reise, Heimat und Fremde, Russland und Italien harmonisiert. Potenzielle Konflikte bleiben ausgespart und der „weiblich“ konnotierte Motiv-Komplex des Hauses wird vom „männlichen“ Reise-Sujet absorbiert.

Allerdings ist im vorletzten Wortwechsel von Guerra und Tarkovskij erkennbar, dass eine Aneignung des Anderen, Abgewerteten und Verdrängten nicht vollständig möglich ist. Dies zeigt sich in einer selbstironischen Brechung der idealisiert dargestellten Männerfreundschaft, wenn Guerra vor der Abreise fragt, wie Tarkovskij denn sein Haus gefalle und Tarkovskij – mit seinem Gastgeber regelrecht kokettierend – positiv darauf reagiert. Dieser kurze Wortwechsel stellt einen gelungenen Moment der selbstironischen Rollenüberschreitung von Seiten Tarkovskijs dar, der schlicht und einfach der Wortkargheit des Regisseurs in der Fremdsprache geschuldet ist (00:55:42):

Guerra: Andrej, non mi hai ancora detto se ti piace o no la mia casa.

Tarkovskij: Sì certo, mi piace molto.

Guerra: Sì, ma sono sicuro se tu vai in Russia, tu la cambi tutta.

Tarkovskij: No, mi piace così.

Guerra: Oh, ci facciamo i complimenti come le puttane.²¹



Abb. 5–6: Tarkovskij im Wortwechsel mit Guerra

21 Guerra: Andrej, du hast mir bis jetzt nicht gesagt, ob dir mein Haus gefällt. / Tarkovskij: Ja, natürlich, es gefällt mir sehr. / Guerra: Aber ich bin überzeugt, dass, wenn du nach Moskau zurückkommst, alles anders sehen wirst. / Tarkovskij: Nein, es gefällt mir so wie es ist. / Guerra: Wir machen uns gegenseitig Komplimente wie Huren. – An dieser Stelle ist die Übersetzung der russischen Fernsehfassung fehlerhaft und sinnentstellend, wenn es heißt: Гуэрра: Но я уверен, что приехав в Москву, ты все будешь воспринимать иначе. / Тарковский: Мне нравятся твои стихи. / Гуэрра: Это похоже на те комплименты, которые делают продажные женщины.

KÜNSTLERTUM UND KÜNSTLERPOSE

Über die beiden Motiv-Komplexe der Reise und des Hauses ist als eine weitere Bedeutungs- und Darstellungsschicht die Selbstinszenierung des Filmregisseurs als Künstler gelegt. Diese Selbstdarstellung erfolgt allerdings nicht in der konventionellen Interviewform oder durch Ausschnitte aus Tarkovskijs Spielfilmen, sondern sie ist organisch in den Dokumentarfilm integriert, indem Guerra und Tarkovskij ein Frage-und-Antwort-Spiel vor der Kamera inszenieren. Bestandteile dieser Inszenierung, die den Anschein eines ungezwungenen Gesprächs erwecken soll und durch zugesandte Fragen von italienischen Studierenden an den russischen Regisseur motiviert ist, sind ein vor der Schreibmaschine sitzender bzw. von einem Blatt Papier ablesender Guerra und ein sich diesen Fragen in Posen des Nachdenkens stellender Tarkovskij. Dabei sind die Fragen hochgradig standardisiert und die Antworten dienen dazu, das bereits bekannte Image des russischen Regisseurs zu verfestigen.

Die erste Frage zielt auf die großen „Meister“ des Films ab, denen sich Tarkovskij verpflichtet fühle und dieser nennt, gewiss nicht zum ersten Mal, Aleksandr Dovženko für dessen geniales poetisches Kino, Robert Bresson für seinen Asketismus, Sergej Paradžanov für seine Liebe zur Schönheit; weiter Mizoguchi Kenji und Jean Vigo sowie, wohl auch als Geste gegenüber dem italienischen Fernsehpublikum, Michelangelo Antonioni und Federico Fellini. Auf die zweite Frage, was Tarkovskij jungen Regisseuren empfehlen würde, antwortet dieser mit der Ernsthaftigkeit der Kunst und dem Opfer, das der Künstler für diese bringen müsse. Die dritte Frage betrifft Tarkovskijs Verhältnis zu Science Fiction und gibt ihm die Möglichkeit, gegen das kommerzielle Genre-Kino Stellung zu beziehen. Dabei spricht sich Tarkovskij für ein Kino aus, das fähig sei, das Leben abzubilden („кино способно [...] отражать жизнь“; 00:36:36). Lediglich mit der vierten Frage nach bisher nicht realisierten Ideen verlässt Tarkovskij bereits ausgetretene Pfade: Besonders gefalle ihm die Idee der Geschichte eines Mannes, der seine Ehefrau der Alltagslüge verdächtigt, sie schließlich an einen Baum fesselt und anzündet – wie Jeanne d’Arc (00:44:56).²²

22 In MARTYROLOG formuliert Tarkovskij diese Idee später unter dem Schlagwort der „neuen Jeanne d’Arc“ (Eintrag vom 27.04.1982): «Новая Жанна д’Арк» может войти внутрь «Ведьмы». «Новая Жанна д’Арк» – история о том, как один человек сжег свою возлюбленную, привязав ее к дереву и разложив костер под ее ногами. За ложь. История лжи как явления социального. (Рассуждения о том, как заблудилось человечество, решив однажды, что человек – существо общественное.) Точка исхода. Незаметное раздвоение пути. (Tarkovskij 2008, 418) / „Die neue Jeanne d’Arc‘ kann in die ‚Hexe‘ Eingang finden. ‚Die neue Jeanne d’Arc‘ ist eine Geschichte darüber, wie ein Mann seine Geliebte verbrannte, indem er sie an einen Baum fesselte und unter ihren Füßen ein Feuer entfachte. Wegen einer Lüge. Die Geschichte einer Lüge als soziales Phänomen. (Ausführungen darüber, wie die Menschheit in die Irre geht, weil sie eines Tages beschließt, dass der Mensch ein gesellschaftliches Wesen ist.) Der Ausgangspunkt. Eine unmerkliche Gabelung des Weges.“ (Dieser Eintrag fehlt in der deutschen Ausgabe der Tagebücher).

Потом у меня был один очень такой хороший сюжет [...] о человеке, который сжигает свою жену за то, что она не говорит правду, за то, что она врет, причем по мелочам. Понимаешь? То есть, он ее так любит, и она его любит. Она прекрасная женщина. Они обожают друг друга и у них чудные отношения. Но она ... сочиняет. Она уходит из дома и когда она возвращается, он у нее спрашивает: «Ты где была?» Она отвечает: «У подруги.» А ему точно известно, что она не была у подруги, скажем, а была где-то в другом месте – в кино. Он не понимает, почему она врет. Мне кажется, что она тоже не понимает, зачем она это делает. Наверно, так сказать, из чувства самосохранения. Кончается все это ... он борется с ней и никак не может убедить ее в том, что врать не надо. И кончается тем, что он ее привязывает к дереву и сжигает на костре как Жанну д'Арк.²³

Die Künstler-Pose, die Tarkovskij in *TEMPO DI VIAGGIO* einnimmt, bedient allgemein historisch-kulturelle wie auch vom Medium des Kinos abhängige Erwartungshaltungen. Dazu gehören in erster Linie von der Romantik geprägte Vorstellungen von männlicher Genialität sowie von einem Künstler-Leben, das „von der Aufgabe, wenn nicht der Sendung, künstlerisch zu wirken, durchdrungen ist“ (Lafferl/Tippner 2011, 17). Tarkovskij propagiert das Bild eines Künstlers, der der Gegenwart enthoben ist und für den die Reinheit der (Film-)Kunst als absolutes Ideal gilt. Dieser Eindruck der Erhabenheit des Künstlers über die Trivialität des Hier und Jetzt wird gerade auch dadurch erzeugt, dass Tarkovskij in seinem Selbstporträt wie auch in Interviews politische oder gesellschaftskritische Themen nahezu zur Gänze vermeidet.²⁴ Achtet man allerdings auf das äußere Erscheinungsbild des Porträtierten, so zeigt Tarkovskij in *TEMPO DI VIAGGIO* einen Habitus, der nicht mit dem eines idealistischen, asketischen Künstlers übereinstimmt. So sehen wir in jeder einzelnen Aufnahme des Films einen dem Materiellen durchaus zugeneigten, modebewussten Jeans- und T-Shirt-Träger, der sich in filmisch wirksamen Einstellungen von der Halbtotale bis zur Großaufnahme ins Bild setzen lässt.

- 23 „Dann hatte ich da noch ein sehr gutes Sujet [...] über einen Menschen, der seine Frau dafür verbrennt, dass sie nicht die Wahrheit sagt, dafür, dass sie lügt – wobei es Kleinigkeiten sind. Verstehst du? Er liebt sie sehr und sie ihn auch. Überhaupt ist sie eine wunderbare Frau. Sie vergöttern sich gegenseitig und haben eine wunderbare Beziehung. Aber sie ... lügt. Sie geht aus dem Haus und wenn sie zurückkommt, fragt er sie, wo sie gewesen sei. Und sie antwortet: ‚Bei einer Freundin‘. Aber er weiß genau, dass sie nicht bei einer Freundin war, sondern, sagen wir, woanders – im Kino. Er versteht nicht, warum sie lügt. Und sie, so scheint es, versteht auch nicht, warum sie das macht. Wahrscheinlich aus einem Gefühl des Selbstschutzes heraus. Alles endet damit ... er kämpft dagegen an und kann sie dennoch nicht überzeugen, dass diese Lügen unnötig sind. Und alles endet damit, dass er sie an einen Baum bindet und sie wie auf dem Scheiterhaufen anzündet, wie Jeanne d'Arc.“
- 24 Irina Brezna, die 1984 in London ein berühmt gewordenes Interview mit Andrej Tarkovskij führte, bestätigt dies, wenn sie in einer späteren Reflexion über dieses Treffen bemerkt, die Bedingung für das Gespräch wäre gewesen „keine politischen Fragen“ zu stellen (vgl. Brezna 2012).

Neben dem Interview, das – in schriftlicher oder audiovisueller Form – eine der wichtigsten „paratextuellen Attraktionen des Autorenkinos“ darstellt (Nitsche 2002, viii), erfährt seit den 1970er Jahren noch eine andere Art von Paratext Verbreitung, nämlich das sogenannte Making-of, das die Arbeit am Filmset dokumentiert und dabei das Versprechen beinhaltet, den Filmkünstlern beim schöpferischen Prozess zuzuschauen. Andrej Šemjakin (2007) nennt eine Reihe von Vergleichsbeispielen für den Dokumentarfilm von Tarkovskij und Guerra, wie CIAO, FEDERICO! (1970) in der Regie von Gideon Bachmann über die Dreharbeiten zum Spielfilm SATYRICON oder das Making-of BURDEN OF DREAMS (1982) von Les Blank über Werner Herzogs FITZCARRALDO. Tarkovskijs Arbeit am Filmset wurde vor allem bei seinen beiden westlichen Produktionen filmisch dokumentiert und direkt verwertet. Dies geschieht für NOSTALGHIA in den Dokumentarfilmen der italienischen Regisseurin Donatella Baglivo, insbesondere in ANDREY TARKOVSKY IN NOSTALGHIA (1984), und für OFFRET im dokumentarischen Porträt von Michal Leszczyłowski REGI ANDREJ TARKOVSKIJ (1988). Doch auch in der Sowjetunion entstanden in den 1970er Jahren Aufnahmen von Tarkovskijs Arbeit am Filmset, nämlich von den Dreharbeiten zu STALKER. Ein kurzer Ausschnitt dieser Aufnahmen fand Eingang in das Film-Porträt ALISA FREJNDLICH (1979, Regie: Ljudmila Stanukina). Gleichzeitig überlegte auch Tarkovskij, die am Filmset entstandenen Aufnahmen für einen Dokumentarfilm zu verwerten, wie er mehrmals in seinen Tagebüchern notierte.²⁵

Im Vergleich zu einem konventionellen Making-of verspricht das Selbstporträt Tarkovskijs mehr als nur Einblicke in die Dreharbeiten zu einem Film zu gewähren. TEMPO DI VIAGGIO führt gewissermaßen zum Ursprung zurück – zum langsamen Entstehen der Idee auf der Ebene des Drehbuchs. Während der Reise und in den Gesprächen zwischen Tarkovskij und Guerra entsteht und konkretisiert sich die Idee zum Film NOSTALGHIA, und gleichzeitig erschafft Tarkovskij sein Italien – ein Schöpfungsakt, an dem wir als Zuschauer/innen teilhaben können und dessen Resultat einer „enigmatische[n] Ruinenlandschaft“, wie Klaus Kreimeier das Setting von NOSTALGHIA beschreibt (Kreimeier 1987, 161), in den Probeaufnahmen von Bagno Vignoni bereits vorweggenommen wird. Zusätzlich akzentuiert wird dieser Schöpfungsakt durch eine Aussage Tarkovskijs, mit der die ersten Reisebilder in TEMPO DI VIAGGIO unterlegt sind (00:06:20): „У меня впечатление, что Италия страна, в которой еще не придумана способность воспринимать глубинную перспективу, как будто она еще не была изобретена.“²⁶

Seinen auratischen Höhepunkt und logischen Abschluss findet dieser Prozess des Erschaffens in einer Schuss-Gegenschuss-Montage, die zunächst Tarkovskij in

25 Vgl. dazu die Einträge in MARTYROLOG vom 01.09.1980, 31.07.1981, 29.08.1981.

26 „Ich habe den Eindruck, dass Italien ein Land ist, das die Tiefenperspektive noch nicht wahrnehmen kann – gerade so, als ob sie noch nicht erfunden wäre.“

einer offenen Kirchentür stehend und in starkem Gegenlicht aufgenommen zeigt, und anschließend – in einer langsamen Aufblende – das Bild MADONNA DEL PARTO von Piero della Francesca. In dieser Bildfolge findet jenes Selbstbild Tarkovskijs als Künstler seine Konkretisierung, das Guerra und Tarkovskij in ihren Gesprächen umkreisen. Die in dieser einfachen Bildfolge kondensierte Selbstbeschreibung und Selbststilisierung besteht aus folgenden, über die Jahre übereinander gelagerten Schichten: Tarkovskij und seine originäre filmkünstlerische Vision der Welt (von Italien), Tarkovskij und seine Verbundenheit mit der europäischen Kunsttradition – in diesem Fall mit der Renaissance (Piero della Francesca), Tarkovskij und sein Glaube (im künstlerischen wie religiösen Sinn)²⁷, Tarkovskij und seine Idealvorstellung von Weiblichkeit (die Mutter und Gottesmutter) und schließlich – Anfangs- und Schlusszene des späteren Spielfilms NOSTALGHIA zusammengelesen – der männliche Schöpfungsakt, der sich in der Kunst und im Glauben realisiert, während die weibliche Schöpfung in der Geburt liegt.



Abb. 7–8: Tarkovskij – MADONNA DEL PARTO

SPIEGELUNGEN UND AUSLASSUNGEN

Tarkovskijs dokumentarisches Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO* und die künstlerisch ambitionierte Fiktion von *NOSTALGHIA* haben neben der Produktionssituation und der Produktionszeit vor allem auch das Sujet gemeinsam, nämlich die Reise eines russischen Künstlers durch Italien. Legt man nun Sujet und Motive der beiden Filme, die sich in ihren Ausdrucksregistern und -intentionen sowie

27 Insbesondere an dieser Stelle wird deutlich, wie bedeutungstragend die Tonspur ist. In der italienischen Originalfassung ist hier ein Stundengebet zu hören, das in der internationalen Ausgabe von *Artificial Eye* wie die Musik schlicht und einfach fehlt. In dem Stundengebet wird Psalm 22 rezitiert – die Klage über die Gottverlassenheit in einer unbestimmten Not: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen [...] Von Geburt an bin ich geworfen auf dich, / vom Mutterleib an bist du mein Gott. // Sei mir nicht fern, denn die Not ist nahe / und niemand ist da, der hilft.“

in ihren technischen und medialen Ausgangsbedingungen grundlegend voneinander unterscheiden, übereinander, so entsteht ein äußerst kontrastreiches Bild. In NOSTALGHIA kann der russische Schriftsteller und Italien-Reisende Andrej Gorčakov die Schönheit Italiens nicht länger ertragen, wie eine seiner Repliken gleich zu Beginn zu verstehen gibt (00:04:00): „Надоели мне все эти красоты хуже горькой редьки. Не хочу я больше ничего для одного себя только, никакой вашей красоты. Не могу больше, хватит.“²⁸ Die Idee der interkulturellen Verständigung, konkretisiert in der italienischen Übersetzung der Gedichte von Arsenij Tarkovskij, verwirft Gorčakov vehement. Das Hotelzimmer, in dem der Protagonist übernachtet, lässt kein Gefühl von Wärme und Geborgenheit aufkommen – selbst im Schlaf behält der Schriftsteller seinen Mantel an. Seine italienische Begleiterin Eugenia, die als Dolmetscherin eine Brückenfunktion der Verständigung einnehmen sollte, verlässt Gorčakov bitter enttäuscht darüber, dass er ihre Zuneigung bzw. ihren Wunsch nach einer sexuellen Beziehung nicht erwidert.

Tarkovskijs Erfahrung bei seiner ersten längeren Italienreise verhält sich zu jener des fiktionalen Gorčakov wie – um ein filmisches Bild zu bemühen – das Negativ zum entwickelten Positiv. Tarkovskij darf, wie TEMPO DI VIAGGIO unmissverständlich zu verstehen gibt, Tourist sein und sich dem ungewohnten Nichtstun hingeben, wie er im Gespräch mit Guerra bemerkt (00:31:00): „То, что меня немножко беспокоит – я чувствую себя праздным человеком, я не привык к такому состоянию.“²⁹ Die Schönheit Italiens ist für ihn, wie er in seinem Tagebuch notiert, dermaßen überwältigend, dass er keine adäquate Form der Wahrnehmung mehr dafür findet (Eintrag vom 16.08.1979):

Сегодня приехал рано утром Федерико (племянник Франко Терилли), и мы поехали по окрестным городкам: сказочно прекрасное путешествие. Монте Оливето Маджоре – мужской монастырь. Вольтерра. Сан Джиминьяно. Изумительные города – на удивление. Я уже перестаю воспринимать все это. Притупляется восприятие. (Tarkovskij 2008, 222)³⁰

Im Unterschied zur Reise seines Protagonisten ist Tarkovskijs Aufenthalt von der Freundschaft und Fürsorge Guerras und der Wärme seines Hauses geprägt. Viel

28 „Mir hängt diese ganze Schönheit zum Halse raus. Ich will überhaupt nichts mehr nur für mich selbst, nichts von eurer Schönheit. Ich kann nicht mehr, es reicht.“

29 „Was mich etwas beunruhigt ist, dass ich mich als müßigen Menschen fühle. Ich bin einen solchen Zustand nicht gewohnt.“

30 „Heute morgen kam Federico (der Neffe von Franco Terilli), und wir machten einen Ausflug durch die umliegenden Städtchen: eine märchenhaft schöne Fahrt. Monte Oliveto Maggiore – Männerkloster. Volterra. San Gimignano. Wahre Wunder von Städten – ich kann diese ganze Schönheit schon gar nicht mehr verarbeiten. Das Aufnahmevermögen stumpft ab“ (Tarkovskij 1989, 266).

mehr noch aber führt *TEMPO DI VIAGGIO* vor Augen, dass Kultur immer auch Vermittlung und Durchmischung, Übersetzung und Aneignung bedeutet – dem im Gespräch von Guerra formulierten Glauben zum Trotz, dass die Malerei nicht reproduzierbar und die Poesie nicht übersetzbar sei.³¹ Explizit kommt die Bedeutung des interkulturellen Austauschs im Film in jener Szene zum Ausdruck, als der Priester in Lecce vom Dialog der Kulturen spricht und diesen anhand eines Bodenmosaiks verdeutlicht, in dem sich Elemente und Einflüsse der ägyptischen und persischen, der skandinavischen und bretonischen Kultur finden. Implizit tritt die Möglichkeit der interkulturellen Verständigung über die Sprachen hinweg im Dialog zwischen Tarkovskij und Guerra zutage. Wie durch ein Wunder verstehen sich die beiden problemlos, obwohl der eine Italienisch und der andere Russisch spricht. Die Zuschauer erleben dieses „Wunder“, das so gewöhnlich ist, dass sie es gar nicht bemerken, in Form des für das Fernsehen über die fremdsprachige Stimme gesprochenen Voice-over oder, wie bei den DVD-Editionen, in Form von Untertiteln.

Dass hinter dieser Verständigung eine konkrete Person steht, wird erst nach ca. 20 Minuten Filmzeit deutlich, als neben den beiden Männern, in der Szene der Villa der Gräfin Gorčakova, eine Frau ins Bild gerückt wird, die für Tarkovskij das Dolmetscht, was der Gutsverwalter soeben erzählt hat. Die namentliche Identität dieser Frau wird jedoch erst im Abspann des Films gelüftet, wo Lora Jabloskina (sic!) als Dolmetscherin angeführt ist. Wer diese Frau ist und in welchem Verhältnis sie zu den beiden Filmprotagonisten steht, bleibt im Film jedoch unerwähnt.

Eleonora Jabločkina, wie die Dolmetscherin mit ihrem russischen Namen heißt, während sie in Italien nach ihrer Emigration wieder ihren Mädchennamen Kreindlina trägt, heiratete am 13. September 1977 Tonino Guerra, und als Trauzeugen traten Michelangelo Antonioni und Andrej Tarkovskij auf. Aus einem Interview mit Lora Jabločkina aus dem Jahr 2012, das anlässlich des 92. Geburtstages von Tonino Guerra in der *Rossijskaja gazeta* abgedruckt wurde, geht hervor, dass sie, als organisatorische Mitarbeiterin von Mosfil'm mit Tarkovskij bekannt, die beiden einander vorgestellt hat. Die Rolle, die ihr innerhalb dieser Bekanntschaft zuteil wurde, beschreibt sie auf eine fröhliche und unbeschwerte Art:

В Риме Тарковский жил в гостинице «Леонардо» на любимой им улице Кола ди Риенцо, но чувствовал себя одиноко и целые дни проводил у нас. Переводя их разговоры, я была как груша для битья между двумя боксерами! И кормила их, и выгуливала ... (Petrušanskaja 2012)³²

31 Dieser Überzeugung handelt Guerra selbst zuwider, wenn er Tarkovskij zu Beginn des Film sein eigenes, im Dialekt der Romagna verfasstes Gedicht über das Haus in einer für seinen Freund verständlichen Selbstübersetzung ins Italienische vorträgt.

32 „In Rom wohnte Tarkovskij im Hotel ‚Leonardo‘ in seiner Lieblingsstraße Via Cola di Rienzo, aber er fühlte sich einsam und verbrachte ganze Tage bei uns. Als Übersetzerin ihrer Gespräche war ich

Dass ihr in der Zusammenarbeit zwischen Tarkovskij und Guerra real eine nicht unwesentliche Rolle als Übersetzerin zukam, insbesondere als es um die Erarbeitung des gemeinsamen Drehbuchs zu *NOSTALGHIA* ging, lässt sich auch aus den Tagebuch-Aufzeichnungen Tarkovskijs schließen (Eintrag vom 31.07.1979):

Завтра или в крайнем случае послезавтра, начну писать эпизоды (их около 14) и давать их Лоре переводить для Тони. Затем Тони прописывает их второй раз, Лора снова переводит и присылает мне. И я наконец редактирую окончательный русский вариант. (Tarkovskij 2008, 219)³³

Diese realen Umstände werden in *TEMPO DI VIAGGIO* nicht repräsentiert oder, sehr wahrscheinlich, einfach übergangen, weil sie den Verantwortlichen als nicht signifikant erschienen. Als symptomatisch für die erfolgte Auslassung kann die Szene des Gesprächs der beiden Männer mit dem Verwalter der Villa der Gräfin Gorčakova angesehen werden, in der die Kamera von einem männlichen Gesicht zum nächsten wandert, während die weibliche Stimme aus dem Off zu hören ist. Während die Kamera auf den Gesichtern der drei Männer innehält, schwenkt sie an der Dolmetscherin einfach vorbei – genauso, wie ihre Stimme aus den meisten Filmszenen herausgeschnitten wurde. Ebenfalls symptomatisch für die erfolgte Verdrängung der Frau, Übersetzerin und Vermittlerin erscheint ihr Bild im Film vollkommen unmotiviert und auf eine ungewollt gespenstische Weise, als sie nämlich durch eine Einstellung in der Kirche von Lecce huscht und wir ihr Gesicht in einem wahrlich flüchtigen Augenblick in der Wohnung von Tonino Guerra in Großaufnahme sehen. Die einzige Frau, die mit gleich mehreren Einstellungen gewürdigt wird, ist die „Madonna del Parto“.



Abb. 9–12: Gespräch in der Villa der Gräfin Gorčakova

33 wie ein Boxsack zwischen zwei Boxern. Ich habe sie bekocht und an die frische Luft geführt ...“
33 „Morgen oder spätestens übermorgen werde ich die Episoden schreiben (etwa 14) und sie Lora geben, damit sie sie für Tonino übersetzt. Tonino wird sie dann ein zweites Mal durchgehen, worauf Lora sie erneut übersetzt und an mich zurückschickt. Und ich redigiere dann die russische Endfassung“ (Tarkovskij 1989, 261).

DIE ERRETTUNG DER SCHÖNHEIT IM MEDIENZEITALTER

Wie gezeigt wurde, drängen sich in das idealisierend gestaltete Selbstporträt immer wieder Szenen oder vielmehr kleine Gesten, die dieser Idealisierung und Harmonisierung einen – wenn auch schwachen – Widerstand entgegenzusetzen. Die Beispiele, die dafür angeführt wurden, können alle dem Komplex einer männlich dominierten Welt des Künstlerischen zugeordnet werden, die alles „weiblich“ Konnotierte unterordnet und absorbiert: Von der selbstironischen Überschreitung des männlichen Rollenbildes durch einen mit seinem Künstlerfreund kokettierenden Tarkovskij über das nicht realisierte Filmsujet einer „neuen Jeanne d’Arc“ bis hin zur Auslassung und Verdrängung der realen Frau, Übersetzerin und Vermittlerin Lora Kreindlina. Während ein zentraler, inhaltlich-thematischer Aspekt des Porträts darin besteht, männliche Werte und Hierarchien zu demonstrieren, zu bewahren und zu „retten“, zeigt sich im Hinblick auf medientheoretische Fragen, dass Tarkovskijs Verständnis des Mediums Film von der idealistischen Vorstellung ausgeht, dass das Kino eine unmittelbare, emotionale Wahrnehmung ermögliche:

Так кинематограф и музыку я отношу к непосредственным искусствам, не нуждающимся в опосредованном языке. Это фундаментальное, определяющее свойство роднит музыку и кинематограф, далеко разводя по той же причине кинематограф и литературу, в которой все выражается при помощи языка, то есть системы знаков, иероглифов. Восприятие литературного произведения возможно только через символ, понятие, каковым является слово, а кинематограф, как и музыка, дает возможность самого непосредственного, чувственного восприятия художественного произведения.³⁴

Ähnlich wie Tarkovskij die männliche Dominanz vor der in den 1980er Jahren virulent gewordenen feministischen Infragestellung zu behaupten versuchte – was sich wohl am deutlichsten in der Figur der Dolmetscherin Eugenia in *NOSTALGHIA* zeigt, strebte er in seinem Kunstverständnis danach, eine Unmittelbarkeit der filmischen Wahrnehmung und Darstellung in einer von Bildmedien dominierten, technisch reproduzierbaren und reproduzierten Welt zu bewahren.

34 Andrej Tarkovskij: *Zapečatlennoe vremja*; zit. nach: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema8.html>; in der deutschen Übersetzung: „Film und Musik zähle ich in diesem Sinne den unmittelbaren Künsten zu, die keiner Vermittlung durch die Sprache bedürfen. Diese fundamentale, entscheidende Eigenschaft macht Musik und Film zu Verwandten und begründet zugleich deren unüberbrückbare Ferne zur Literatur, wo alles durch Sprache ausgedrückt wird, also durch ein System von Zeichen und Hieroglyphen. Die Rezeption eines literarischen Werkes erfolgt ausschließlich über ein Symbol, über einen Begriff, wie ihn das Wort vorstellt. Film und Musik bieten dagegen die Möglichkeit einer unmittelbaren, emotionalen Rezeption des Kunstwerks“ (Tarkovskij 1985, 202 f.).

Tarkovskijs Auflehnung gegen den Filmbetrieb seiner Zeit betraf nicht nur die kommerzielle Produktion einer arbeitsteiligen Filmindustrie, sondern auch die technologische Natur des Filmbildes, durch die jede Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und viel mehr noch der Darstellung in Frage gestellt wird. Tarkovskij jedoch versuchte nicht nur filmästhetisch, sondern immer wieder auch argumentativ die Idee der Unmittelbarkeit im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zu „retten“. Der sich daraus ergebende Widerspruch zwischen Medialität und Realität, zwischen Innen und Außen, Intimität und Öffentlichkeit kommt vielleicht am deutlichsten in einer vielzitierten Künstler-Anekdote zu NOSTALGNIA zum Ausdruck, die einerseits die Vorstellung vom Filmbild als „Abdruck der menschlichen Seele“ suggeriert und andererseits auf eine nahezu ideale Verbindung von „Künstlerkörper und Werk“ (Soussloff 2011, 37) verweist.³⁵

[К]огда я впервые увидел весь отснятый материал фильма, то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища. Материал был совершенно однороден по своему настроению и тому состоянию души, которое в нем запечатлелось. Я не ставил перед собою задачи такого рода, но симптоматическая для меня уникальность возникшего передо мною феномена состояла в том, что, независимо от моих конкретных частных умозрительных намерений, камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком. Я был изумлен и обрадован одновременно, потому что результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного искусства стать слепком души человеческой, передать уникальный человеческий опыт, – не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости ...³⁶

35 Andrej Tarkovskij: Zapečatlennoe vremja; zit. nach: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.html>; Viktor Filimonov führt diese Anekdote in seiner Tarkovskij-Biografie der Serie ŽIZN' ZAMEČATEĹNYCH LJUDEJ ebenfalls an (vgl. Filimonov 2011, 361).

36 „Als ich zum erstenmal das Material des abgedrehten Films sah, war ich von der Dunkelheit der Bilder überrascht. Das gesamte Material entsprach völlig der Stimmung und dem Seelenzustand, mit dem wir es aufgenommen hatten. Eine solche Aufgabe hatte ich mir aber gar nicht gestellt. Doch es ist für mich sehr symptomatisch, daß die Kamera unabhängig von meinen konkret geplanten Absichten vor allem auf meinen inneren Zustand während der Dreharbeiten reagierte. Also auf die quälend lange Trennung von meiner Familie, das Fehlen der gewohnten Lebensbedingungen, die für mich neue Produktionsweise und nicht zuletzt auf die fremde Sprache. Ich war überrascht und erfreut zugleich, weil das jetzt erstmals vor mir über die Leinwand flimmernde Resultat bewies, daß meine Vorstellung, mit filmkünstlerischen

Wenn es um die Frage der Aura des Kunstwerkes – seinem „einmalige[n] Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 2002, 354) – geht, dann scheint Tarkovskij jedoch sicher in der Medienwelt des 20. Jahrhunderts angekommen zu sein. In dem von Tarkovskij selbst als künstlerisch minderwertig erachteten Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO* bedient er sich unverblümt der Reproduktion, indem er das Bild *MADONNA DEL PARTO* in drei unterschiedlichen Einstellungsgrößen montiert – halbnah, groß und schließlich, gewissermaßen von Angesicht zu Angesicht, das Gesicht der Madonna ganz groß. Diese Montage widerspricht eindeutig den im Gespräch von Guerra artikulierten Überlegungen von der Aura des Kunstwerkes wie auch dem Kunstideal Tarkovskijs, wie er es in einem Interview mit Gian Luigi Rondi formuliert und in der entsprechenden Szene der „Madonna del Parto“ in *NOSTALGHIA* auch realisiert:

A monument ... Certainly, a photograph might contain all that appears, the lines, style, even the indication of the proportions ... But the air that circulates around it, the light on that day, in that hour, the eyes of those who see it and walk near it, at times without even realizing where they are? And instead it is these that give that monument its truest meaning, its dimensions, its artistic secret ... Photographic reproduction, translation ... Art cannot manage to move inside it, it is there, imprisoned, and an imprisoned art, yes, certainly, is always a betrayed art. (Rondi 1980)

Elena Petrovskaja stellt in ihren Überlegungen zu den Polaroid Fotografien Tarkovskijs, denen ein eigener, 2006 erstmals in London erschienener Bildband gewidmet ist (Chiaramonte 2006), die Frage, wie diese Bilder zu interpretieren seien – außer der Tatsache, dass sie auf der Suche nach Drehorten auch einen praktischen Zweck erfüllten. Eine ihrer Hauptargumentationslinien kreist um die Schönheit – nicht um ein traditionelles Verständnis des Kunstschönen (wie es Tarkovskij pflegte), sondern um eine Schönheit, die gerade aus der technologischen Unvollkommenheit des Polaroid mit seinen leicht verschwommenen Konturen oder den harten Schatten resultiert. Genau diese Art der Unvollkommenheit macht die auf den Polaroid Fotografien Tarkovskijs inszenierte Schönheit jedoch zur einzig möglichen Schönheit in der zeitgenössischen Medienwelt, in der „die Malerei als Objekt einer individualisierten auratischen Betrachtung“ (Petrovskaja 2014, 213) aufgehört hat zu existieren. Die Unvollkommenheit des Polaroid, die an die frühe Fotografie erinnert, verleiht nach Petrovskaja den Aufnahmen Tarkovskijs etwas Authentisches, wenngleich die in ihnen zelebrierte Schönheit auch nur einen Effekt der Technologie darstellt.

Mitteln einen Abdruck der menschlichen Seele, einer einmaligen menschlichen Erfahrung erreichen zu können, keinesfalls nur eine Ausgeburt müßiger Gedanken, sondern unbestreitbarer Realität ist“ (Tarkovskij 1985, 228).

Die stilisierten Aufnahmen fotogener Gegenstände in *TEMPO DI VIAGGIO* sind den Polaroid Fotografien in Vielem ähnlich – wie auch die Unvollkommenheit des 16-mm-Materials vergleichbar ist. Es sind vielleicht gerade diese Bedingungen – die Geringschätzung des kleinen Filmprojekts durch Tarkovskij mit eingeschlossen –, die das Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO* als unmittelbarer, authentischer, der zeitgenössischen Medienwelt adäquater erscheinen lassen als Tarkovskij dies selbst vielleicht intendiert hat.

FILMOGRAPHIE

- ALISA FREJNDLICH. UdSSR, 1979. Regie: Ljudmila Stanukinas.
ANDREY TARKOVSKY IN NOSTALGHIA. Italien, 1984. Regie: Donatella Baglivo.
BURDEN OF DREAMS. USA, 1982. Regie: Les Blank.
CIAO, FEDERICO! Dokumentarfilm. Italien/USA, 1970. Regie: Gideon Bachmann.
FITZCARRALDO. Deutschland, 1982. Regie: Werner Herzog.
REGI ANDREJ TARKOVSKIJ. Schweden, 1988. Regie: Michal Leszczyłowski.
SATYRICON. Italien/Frankreich, 1969. Regie: Federico Fellini.
TEMPO DI VIAGGIO. Italien 1980. Regie: Tonino Guerra, Andrej Tarkovskij. DVD-Edition Artificial Eye: 2 Disc Special Edition NOSTALGHIA, 2002 (Eine nahezu identische Fassung des Films – die Untertitel wurden offensichtlich verbessert – findet sich auf der DVD-Edition Artificial Eye: THE ANDREI TARKOVSKY COMPANION, Disc 2, 2007).
VREMJA PUTEŠESTVIJA. Italien 1980. Regie: Tonino Guerra, Andrej Tarkovskij. Aufnahme der Ausstrahlung des Films in NTV 1996. <http://tarkovskiy.su/kino/vremaputechestvia.html> [20.02.2015].

BIBLIOGRAPHIE

- N. N.: „Andrei Tarkovsky’s Martyrolog on Tempo di viaggio – Tarkovsky’s foot in the Western door“, in: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheDiaries/tempo.html> [20.02.2015].
Aronson (2014), Oleg: „Andrej Tarkovskij: Èkonomika dlinnogo plana“, in: Evgenij Cymbal (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual’noj i chudožestvennoj kul’ture. – Ivanovo: PresSto, p. 16–31.

- Benjamin (2002), Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: Medienästhetische Schriften. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 351–383.
- Brezna (1984), Irina: „Ein Feind der Symbolik. Interview mit Andrej Tarkowskij“, in: Tip (3). Berlin. [Wiederabdruck in: Freunde der Deutschen Kinemathek (1988) (Hg.): Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkowskij. Berlin, p. 24–31.]
- Brezna (2012), Irina: „Der entzauberte Prophet“, in: http://www.tageswoche.ch/de/2012_46/kultur/480898/ [20.02.2015].
- Chiaromonte (2006), Giovanni/Tarkovsky, Andrej A. (Hg.): Instant Light: Tarkovsky Polaroids. – London: Thames & Hudson, 2006.
- Fasolato (2013), Umberto: La sonosfera del cinema di Andrej Tarkowskij: Solaris, Lo specchio e Nostalgia. – Udine: Università degli Studi di Udine, <https://dspace.uniud.cineca.it/handle/10990/226> [05.03.2015].
- Filimonov (2011), Viktor: Andrej Tarkowskij: sny i jav' o dome. – Moskva: Molo-daja gvardija.
- Gornych (2014), Andrej: „Dolg i Dolgi Tarkovskogo“, in: Cymbal, Evgenij (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, p. 54–63.
- Kreimeier (1987), Klaus: „Nostalgia“, in: Andrej Tarkowskij. Reihe Film 39. – München – Wien: Hanser, p. 154–167.
- Laferl (2011), Christopher F./Tippner, Anja: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.): Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna. – Bielefeld: transcript, p. 7–28.
- Nitsche (2002), Lutz: Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. – Stuttgart: Metzler.
- Petrovskaja (2014), Elena: „Besserebrjannaja krasota“, in: Cymbal, Evgenij (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, p. 195–221.
- Petrušanskaja (2012), Elena: „Ispoved' ego ženy. Segodnja velikomu Tonino Guërra ispolnjaetsja 92 goda“, in: Rossijskaja gazeta, 16.03.2012, <http://www.rg.ru/2012/03/16/guerra.html> [20.02.2015].
- Rondi (1980), Gian Luigi: „A Talk with Tarkovsky“, in: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Tarkovsky_Rondi-1980.html [20.02.2015].
- Šemjakin (2007), Andrej: „Reprezentacija ličnosti Andreja Tarkovskogo i obrazov ego kartin v dokumental'nom kino“, in: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc20> [20.02.2015].
- Tarkowskij (1985), Andrej: Die versiegelte Zeit. Aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel. – Berlin, Frankfurt/M.: Ullstein.

- Tarkovskij (1989), Andrej: Martyrolog: Tagebücher 1970–1986. Aus dem Russischen von Vera Stutz-Bischitzky und Marlene Milack-Verheyden. – Berlin: Limes.
- Tarkovskij (2008), Andrej: Martirolog. Dnevnik 1970–1986. – Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij.
- Tarkovskij (o. J.), Andrej: Zapečatlennoe vremja. In: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> [20.02.2015].

Ирина Градинари

О новых истоках кино

Поэтический фильм Андрея Тарковского

О кино Андрея Тарковского было написано очень много, в том числе и им самим. Магичность, эстетическая особенность его фильмов описывалась в превалировании визуального образа над нарративом, в анти-антропоцентричности действия, длительности планов и «радикальной антимонтажной позиции» (Ямпольский 2003), в «особой материальности его творчества» (Джеймисон 2004, 127), в активном вовлечении зрителя, который должен дополнить кинообразы сам, и наконец в особенности, характеризующейся «концептом иконы, организованной вокруг пустоты (показывающей того, кого в ней нет, кто не перестает удаляться)» (Сосна 2008, 15). Для самого Андрея Тарковского суть кино заключалась в его непосредственности и анти-символичности, нацеленных не на производство смысла, а на эмоциональное переживание особого момента, в котором ухвачена его суть.

Творчество Андрея Тарковского относится определенно и, в его собственной формулировке, к авторскому кино. Из сегодняшней перспективы не все его аспекты являются постмодернистскими, авангардистская эстетика состоит скорее на службе консервативных идей как онтологическое обоснование субъективности, фантазии на тему происхождения культуры и ее субъектов, поиск фундаментальной, стоящей вне всякой идеологии истины, и понятия чистого, неидеологического искусства. Но именно в стремлении к этим идеям Тарковский был политически деятелен и потому аналогичен европейскому авангарду, также пытавшемуся оказать сопротивление (западной) идеологии. Тарковский так же как и его западные коллеги работает над «политикой формы» (Kappelhoff 2008, 11),

которая должна была разрушить идеологию массового кино при помощи инновативной эстетики. Все же фильмы Тарковского оперируют эссенциалистскими ценностями, и потому являются сами идеологическими, например, закрепляя консервативные гендерные образы как выход за рамки идеологии и приближения к «естественному» порядку вещей.

В данной статье я хочу описать особенность поэтического кино Андрея Тарковского с точки зрения советской системы жанров, рефлегируя которые, он и развил новую поэтику. Режиссер отрицал какую-либо принадлежность к жанрам, развившимся в Голливуде, хотя в своих фильмах он и использовал жанры научной фантастики (Солярис и Сталкер) или исторической драмы (Андрей Рублев). Для Тарковского жанрами являлись коммерческие шаблоны, которые сужают взгляд на жизнь, поэтому свое творчество он понимал как преодоление жанровых рамок (Tarkowskiĵ 2000, 160). Жанры были, по его мнению, ошибочно перенесены из театра и литературы в кино. Тем не менее, он работает над поэтическим фильмом – известной типовой категорией в советской теории жанров, введенной формалистской школой в 1920-е гг. Сам он критиковал «поэтическое кино» за его оторванность от жизни и метафорический характер, в то же время сравнивал свое творчество с японским поэтическим жанром хокку (Тарковский 1967). Киновед Фрейлих также указывает на то, что раздокументализация фильма, тоже характерная для Тарковского, является одним из признаков поэтического фильма (Фрейлих 2009, 284–285). Режиссер разрабатывает поэтическое кино в другом ключе: он переносит логику поэзии в фильм, которая, в свою очередь, является критическим видом художественного творчества Оттепели. Чтения поэтов Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского и Беллы Ахмадулиной собирали стадионы. Поэзией в творчестве Тарковского становится при этом развитие эстетических особенностей кино в разграничении его от других видов искусств и одновременном развитии логики задействованных в нем средств выражения, с целью их эмансипации друг от друга – раскрепощения мультимедийной логики: визуальности / кадра, звука и языка. В этой связи Тарковский утверждает своим творчеством новые истоки кино из живописи. Также для его произведений характерны киноаллегии, подкрепляющие фантазии о живописном праисточнике кино, и рефлегирующие медиальную особенность кинематографа и его этическую функцию.

СОВЕТСКАЯ ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА

Было ли советское кино жанровым – спорный вопрос,¹ хотя работ по описанию жанров достаточно. Осознание жанров в советской теории кино начало расти, как и на Западе, примерно с 1950-х гг. (Мачерет 1954, 75). После смерти Сталина появляются отдельные статьи на эту тему, в 1978 г. проводится первая конференция по жанрам, и с тех пор регулярно появляются работы в этой области. В данной статье я опираюсь на учебник для вузов С. И. Фрейлиха (2009), изданный впервые в 1991 г. Дата является примечательной, так как с началом перестройки в СССР распространяются до того публике мало известные голливудские картины, которые и привлекают с новой силой внимание исследователей к жанрам.

Теорию жанров описывает Фрейлих в комбинации со стилем, типом и видом. Под жанром он понимает «тип эстетической условности изображения» (Фрейлих 2009, 48): так, например, со ссылкой на упражнения Эйзенштейна для студентов одна и та же ситуация могла быть представлена в кино драматично, комично или трагично (Фрейлих 2009, 41–50), хотя жанры очень редко встречаются в чистом виде, скорее всего они дополняют друг друга в фильмах. Мачерет определяет жанр как тип художественной формы, степень эстетического заострения (Мачерет 1954, 75).

Жанры категорируются телеологически, они подвержены «эволюционному» развитию – здесь Фрейлих озвучивает не столько дарвинистскую теорию развития видов, сколько марксистскую теорию развития общества от низших к высшим социальным формам, тем самым классифицируя жанры иерархично (Фрейлих 2009, 114–145). Из низкой, поверхностной мелодрамы смог развиться более высокий жанр трагедии, как из приключенческого жанра историко-революционный фильм (Фрейлих 2009, 127). Способом «возвышения» является прежде всего связь индивидуальных судеб с развитием общества (Фрейлих 2009, 132), как, например, это показано в фильмах *Человек из ресторана* (1927, Протазанов) или *Чертово колесо* (1926, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). К высоким жанрам причисляются и фильмы Эйзенштейна, так как они полностью отрицают индивидуальную буржуазную идеологию, создают типические образы, преобразовывая

1 Так, например, введение в анализ фильма Юрия Лотмана и Юрия Цивьяна (1994) не содержит главы о жанрах. Оксана Булгакова именует период с 1934 по 1954 гг. безжанровым и временем жанровых гибридов: „The Soviet film industry was built as a system but without genres. Nevertheless, the Soviet experience can contribute to genre studies. The hybrid forms developed in the Stalinist cinema include elements of the film genres (romantic comedy in kolkhoz film; conquest of the nature, the basic situation of the western and elements of the spy film in the production film etc.).“ (Bulgakova 2013, 348–349). В другой своей работе Булгакова упоминает об особых советских жанрах – фильме-концерте, телевизионном спектакле и балете. Фильм использовался в качестве вспомогательного средства для воспроизведения других видов искусств (Булгакова 2010, 28).

вещи в метафоры: «Подробности жизни переплавлены в обобщения, приобретающие метафорическое или символическое значение» (Фрейлих 2009, 68). Броненосец Потемкин, 1925, Сергей Эйзенштейн) – это пример эпопеи, представителя высокого жанра. Впрочем, высокие жанры могут состоять из игры элементов высоких и низких жанров. В Потемкине обнаруживаются, например, и элементы низшей драмы.

Вся жанровая система со ссылкой на теоретика формальной школы Виктора Шкловского (1927) подразделяется на прозаический и поэтический типы (Шкловский 2012, 169), которые различаются друг от друга большим или меньшим наличием формальных элементов в структуре фильма:

Повторю еще один раз – существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные элементы заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть «стихотворное» кино. (Шкловский 2012, 169)

Фрейлих разбирает эти два типа в связи с историческим изменением жанров. Потемкин в силу отсутствия традиционного сюжета и индивидуальных персонажей, наличия выразительных типов, построения сюжета по типу драмы и обрамления действия документальной эстетикой является поэтическим типом эпопеи (Фрейлих 2009, 73). Эпопею станут позже называть кино большого стиля, охватывающей целую эпоху или важные исторические моменты. С развитием звукового кино происходит некоторое «снижение» эпопеи до прозаического типа (Фрейлих 2009, 77), каким является, например, Чапаев (1934, братья Васильевы). Некоторые экспериментальные фильмы Оттепели как Застава Ильича (Мне двадцать лет) (1964), Июльский дождь (1966) и Был месяц май (1970) Марлена Хуциева, являющегося современником Тарковского, – примеры синтеза прозаического и поэтического типа эпопеи.

Далее, стоящая над жанром и типом структура, – это стиль как специфическое применение кинематографических средств (монтажа, кадров и т. д.). Стилем, согласно Юрию Лотману и Юрию Цивьяну, является пространственно-временная форма кинодействия, то есть организация времени (ритма, длины кадров и т. д.) и пространства (местонахождения актеров, декораций, света и т. д.) (Лотман/Цивьян 1994, 151). Сепман указывает на то, что выбор жанра определяет стилистическую форму выражения, которая, в свою очередь, влияет и на жанровые особенности конкретного фильма (Сепман 1982, 33). По Фрейлиху, стиль – определенное выражение жанровой системы: «В стиле идея как бы материализуется» (Фрейлих 2009, 221). С помощью стиля определяются как индивидуаль-

ные особенности творчества режиссеров, которые придают жанрам новую, неповторимую форму (посредством особой организации кадров и монтажа), так и историко-дискурсивная форма эпохи с точки зрения применения эстетических средств. К последнему относятся стили «советского монтажно-поэтического кино» 20-х гг., «немецкий экспрессионизм», «итальянский неореализм», «польская школа», английское «свободное кино», документальная «нью-йоркская школа» или «фантастический реализм» латиноамериканского кино (Фрейлих 2009, 224). Определив историческую принадлежность к тому или иному стилю, можно в его рамках более точно описать и индивидуальный стиль художников: Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко являются, например, представителями поэтического монтажа, но стиль монтажа у Эйзенштейна подчиняется законам хроники, у Пудовкина – законам трагедии, а у Довженко – лирике (Фрейлих 2009, 237). Козлов предлагает другую классификацию со ссылкой на жанры: Кулешов работает в рамках старых, т. е. вышедших из литературы, приключенческих и комедийных жанров; Козинцев и Трауберг ориентируются на низкие эксцентрические жанры театра и цирка; Вертов уничтожает рамки любого жанра; Эйзенштейн трансформирует старые жанры и ищет возможность их синтеза; Пудовкин использует жанры высокой реалистичной литературы (Козлов 1979, 85–86).

Советско-русская кинотеория различает также вид, под которым понимаются общие направления киноискусства, такие как игровой, документальный, анимационный и научно-популярный фильмы (Евтеева 2011). Виды могут служить и описанию жанровых аспектов. Так, например, комедия может быть по своей форме лирической или драматической. Использование литературных определений означает скорее «возвышение» кино до искусства, сравнимого с литературой. Все теоретики подчеркивают специфическое применение данных определений по отношению к кино с учетом его технических и эстетических особенностей, обсуждаемых формалистами уже в 1920-х гг. (ср. напр. Эйхенбаум 1926). В 1970-е гг. к высоким жанрам станут причисляться и кинороман, киноповесть, кинодрама, киноновелла, кинопоэма и т. д. В основу категоризации ляжет объем исторической перспективы и политическое значение изображенных событий (Власов 1976, 32). Эпопея находится, к примеру, на самом верху жанровой иерархии в силу своего всеохватывающего исторического изображения общества в своем социально-политическом развитии. Далее, ступенькой ниже, находится кинороман, который также изображает общество в историческом контексте, но по сравнению с эпопеей сужает историческую или политическую перспективу, например, в силу более индивидуализированных персонажей по сравнению с типическими эпопеи. Кинодрама концентрируется на одном важном историческом событии, раскрывая его социально-политическую обусловленность и т. д.

Таким образом, советское кино и советская кинотеория пользовались понятиями жанров, если под жанром понимаются повторяющиеся, переносимые дискурсивные рамки, с помощью которых киноматериал упорядочивался с целью достижения определенного смысла. Кроме того, советское кино развилось из раннего западного жанрового кино (Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 6). По причине большой популярности западных развлекательных картин, большевики также мечтали создать «кино миллионов»², которое служило бы воспитательному и идеологическому делу партии. Советская кинематография возникает в отказе от западных буржуазных жанров и в одновременной попытке создания кино для масс с помощью трансформации популярных жанров. Так, например, был адаптирован жанр музыкального фильма в 1930-е гг., популярный и в Германии, и в США. Поэтому западная жанровая система не совсем подходит для описания советского киноискусства и объясняет тот факт, что некоторые исследователи считают советское кино безжанровым. Институциональная централизация киноиндустрии, начавшаяся в 1929 г., усиленный контроль партии над ней с 1938 г. (Nembach 2001) и стремление повсеместно внедрить метод социализма (Schmitt/Schramm 1974, 390; Günther 1984, 18–54) привели к центрированию жанров вокруг идеологического советско-социалистического дискурса, легитимировавшего социализм как социально-политическую систему. Например, во всех фильмах 1930-х гг. разрабатывается советский субъект как раскрепощенный и освобожденный от угнетателей (рабочие, крестьяне, работающие женщины, эмансипированные евреи и т. д.), который, в свою очередь, обосновывает законность социализма. Видовые аспекты указывают на род разработки: комический, драматический или трагедийный. В основу жанровой системы была положена степень близости к социалистическому легитимационному дискурсу, определявшая полноту ее выполнения. Чем более индивидуальным и более частным был исторический контекст фильма, тем дальше находился жанр от легитимационного центра.

Поэтому жанровая система, описанная Фрейлихом, является программой и одновременно симптомом идеологической апроприации кино. Она документирует категории селекции фильмов на всех стадиях их производства, регулирование их эстетической формы. Так, разделение на высокие и низкие жанры указывает на центральную роль коллектива в советском кино. Поэтому не удивительно, что одним из финансируемых жанров в

2 При создании советской киноиндустрии государственное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) под руководством Бориса Шумяцкого (1929–1938) ориентировалось на Голливуд в своем стремлении использовать популярные жанры для распространения социалистической идеологии. Планировалось создать «кино миллионов», так как на кино из-за повсеместной неграмотности населения возлагалась большая надежда в просвещении и воспитании масс (напр. Miller 2010).

СССР был фильм об Отечественной Войне, как до сих пор называют Вторую мировую войну. Военные фильмы затрагивают судьбу всего коллектива. Прозаический и поэтический типы определяют модус изображения, насколько «реалистично» отображен советский строй, изображение которого благодаря методу соцреализма было скорее утопичным, чем реальным. Но все же требования реализма привели к предпочтению прозаического типа, который считался более доступным массам, в то время как поэтическое кино было более интеллектуальным. Тарковский работает в обоих направлениях: он удаляется от центра, акцентируя индивидуальность, и разрабатывает поэтический тип, ищет возможности развития формальных элементов. Он как бы буквально понимает определение поэтического фильма, развивая его концепцию по аналогии к поэзии. В этом ключе его творчество понимают и советские теоретики, которые также причисляют его фильмы к типу поэтического кино (Власов 1976, 78; Turovskaja 1981, 20).

Стили являлись в этой системе единственной различительной эстетической категорией, поэтому Тарковский, как и другие режиссеры, разрабатывал свой индивидуальный стиль; он же был ориентиром и для публики. Советские жанры поэтому не автореференциальны как голливудские. Они пользуются общими господствующими идеологическими символами своей эпохи, но не ссылаются друг на друга и не цитируют жанровые элементы друг друга. К примеру, единство коллектива, его новое, лучшее качество в социалистическом обществе и его власть артикулировались практически во всех фильмах 1930–1940-х гг., но по-разному. В фильме Цирк (1936, Григорий Александров) подчеркивается доступ всех национальностей к власти с помощью колыбельной, звучащей в финале фильма на разных языках, Волга-Волга (1938, Григорий Александров) представляет слияние природного и технического принципа, а Свиночка и пастух (1941, Иван Пырьев) указывает на союз России и Кавказа, Севера и Юга. Все эти фильмы рождаются нарративом, инсценирующим социальное восхождение главных персонажей, все же они различаются сферами их достижений. Цирк представляет освобождение западной женщины от эксплуатации в сфере искусства с легитимацией переноса некоторых элементов западного кино, которые «улучшаются» в СССР (Franz 2011); Волга-Волга ведет главную героиню к победе на конкурсе народных талантов; Свиночка и пастух демонстрирует достижения в сельском хозяйстве.

Сравнивая советскую жанровую систему с Голливудом, необходимо отметить, что американские жанры являются более абстрактными по отношению к реальности в силу своей автореференциальности, производя тем самым как добавочное удовольствие от цитирования и авторефлексивной игры с жанровыми элементами, так и добавочное смыслопроизводство, при котором традиции кино переписываются или утверждаются в каждом жанровом фильме. Советские фильмы же находятся в зависимости

от актуального идеологического дискурса, который они утверждают или препарируют. Для их лучшего понимания необходимо поэтому и знание актуальной идеологической подоплеки. Тарковский своими фильмами не просто обыгрывает советскую идеологию, но и приближается к западному стандарту авторефлексии, что является отказом от метода соцреализма. Он прерывает тем самым референциальность идеологического дискурса, указывая на искусственность и искусность кинематографических конструкций.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Поэтический фильм Тарковского заключается в развитии специфичности кино с точки зрения его технических и эстетических возможностей. В этом случае режиссер с одной стороны рефлектирует, чем кино отличается от других видов искусств. Тарковский, конечно, понимает, что кино не обойтись без других видов искусств, но они должны быть по-другому задействованы – фильм не должен и не может оставаться вспомогательным средством других искусств. Поэтому, с другой стороны, он развивает мультимедийную логику, раскрепощая средства выражения фильма. К тому же, Тарковский создает авторефлексивные кино-аллегии, анализирующие функции кино и постулирующие новые истоки кино из живописи. Режиссер создает, таким образом, как добавочное смыслопроизводство рефлексии киноискусства с помощью различных сюжетов.

Отличительная особенность кино от других видов искусства по Тарковскому – это его антисимволичность и непосредственность. Фильм работает с объектами реального мира и воспринимается зрителями как «вторая реальность» (Tarkowskij 2000, 184), поэтому кино по Тарковскому – это обмен опытом. Специфичность киноискусства при этом заключается в «запечатлении» времени (ebd., 130), так как фильм не только консервирует свою эпоху, но имеет возможность комбинировать различные эпохи или поворачивать время вспять (ebd., 61–65). Хотя ритм кадров играет большую роль, Тарковский критикует интеллектуальный монтаж Эйзенштейна. Ритм создается не из частоты монтажа, а из времени в самом кадре, которое способно зафиксировать кино (ebd., 125). Частая смена кадров сужает смысл, фиксирует его, в то время как монтаж малого количества кадров способствует полисемии, характеризуется открытостью смысла (ebd., 126). В Зеркале, к примеру, частота смены кадров равняется 200-м, тогда как нормальное количество в фильме подобной длины около 500 (ebd., 125). Такое замедление материализует время, дает его ощутить зрителям, особенно в сценах застывания героев или замедления времени. Кроме того, его анти-монтажная позиция направлена на разрушение идеологии. Запечатленный

в кадре момент не является по Тарковскому в силу непосредственности киноизображений идеологическим. Идеологическим делает его монтаж, закрепляя тут или иную идею за показанной действительностью (ebd., 185).

Далее, для Тарковского важны места съемок, которые также должны подчеркнуть неповторимость, особенность запечатленных моментов (ebd., 147). Выбирая особые места действия фильмов, Тарковский удаляется от идеологического центра буквально: вместо коллективных локальностей, какими являются фабрики и заводы, его фильмы показывают фантастические, периферийные зоны, подчеркивающие индивидуальность переживаний и индивидуальность развития героев.

И, наконец, Тарковский ослабляет контроль актера над его ролью. В идеале, если актер не посвящен в художественный замысел фильма, а играет сцену за сценой – все это также для запечатления особых моментов реальности (ebd., 125). Впрочем, кино не является отображением действительности, а вскрытием ее сущности, ее закономерности. Режиссер подчеркивает визуальность ощущений и переживаний и инсценирует в своих фильмах эпифанию в секулярной форме: запечатлевает особые моменты, которые в его теории являются теми неповторимыми моментами истины, сокрытыми обычно в событиях и феноменах (ebd., 120). Кино вызывает и удовлетворяет таким образом стремление к идеалу (ebd., 197). Его творчество – это переживания момента, через которое возможно новое восприятие мира (ebd., 97).

Особенность использования других видов искусств у Тарковского заключается в переносе поэтической логики в структуру фильма. Поэзия является самым правдивым из всех видов искусств (ebd., 22), потому как оно способно передать процесс мышления, которое не рационально, а эмоционально (ebd., 22). В фильме также возможны ассоциативные сочетания кадров по аналогии с ассоциативностью мышления. Это имитация мышления подвигает зрителя к активной рецепции фильмов, которые в свою очередь ассоциирует что-нибудь свое к увиденному (ebd., 23). Кроме того, структура бытия по Тарковскому также поэтична, поэтому поэзия является одной из центральных форм познания окружающего мира (ebd., 24).

Для передачи поэтической логики Тарковский использует не только ассоциативный монтаж, но и встраивает ирритационные моменты в организацию мизансцен и поведение персонажей, что помогает ему противостоять шаблонности и банальности изображенной действительности (ebd., 27); он как бы удивляет зрителя особой экспрессивностью показанных сцен. С помощью этих сцен Тарковский наблюдает за феноменами. Он не домысливает их до конца, а только показывает их в развитии, подобно брехтовскому театру, так как вывод из увиденного должны сделать сами зрители. Наблюдение подчеркивает визуальность и «поверхностность» кино как его технико-эстетическую особенность, поэтому так важны детали в кадре – они подчеркивают видение как чувство восприятие мира (ebd., 76).

Что это значит для построения фильма? Тарковский следует логике поэзии в том, что он предпочитает технические и эстетические возможности фильма смысловым. Подобно поэзии, которая испытывает границы языка, живет за счет его структуры, делающие возможным те или иные ассоциации или смысловые конструкции, Тарковский испытывает возможности фильма, представляя другие средства выражения, другие виды искусств в их собственной логике, подчеркивая их особенности. Такой является картина Зеркало, развивающая каждое из средств выражения. В ней искусства не подчиняются друг другу, их использование подчеркнуто экспрессивно в их гетерогенности. Военные документальные кадры указывают на выразительность визуальности и на запечатление особых исторических моментов. Диалоги – на выразительность языка, подчеркивая его способность к рефлексии. В Солярисе или в Оффрет герои пытаются в долгих диалогах осмыслить действительность. А в Зеркале зачитываются размышления Пушкина о причинах непричастности России к европейской политике. Эта сцена не интегрирована в действие всего фильма. Сцены Зеркала сопровождаются стихами отца режиссера Арсения Тарковского, создающих ритмом атмосферу поэтичности и указывающих на особенность моментов. Главный герой сам является кинематографической конструкцией: слышен его голос и повороты камеры указывают на то, что он смотрит, что как раз и делает явными звук и камеру, которые как средства выражения кино остаются незамеченными в «нормальном» фильме. Главный герой постоянно указывает на мир вне кадра, тематизирует рамки визуальности и саму камеру, потому как он сам находится за кадром. Впрочем, Тарковский показывает другие средства выражения не на равных, по крайней мере, в Зеркале. Визуальность и звук (музыка, стих) предпочитают языку. Язык, если это не поэзия, не может передать всего многообразия бытия. Диалоги часто не доводятся до конца. Сценам, в которых говорят по-испански, нужен перевод, тогда как смонтированная документальная хроника испанской войны сразу, без перевода, объемно и экспрессивно с помощью нескольких визуальных образов представляет трагедию испанской войны и уничтожение как такового, из чего следует причина эмиграции испанцев в Россию. Кино интернационально и универсально в своей экспрессии.

Авторerefлексивно подчеркивается полезность визуальных средств выражений и в других фильмах. Улетая на Солярис, Крис берет с собой пленку и сжигает все письменные документы. Снаут, дойдя до отчаяния, в том же фильме разбрасывает книги. Когда Крис возвращается к отцу, на книги течет вода, губительная для них (илл. 1). В Зеркале, как и положено для Воображаемого, для стадии зеркала, язык не работает. Так, в начале фильма показан молодой человек, которого лечат от заикания, причем преломление непосредственности изображения через телевизор как бы комментирует педагогическую и суггестивно-гипнотическую функцию советского



Илл. 1: Сцена разрушения книг. СОЛЯРИС

телевидения; она действует через язык, а не через аудио-визуальные образы. Эта сцена также является намеком на промывание мозгов через средства массовой информации и косноязычность советской культуры. Она, показанная в самом начале фильма, противопоставляется его последующим ярким образам. В то время, как телевидение занимается гипнозом масс, «правда» фильма и его сила в визуальной, дословесной образности.

КИНОАЛЛЕГОРИИ И НОВЫЙ МИФ ОБ ИСТОКАХ КИНО

Это подчеркивание визуальности и авторефлексивность обосновывают новые, почти мифологические истоки кино из живописи. Так, часто показываются картины, будь то висящие на стенах, или находящиеся в книгах. Живопись проявляется и в некоторых сценах, имитирующих ее, например, мальчик с птицей на голове в Зеркале (илл. 2), отсылающая зрителей к картине Питера Брейгеля Старшего Охотники на снегу; рука в Ивановом



Илл. 2: Мальчик с птицей на голове. ЗЕРКАЛО



Илл. 3: Рука Ивана. ИВАНОВО ДЕТСТВО

детстве к руке Адама в фреске Микеланджело (илл. 3), тянущаяся к Богу; сцена в доме в ЗЕРКАЛЕ в стиле натюрморта (илл. 4); имитация ландшафтной живописи в NOSTALGIA; сцены левитаций в ЗЕРКАЛЕ, СОЛЯРИСЕ или в OFFRET, которые застывают на мгновение подобно живописным сюжетам (илл. 5). Эти сцены отсылают к живописи как к праисточнику киновизуальности и кинопоэтичности, все же подчеркивают их кинематографическую особенность. Все сцены замирают лишь на миг, затем приходят в движение или изменяют состояние, что в живописи не возможно. Натюрморт в СОЛЯРИСЕ или в ЗЕРКАЛЕ изменяет вид, попав под дождь или показывая разбившийся кувшин с молоком, в сценах левитации герои или предметы не статичны, они движутся и указывают на способность кино передавать движение и на движение самой камеры и кадров.



Илл. 4: Натюрморт в движении. ЗЕРКАЛО



Илл. 5: Левитация. ЗЕРКАЛО

Особую кинематографическую выразительность Тарковский закрепляет и в авторефлексивных киноаллегориях. Так, Андрей Рублев обыгрывает истоки кино из живописи с помощью иконы Святой Троицы как суть создания произведения искусства как такового. Фильмом проводятся параллели между кино и иконой, рефлектирующие их общность и различие, представляя кино продолжателем иконописи. Икона является портретом средневековой России, запечатлевшая ее квинтэссенцию, а не отобразившая ее реалистично, что по Тарковскому передает и кино. Во времена междоусобиц и насилия монголо-татарского ига икона, символизирующая любовь, братство и единство, явилась носителем надежды на солидарность, гуманность и духовность. Фильм может это показать и объяснить через духовное становление художника-иконописца Андрея Рублева, в то время как живопись, запечатлевая суть времени, не может охватить ни исторический контекст, ни внутренний мир своего создателя. Икона, как истинное искусство, находящееся вне времени, не потеряла своей актуальности в настоящем. Ее ценности, разъясненные фильмом, актуальны и в Советском Союзе, в котором религия становится как средством поиска духовности,

так и критики социализма. И показ иконы в конце фильма – это и восхищение непреходящим, «вечным» искусством ушедшей эпохи и возвращение фильма к своему началу, который в силу духовности своего праисточника обязан задумываться над своей ролью в передаче и рефлексии сути своей эпохи, воплощении его духовных надежд.

Этот фильм также указывает на живопись как на праисточник фильма, потому что визуальность еще разъединена со звуком, но оба они равны в своей духовной выразительности. Звук ведет свое начало от церковных колоколов. Художник и кузнец служат людям в том, что поддерживают в них веру в трудные для России времена. Их как раз и соединяет в себе фильм. Рублев снова станет писать иконы, став свидетелем отлива колокола мальчиком Бориской, чей отец знал секрет отлива, но не передал его своему сыну. В конце фильма Андрей Рублев уходит вместе с Бориской творить (писать иконы и лить колокола), как бы первое символическое сочетание живописи и звука. Этими двумя средствами выражения одновременно тематизируются духовный и ремесленный аспекты кинематографического искусства. Рублев идет путем духовного познания, Бориска рискует испробовать что-то новое, не имея достаточно знаний и опыта, – обе характеристики отсылают к процессу создания фильма, сочетающего в себе духовность и ремесло, рефлектирующую абстракцию и непосредственную физическую работу. И, наконец, это отсылка к самому Тарковскому, понимающему кино источником духовности и одновременно экспериментирующему в поисках нового, отмечая традиции.

В конце концов, фильм тематизирует истоки в силу своей структуры, состоящей из восьми частей, что в христианской символике также является числом начала. Восемь человек спаслось в ковчеге Ноя (1. Петр 3.20). Восемь частей понимались до сих пор как восемь новелл, но они являются скорее картинами или фресками, показывающими отдельные аспекты средневековой жизни и не построенными на неожиданном повороте действия или необыкновенном событии. Они как бы наблюдают за жизнью, подчеркивая экспрессивную визуальность впечатлений, а не их семантическую законченность.

В Солярисе киноаллегии также служат как рефлексии функций самого кино, так и обоснованию истоков кино из живописи. Планета Солярис – это не что иное, как само кино как в образном смысле, так и в способе его визуального представления. Прежде всего эта планета обладает теми же свойствами, что и киноаппаратура. Она являет образы, воспоминания и желания субъектов, что и является свойством кино. Кино может функционировать как индивидуальная и коллективная память, в том смысле, что кино может сохранять некоторые моменты реальности, то есть записывать на пленку конкретные события. Сохраняя их, кино придает им некую вечность или, по крайней мере, консервирует события, со-

храня их так долго, пока цела пленка. На уровне содержания персонажи Соляриса и Зеркала вспоминают свое детство, переплетенное с культурными артефактами как фрагментами коллективной памяти: картинами великих мастеров.

Но кроме того, в Солярисе сюжет основан таким образом, что воспоминания и образы воплощаются в самих персонажах, которые возвращаются бесконечное количество раз, подобно тому, как если можно было бы прокручивать пленку или просматривать фотографии и записи. Жена главного героя Криса, Хари, которая много лет назад покончила жизнь самоубийством, возвращается из небытия. Причем в одной из сцен она оживает таким образом, что видна кинематографическая особенность оживления – прокручивание пленки назад. Восстание из мертвых (зомби, вампиры, чудесные оживления) и восстановление разрушенного являются при этом одним из излюбленных мотивов кинематографа. Братья Люмьеры, на которых также ссылается и Тарковский по поводу того, что они как раз и снимали сюжеты, потому что кинематограф сделал это технически возможным, отсняли Разрушение стены. В этом коротком фильме разрушенная перед камерой стена воссоздается снова при помощи обратного прокручивания пленки. Кино, таким образом, с самого начала было авторефлексивным, как только оно испытывало свой технико-эстетический потенциал. Привлекательность в использовании фильма состоит прежде всего в воссоздании необратимо разрушенного, так и у Тарковского – в победе над смертью.

Далее, кино, согласно теории аппарата (Apparatus Theory), критикующей кино как идеологическую машину, воплощает и удовлетворяет желания (отчасти им же порожденные). В Солярисе планета сначала оживает его жену, а в конце возвращает главного героя домой. В Зеркале герой возвращается к моменту своего зачатия. В Андрее Рублеве показано возвращение к духовным истокам России, отставшие советской историей, и одновременно к истокам киноискусства. Тоска по дому, по началу своего и коллективного существования, по некоему праисточнику бытия и субъекта как в кинематографическом, так и в психоаналитическом смысле являются и одной из центральных тем Голливуда, как это разработала Елизабет Бронфен в своих двух монографиях (Bronfen 1999, 2013). Кино инсценирует себя утопическим местом «рождения», приобщения к началу и восстановления гармонии, невозможной в реальности. Оно тем самым привлекает зрителей и утверждает силу кинофантазий.

Явленные образы в Солярисе являются также кинематографическими, потому что они в некотором смысле бессмертны и их можно уничтожить лишь облучением, которое также вредно и для пленки. Эти образы являются проекциями внутреннего мира героя, что тоже является спецификой кино воплощать внутренний мир субъекта при помощи дополнительных персонажей, вещей и мизансцен, обретающих в кадре особое значение.



Илл. 6: Одежда Хари. СОЛЯРИС

Внутреннее как бы перекладывается наружу. Образы Тарковского характеризуются тем, что они как бы поверхностны, например, одежда Хари (илл. 6). Герой не может расстегнуть ее платье, потому что он, возвращая ее из мертвых, не знал об этой застежке. Поверхность свойственна не только киновизуальности, но и декорациям и оснащению мизансцен, создающих лишь видимость полноты и глубины. Они демонстрируют поверхность, за которой ничего нет – ни изображенного быта эпохи, ни показанных помещений и пространств.

Проецированные образы в Солярисе думают, развиваются, становятся самостоятельными, указывая на немиметичность кинореальности, которую также подчеркивал и сам Тарковский, описывая, что его фильмы создают иероглиф реальности, передающего ее суть, а не имитирующего действительность. Для него кино характеризуется особой образностью, помогающей распознать правду, суть вещей и событий. Планета Солярис – этична, каким Тарковскому виделось и само кино, так как она отображает не все, что мог бы вспомнить герой, а лишь те моменты, которые являются главными для его морального становления – в данном случае речь идет о советском дискурсе совести. Поэтому образы вроде бы реалистичны, но все же гипертрофированы, что касается вины, чем Тарковский разрабатывает психологию своих героев. В центре, таким об-



Илл. 7–8: Различные виды планеты. СОЛЯРИС



Илл. 9–10: Различные виды планеты. СОЛЯРИС

разом, находится внутренний мир персонажей, а не реальность как таковая. Их концепция избирательна, сфокусирована на одном свойстве, как и реальность фильмов, которые по своей природе избирают материал и фокусируются на одной теме или комплексе тем. Эту аналогию между Солярисом и кино можно провести еще и потому, что визуальный ряд напоминает кино (илл. 7–10). Виды Соляриса отсылают к экрану, не заполненному образами и являющемуся средством воплощения проекций. Являясь белым светом или покрытый облаками, он представляет собой белый экран, указывая на киноаппаратуру и конец репрезентаций, на пространство вне образов.

Возможность прокручивания пленки в любую сторону, ее любой монтаж демонстрирует и фильм *Зеркало*, в котором технические возможности кино структурируют построение сюжета. *Зеркало* состоит из двух сюжетных линий: одна разворачивается более ли менее хронологично в настоящем, двигаясь вперед, хоть и фрагментарно, а другая освещает различные периоды жизни главного героя, двигаясь назад к зачатию героя. *Зеркало* – это метафора кино по словам самого Тарковского (192), описывая кино как встречу зрителя с самим собой и отсылая одновременно как к лакановской стадии зеркала, состоящей лишь из прасимволических образов, так и к медиальному толкованию Лакана Киттлером, что кино имагинативно, прасимволично – то есть воспроизводит или имитируется зеркальную стадию.

В своей авторефлексивности Тарковский все же воспроизводит известный топос гения, создающего на экране жизнь и поэтому уподобляющегося богу. Это сотворение жизни гендерно кодировано. Мужчина-творец укрощает природу, поворачивает время вспять и творит женщину, что является темой уже и в *Пигмалионе* Овида (Kamper 1984, 100–103). В *Солярисе* сын становится творцом своих жены и матери. В *Зеркале* сын воссоздает и воспроизводит даже сцену собственного зачатия, возвышаясь тем самым к божественному оку, контролирующему и наблюдающему за ходом истории и становлением субъектов.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- BRONENOSEC POTEMKIN. UdSSR, 1925. Regie: Sergej Ėjzenštejn.
 BYL MESJAC MAJ. UdSSR, 1970. Regie: Marlen Chuciev.
 ČAPAEV. UdSSR, 1934. Regie: Georgij Vasil'ev/Sergej Vasil'ev.
 ČELOVEK IZ RESTORANA. UdSSR, 1927. Regie: Jakov Protazanov.
 ČERTOVO KOLESO. UdSSR, 1926. Regie: Aleksandr Kozincev/Leonid Trauberg.
 CIRK. UdSSR, 1936. Regie: Grigorij Aleksandrov.
 DÉMOLITION D'UN MUR. Frankreich, 1895. Regie: Louis Lumière.
 IJUL'SKIJ DOŽD'. UdSSR, 1966. Regie: Marlen Chuciev.
 SVINARKA I PASTUCH. UdSSR, 1941. Regie: Ivan Pyr'ev.
 VOLGA-VOLGA. UdSSR, 1938. Regie: Grigorij Aleksandrov.
 ZASTAVA IL'IČA (MNE DVADCAT' LET). UdSSR, 1964. Regie: Marlen Chuciev.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Булгакова (2010), Оксана: Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – Москва: НЛО.
 Власов (1976), М.: Виды и жанры киноискусства. – Москва: Знание.
 Джеймисон (2004), Фредерик С.: „О советском магическом реализме“, в: Синий диван 4, стр. 126–154.
 Евтеева (2011), Ирина: О взаимодействии киновидов. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств.
 Козлов (1979), Леонид К.: „О жанровых общностях и особенностях“, в: Фомин, В. (ed.): Жанры кино. – Москва: Искусство, стр. 75–107.
 Лотман (1994), Юрий/Цивьян, Юрий: Диалог с экраном. – Таллинн: Александра.
 Мачерет, (1954), А.: „Вопросы жанра“, в: Искусство кино 11, стр. 75.
 Сосна, (2008), Нина: „Здесь религиозность А. Тарковского“, в: Цымбал, Е./Океанский, В. (ed.): Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной художественной культуре. – Иваново: Талка, стр. 11–16.
 Тарковский (1967), Андрей: „Запечатленное время“, в: Вопросы киноискусства, 10, стр. 79–100. <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html> (23.10.2015).
 Фрейлих (2009), С. И.: Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Учебник для вузов. 6-е изд. – Москва: Фонд „Мир“.
 Шкловский (2012), Виктор: „Поэзия и проза в кинематографии (1927)“, в: Трошин, А. С. (ed.): История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва: Канон +, стр. 167–169.
 Эйхенбаум (1926), Борис: „Литература и кино“, в: Советский экран, 42, стр. 10.

- Ямпольский (2003), Михаил: „Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова“, в: Киноведческие записки 63. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/182/> (23.10.2015).
- Bronfen (1999), Elisabeth: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*. – Berlin: Volk & Welt.
- Bronfen (2013), Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. – Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Bulgakova (2013), Oksana: „The Socialist Hybrids“, in: Ritzer, Ivo/Schulze, Peter (ed.): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. – Marburg: Schüren, p. 337–350.
- Franz (2011), Norbert: „Hollywood – Moskau – Hollywood: Cirk, Ninotchka und andere. Oder: Ein kleines Kapitel Kinogeschichte als Beziehungsgeschichte“, in: Franz, Norbert/Kunow, Rüdiger (ed.): *Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen*. – Potsdam: Universitätsverlag, S. 311–352. (= *Mobilisierte Kulturen*, Bd. 1).
- Günther (1984), Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 1930er Jahre*. – Stuttgart: Metzler.
- Kamper (1984), Dietmar: „Die Usurpation der Fruchtbarkeit. Anmerkung zu einer männlichen Universalstrategie“, in: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (ed.): *Mythos Frau: Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*. – Berlin: Publica, p. 100–103.
- Kappelhoff (2008), Hermann: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. – Berlin: Vorwerk 8.
- Kuhn (2013), Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska: „Genretheorien und Genrekonzepte“, in: Dies.: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. – Berlin – Boston: de Gruyter, p. 1–36.
- Miller (2010), Jamie: *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*. – London/NY: I. B. Tauris.
- Nembach (2001), Eberhard: *Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*. – St. Augustin: Gardez!
- Schmitt (1974), Hans-Jürgen/Schramm, Godehard (Hg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionkongreß der Sowjetschriftsteller*. Übersetzt aus dem Russischen von Wenzel M. Götte. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tarkowskij (2000), Andrei: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, übersetzt aus dem Russischen von H.-J. Schlegel. – München: Ullstein Taschenbuchverlag.
- Turovskaia (1981), Maja: *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. – Bonn: Keil.

Dan Gorenstein

Wassertragen

Kontinuität als künstlerische Verantwortlichkeit bei Andrej Tarkovskij

EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ERINNERN NACH DER FLUT

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

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

elementare Grundrauschen des Dnjepr² einbezogen ist. Gemeinsam ist diesen Wasserdarstellungen ihr nachgeordneter Charakter. Sie sind nicht Ausdruck von Bewegung oder Ereignishaftigkeit, sondern Folgen, Überreste von vergangenen Ereignissen. Die gesamte Szenerie ist durchwirkt von diesem stehenden Wasser. Es ist nicht schwer darin ein Symbol für den Krieg zu erkennen, der Ivans titelgebende Kindheit, die in der ersten und einigen späteren Sequenzen als das Abwesende schlechthin bedeutet wird, verschluckt und unwiederbringlich fortgespült hat.



Abb. 1: Überfluteter Wald. IVANOVO DETSTVO

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

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

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

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

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

3 Die abschätzigste Bezeichnung für deutsche Soldaten.

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

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

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



Abb. 2: Mit Pfützen übersäte Landschaft. OFFRET



Abb. 3: Mit Pfützen übersäte Landschaft. ANDREJ RUBLËV

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 4: Pfützenlandschaft. STALKER

DURCHS DICKICHT DER DINGE

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 5: Apfel mit Porzellan im Regen. SOLJARIS

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



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

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

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

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

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

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

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



Abb. 7: Wasserpflanzen. SOLJARIS

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



Abb. 8: Kris Kelvin am Flusslauf. SOLJARI

NOTWENDIGE WEGE

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 9: Das Haus. ZERKALO

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 10: Der stumme Junge unterm Baum. OFFRET

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE

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

Dan Gorenstein

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

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

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

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



Leonardo da Vinci, ADORAZIONE DEI MAGI



Andrej Tarkovskij, OFFRET

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 Glossolalie.

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 Bruderkwitz – 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 Tropf-Werk 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 Schweigegelübde 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 Umriss 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*)

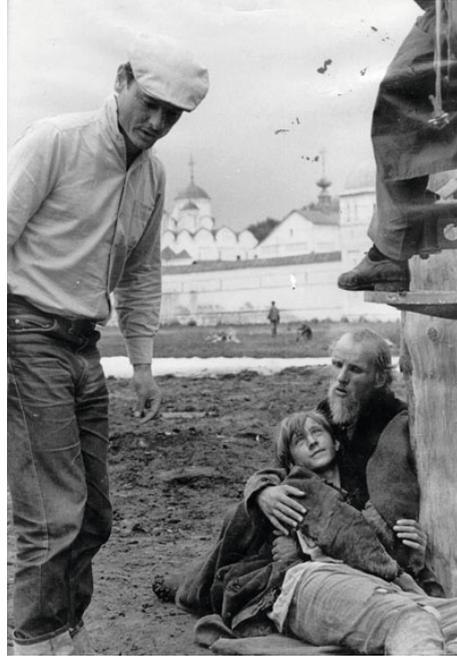


Abb. 15b: Foto vom Set des Films ANDREJ RUBLEV

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.

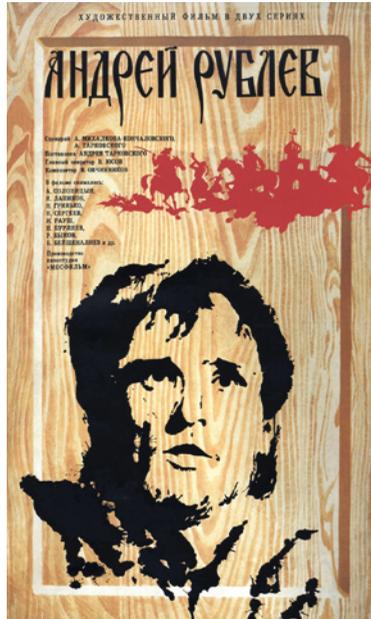


Abb. 19: Plakat für ANDREJ RUBLEV

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 то же 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.

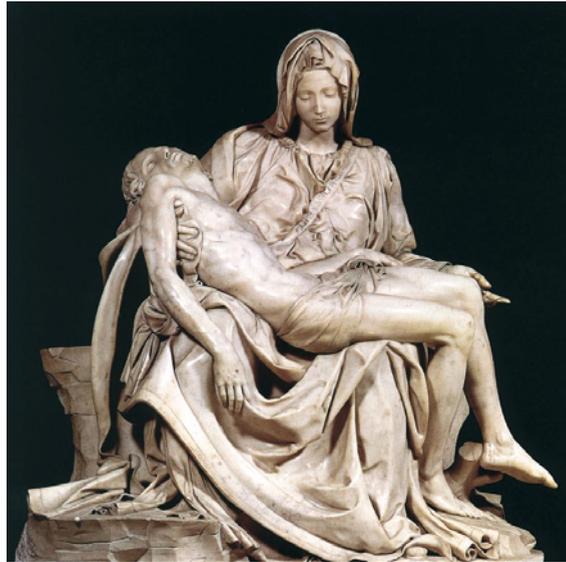


Abb. 21: Michelangelo Buonarroti, PIETÀ (1499)

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 Orthodxie 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 verfahrend. 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 ékrannyh 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.
- Solženicyyn (1997), A. I.: „Fil’m o Rubljove“ [1983], in: Idem: *Stat’i, pis’ma, interv’ju, predislovija*. – Jaroslavl’: Verchnjaja Volga, S. 157–167 (= *Publicistika 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)].
- Tsivian (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), Majja: *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 svjatitelja)“, 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 Solonicyyn), 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>

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 *KATOK I SKRIPKA* („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.

Elena Dulgheru

A Conjunction of Mysteries

Tarkovskij's OFFRET and da Vinci's ADORAZIONE DEI MAGI

From the point of view of the philosophical interpretation, OFFRET („Sacrifice“) is Tarkovskij's most controversial film. Nietzscheanism, Gnosticism and Christianity, elements of Extreme-Oriental and archaic Scandinavian cultures, objective realism and onirism – all are hiding below the surface of the grandiose and terrifying Apocalyptic parable. Do these different substrata coalesce into a unitary ideatic structure and a coherent artistic discourse, or do they remain as separate semantic nuclei, providing spectators with different reading strategies different philosophical interpretations?

While most commentators perceive the film as a soteriologic parable with a Christian background and discourse, a more traditionalist (and less artistically instructed) part of Christians are blaming the film for heresy. Their voices are sustained by some Western commentators, who don't see the connection between the film's Christian and gnostic discourses. There are even very young american academic voices accusing the film (and the filmmaker) for logical incongruences!

But Tarkovskij asserted that „nothing in his films was hazardous“; he also stated his film OFFRET would be understood at its true value within many years after his death.¹ Has the time arrived for a proper understanding of the movie? If the discourses of all the film's substrata combine into a coherent, unitary and symphonic structure, if they form together a vivid organism, the answer has many chances to be positive.

1 As Layla Alexander-Garett publicly sustained while her participation to Tarkovskij Days in Bucharest (Romania, December 2012).

While the obvious, epic structure of OFFRET relies on the motif of APOCALYPSE, seen firstly as the mythic motif of the End of the World and secondarily, as the worldwide Revelation of the Truth (μετάνοια – *metanoia*)² but the inner, symbolic film's structure relies on the Marial archetype. Thus mystically, the answer to the provocation of Apocalypse relies on the Holy Mother of God.

In OFFRET the Marial archetype is concentrated in Leonardo da Vinci's painting ADORAZIONE DEI MAGI („The Adoration of the Magi“), which insistently appears in the film.

While in his Soviet creation period, Tarkovskij conceived his films symphonically, as a musical structure (which is more obvious in ZERKALO [„Mirror“]), in his Western period he conceived his films as paintings. This happens both in NOSTALGHIA and OFFRET. NOSTALGHIA's dissipated narrative gravitates around the sober, simple and majestic MADONNA DEL PARTO, Piero della Francesca's pregnant Virgin, while in OFFRET, Leonardo da Vinci's enigmatic canvas reigns in the semantic centre of the film, molding its subtle structure. The Renascentist vibration of the half-shaded canvas overlaps with the cold monumentality of the mise-en-scène and the classicist manner of acting, creating a mixture of rational and emotional language so specific to Tarkovskij's poetics.

Read in an eschatologic key, the mystery of Leonardo da Vinci's painting clarifies the deep meaning of OFFRET. Like in NOSTALGHIA, it's about the mystery of the salvation of the world and the birth of „the new world“, of taking birth from a Virgin or an unordinary woman. But the mystery's decoding is different. In order to understand it, we must enter into the substrata of the great Florentine master's unfinished painting.

A fundamental imagistic theme of Christianity, LA ADORAZIONE DEI MAGI entered a long time ago into the iconographic program of Eastern and Western churches. The characters usually represented in the classic icon are the Madonna with Child, surrounded by the Magi. The canonic scene focuses on the Nativity Cave, therefore it usually includes cattle and Angels, sometimes the Righteous Joseph, shepherds and people – witnesses of Christ's birth. The scene is similar to that of Christmas, whose composition it sometimes includes. In the Middle Ages and Renaissance the composition begins to include heroes and architectural elements of the time, gaining a more worldly character. But almost always the scene has a peaceful and gentle air, of „pacifist“ and universal harmony. Basically, no version of the icon or of the religious painting contains any rattling of weapons or threat of the war. But at Leonardo all these exist! We shall not investigate the reasons of this compositional solution, adopted by the Italian master. For us only one fact matters: from the whole panoply of classic Nativity scenes, Tarkovskij chooses this quite encoded, faded and somewhat „unphotogenic“ painting. It is known even the director of photography Sven Nykvist proposed him to abandon

2 While only through the spiritual change of his mind man is capable to see the Divine Truth.

shooting the painting, because he couldn't succeed to catch it on the frame, but Tarkovskij remained uncompromising.

What accounts for the crucial importance of the Italian master's youth painting for the dialectics of Tarkovskij's last film? What accents does it emphasize in the movie's internal structure? And what does Tarkovskij want to convey to the audience through this painting? First, the warning on the dangerous and self-destructive path that humanity is moving – most comments on the film refer exactly to that; but also the ardent and obstinate hope for the salvation of the world through the mercy of God, sacrifice and love, the hope of redemptive renewal of the world through the „birth of Infant Christ in our hearts“ (as Christians wish to each other on Christmas). This is the inner renewal of man. When the protagonist browses the album of Russian icons received as a gift, the first image we see is *THE RESURRECTION OF LAZARUS*. Alexander's birthday becomes the day of resurrection of his soul, but also the day of dramatic death of „the old man“!

On the background of Leonardo's painting clearly emerge the Holy Virgin with Child, the Magi and the two trees of Eden, placed right on the center line – a rare compositional solution for this iconographic theme.

But the Infant (or the child), The Tree of Life and the humble woman (not necessarily a virgin, but a chosen, uncommon woman) are the main characters of Tarkovskij's film; as well as, in a sense, the Magi and the scholars, who aren't exactly the ancient astrologers waiting for the Christ, but „men of desire“³, looking forward to *the end of the old world and the beginning of the new world*. It is true, we can't say that about all the male characters in the film (there are three), but only about Alexander, the „right and wise“, educated and talented Alexander, aged in the expectation of the great Revelation!

But justice and wisdom aren't enough for saving the world: it's also needed sacrifice and love. „And though I bestow all my goods to feed the poor, and though I give my body to be burned, and have not charity, it profiteth me nothing“ (Cor. 13, 3). The same Apostle Paul's verses have been heard in *ANDREJ RUBLEV*, but there everything was more clear and convincing: the level of the discourse was mostly straight, „realistic“ and not parabolic. While *OFFRET* is a parable, primarily addressed to the intellect. What else is needed for the salvation of the world? The persuasion of the divine mercy. All these can be made – claims the postman Otto – by the humble servant Maria! Therefore, prior to carrying out his sacrifice (renunciation to his family, burning his „body“, that is his „house-as-a-soul“, the adoption of the covenant of silence), Alexander ought to worship and bring his gifts – gifts of love – to Maria, so that at her turn she transmits the request of saving the world to God. This isn't a collage of Evangelical themes; the relationships between motifs and characters aren't copied from the *GOSPEL*, they are allegorical: direct meaning becomes figurative and parable becomes reality.

3 See prophet Daniel.

This is the „geometric-alchemical“ law for the symbolic solving of the last two of Tarkovskij's movies.

The director frequently confessed that he buildt his films not by narrative laws, but by visual laws: his films should be read like paintings with a well-defined, multilayered geometric and vibrational structure, in which temporal and ontic levels communicate with each other according not to narrative principles, but to conceptual priciples. This is most obvious in his western films. Hence their formal difference from the movies made in his homeland. In those it was enough „to live“ (as both the director and his audience stated). Their semantic symphonicity was so perfect, that any of their lingvistic levels (or levels of experience) satisfied the spectators' needs.

While his Western films, being filled with a more discursive (rational) message, it's not enough to be just „experienced“ (lived), they must be properly understood!

Otherwise the multitude of ambiguities on the screen no longer blends into the crystalline polarities of antinomic perfection (the binding agent of their conjoining is the spectator's spirit), but agglomerates into cascades of inconsistency, until all becomes „confusion“, „chaos“, „fiasco“, as it happens in a lot of Western monographs, from the pioneering ones to the most recent. Despite the accuracy of the historiographic and academic language, which they generally prove, they decode many items according to their own, Western historical and cultural context, perceiving exclusively in a pragmatic way episodes with a heavy symbolic nature and missing the symphonicity of the film's deepest layers. Nor do Tarkovskij's Western movies, especially OFFRET escape from this kind of inadequate reading, subjected to compositional conventions which are alien to the grammar of the film.⁴

Like Stanisław Lem's Solaristics, the understanding of the Tarkovskij's western films seems to be, for more than a quarter of a century (at least in the West), at a dead end. But their proper comprehension is imperative. For their *semantic simphonicity* (rather than that of homeland films) grows around theses of maximum generality, just as religious experience develops around the dogma: the living should be experienced, but also the dogma requires to be well understood, as the two are mutually interrelated.

In other words, *the edifice built by Tarkovskij in each of his films* (which is better noticeable in his last two) *is structurally, semantically and functionally, a cathedral*: a theandric space for the encounter between man and God, an eminently living space, capable of self-regeneration, a pattern of any complete work of art. This is argued with the timer in one hand and the treaties of sacred space theory in the other by the reputed film theorist Dmitri Salynskij.⁵

4 See: Skakov (2012); Martin (2011); Johnson & Petrie (1994).

5 Salynski (2009).

But let's look once more to da Vinci's painting. The diagonal between the seated Virgin and the knelt magician closest to Her on the right side, the only one gazing the divine couple into the eyes, dominates the picture. Exactly with this simple and enigmatic fragment the movie starts: the rectangular profile detail of the magician from the right side, offering his gift to the Divine Infant, persist on the opening credits more than 4 minutes!

It is important to observe the musical accompaniment of the opening credits: it is Bach's oratory *MATTHÄUSPASSION* („St. Matthew Passion“), in which Apostle Peter repents before Christ for his betrayal: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen! / Schau hier, Herz und Auge / weint vor dir bitterlich. / Erbarme dich, mein Gott“⁶. The insistent association between soundtrack and image helps to relate Alexander to the magician on the right from Leonardo's painting. It is harder, however, to understand his close relation with Child Jesus. As a secular intellectual, Alexander seems embarrassed or even frightened of such a direct relationship with God, even if he longs to spiritually transform his life.

Once he finds out about the outbreak of the worldwide disaster, Alexander, who, according to his words, has not hitherto had any relation with God, kneels in solitude and clumsily prays for the first time in his life. Alexander's close-up, with his desperate, imploring glance, staring upwards, „to God“, seems a 90 degrees rotation towards the audience of the magus's profile from Leonardo's painting, insistently and imploringly staring at the Child Christ! But the sincere and desperate prayer of the righteous is not enough: the prayer has to be learned, and Alexander is in this sense a profane. That's why it is required the mediation of a chosen person, a close friend to God. Which means Alexander's relationship to God has to be mediated by a gift: the gift of prostration and love, which is received by the Child in the painting as a golden bowl. In the film, the gift is received by Maria, in order to privately deliver it to God.

Maria is called a witch, but she looks more like a humble Catholic nun or a simple church-goer: her behavior, her modest, blackened clothes and the covering of her head, as well as the decoration of her house with cheap Catholic icons, old family photos and crucifixes, testify exactly to this. Arkadij Strugackij's original script, written at Tarkovskij's request in 1981 for his future film *OFFRET*, was even entitled *VEDMA* („The Witch“). It should be noted that the Russian word *ved'ma* (one of the equivalents for ‚witch‘) has a certain noble connotation (‚clairvoyant‘), originated from the ancient, sanskrit root ‚to know‘, ‚to see (*vedat*)‘, which expands in a certain degree the semantic field of the word.

It is said Maria lives near an abandoned church – a typical dwelling of witches, but also of hermits. She is rather not a witch (just as Alexander isn't literally a magus, although it is exactly to a magus that Tarkovskij relates him), but a man

6 „Have mercy, my God, for the sake of my tears! See here, before you heart and eyes weep bitterly. Have mercy on me, my God“.

with a special spiritual power. What kind of power? For the nonce we don't know: this is the reason for theological and moralist disputes around the film! All this ambiguity is intentional; however, discrete aesthetic signs help us decipher it.

The vicinity of the house with the church explains the presence of the organ⁷ – an unusual object in a house of a humble servant. Maria's house belonged, most likely, to the church (which we don't see), it was probably a parish house sharing a wall with the church, so that the music produced by the organ was heard during divine service. The church is abandoned, but the organ still works. It means that not all is lost! For the organ is 'the voice of the angels' and 'the voice of the soul, calling to Lord', which means Maria's inner, supplicant voice is alive. The organ's functionality is a strong metaphor for the effectiveness of Maria's prayerful power.

On this organ, before the night moment of love, Alexander will play a piece of elevated preclassical music. The lover plays the musical instrument of his beloved: here's a quite clear erotic sign, a transparent foreshadowing of the amorous embrace, but the musical instrument (therefore the love) is a ritual and religious one. This means the love meeting is spiritual, even religious. The noblesse of the music indicates the nobility of love and the lovers, even their election, for music (especially organ, religious music) is 'the song of the angels', 'the voice and the blessing of the Almighty'. Their embrace is a kind of hierogamy, because both are 'secretly anointed by the powers of heaven', and the eros moving them is not carnal, but spiritual, ritual, as well as the voice of the organ. Only the cinematic formula of its expression is corporeal: the metonymy, a procedure widely used by the filmmaker, inherent to the audio-visual expression of any spiritual concept.

Even the lovers' entering into the upper room, surprised in a mirror from the perspective of a modest crucifix on the nightstand, is seen as if the shoulders of both lovers bent down under the arms of the same Cross. The first gesture of the embrace also occurs on the background of the wall crucifix, as though the two lovers embraced together the Cross, or received its blessing.

Also the musical interpretation was 'ritualistic', for Alexander, before sitting down to play the organ, being soiled after falling off the bike, washes his hands – an ancestral prelude for approaching sainthood. When Maria pours water from a white porcelain pitcher⁸, its drawing can be clearly seen: it is a green branch – a repetition of the Tree of Life leitmotif –, indicating the quality of the water poured by Maria. The attribute of the myrrh-bearing women, under which the character of 'the witch' (or the deaconess) is directly placed, as well as her indirect and metonymic, Marial attribute (which hierarchically subsumes the first), are becoming more clear.

This type of associations is specific to Tarkovskij's representation of love. The erotic levitation of the main heroine in ZERKALO; the weightlessness experiment

7 It is an organ or an harmonium? It doesn't matter, to us matters the type of sound produced by the instrument and its ritual-religious function.

8 Repeating the gesture of Kris's mother from the protagonist's dream (SOLJARIS).

scene in SOLJARIS, when Hari and Kris rise into the air, floating embraced among candlesticks with burning candles, accompanied by Bach's music; Alexander and Maria's erotic rotation. Although all these scenes are voiced differently or are almost not voiced (in OFFRET, with archaic shouts of Scandinavian shepherds, fallen as from the sky of the departed past into the hermitic silence of the Swedish island), the inner music they radiate is the same: the unearthly, smoothly enveloping Bach's 'music of the spheres'. It is suggested either by the rotation rhythm of the lovers, slowly rising into the air (in SOLJARIS and OFFRET), or just by the 'time-pressure within the frame', as Tarkovskij used to say in the static levitation, but the most visually refined, in ZERKALO.

The same silent music of the spheres, music of divine grace, of „the meek and quiet Spirit“ (1 Petr. 3, 4), which is eminently Marial, is concentrated in the weak-shiny mandorla of the Virgin with Child from Leonardo's ADORAZIONE DEI MAGI.⁹ For the music of „the meek and quiet Spirit“ is the adornment of „the hidden man of the heart“, „which is in the sight of God of great price“ – Apostle Peter says, when he wants to give women a model of perfection (1 Petr. 3, 4). This brings us to the hidden music of GLYOPHILUSA, the Panagia icon of *Sweet-kissing* (or *Loving Kindness*): a music of the holy motherhood and virginity, of gracious and devoted womanhood, tenderness blessing tenderness, selflessness multiplying self-giving, a music of divine eros by excellence. And it is not a sacrilege to say that among the structural and musical correspondences within the movie, the central mandorla of the embraced Divine Couple from Leonardo's painting corresponds to the hidden embrace from Maria's house. Their musicality is the same.

What else, than compassion and love receives Alexander from Maria in the night of the secret meeting? *Courage!* Since sacrifice requires heroism, but Alexander, an intellectual who thirsts for spiritual life, but a novice in matters of spirit, is not ready for sacrifice. His clumsy kneeling in prayer, immediately after hearing the news about the planetary war, doesn't have enough spiritual power. Prayer must be followed by deeds, but deeds require courage, which is far beyond the limitations of a novice. Alexander's weakness requires strengthening from the Holy Spirit, which he receives from the so-called witch, the servant Maria. „Don't be afraid, not of anything“ – whispers Maria twice in a 'female-like' way during their embrace (01:49:25). But not only 'female-like', because right after merging with the so-called witch, Alexander gains courage to act, as though his prayer for salvation of the world gains strength and is accepted by God only after the union with Maria.¹⁰

9 Leonardo's characters seem to shine because under the unfinished painting transpires the light background.

10 According to the laws of ascetics, the prayer of a novice is strengthened by that of an improved man of prayer, the first merging with the latter.

„How different things would be if only we could stop fearing death!“ (00:18:07), Alexander told his son Tommy, and his teaching transforms into deed. Since manhood is, in a spiritual sense, a sign of the fulfillment of the Holy Spirit. The fact that this happens exactly during the nocturnal meeting with Maria, and that Alexander follows the scenario of Christ’s sacrifice, is suggested by an almost unnoticed detail. The brief pre-classical prelude interpreted by Alexander is interrupted by a weak pendulum’s ding; Alexander winces and anxiously asks himself: „It’s three o’clock! We won’t have time ...“ (01:46:34). Of course, it is about the third hour of the night, and Alexander fears he will not have time to fulfill the ritual. But his observation also has another meaning: in the daily cycle of the seven lauds from the Christian-Orthodox tradition, the third hour is the hour of the Pentecost, the Holy Spirit’s Descend upon the Apostles, and after the third hour follows the sixth, that is, according to Holy Tradition, the hour of Christ’s Crucifixion!

Man is not capable of martyrdom as long as he’s not filled with the Holy Spirit. Therefore *the hours spent by Alexander in Maria’s house reenact two fundamental moments of the liturgic time of the Passion and Resurrection of the Lord*: the love bed becomes the altar of the ‚conception and birth of the new world‘, but also the germ of Alexander’s suffering and martyrdom. The austere stylistics, devoid of sensuality and almost hieratic of the love scene confirms this perspective.

Let’s look more closely to *Maria’s face* when, sitting on her bedside, she attentively follows Alexander’s speech. Only now she gets out from the field background of secondary characters and we understand her essential role in the dialectics of the film. It is the first time the heroine – an extremely discreet presence – appears in long close-ups and even utters a few phrases, drawing the spectators’ attention. Shot in a vibrant rembrandtian chiaroscuro (a specific lighting for the cinema of psychological analysis, which is atypical for Tarkovskij), Maria’s portrait is extremely expressive: a natural shyness, a gentle, sensitive and merciful glance, a total willingness to help. Nostalgically, Alexander recounts her about the former garden of his old mother, both now gone – a reminder of the primordial image of heaven, in all its forms, indicating in a parabolic key the real reason for his visit: the restoration of lost paradise! Impressed by the yet unconfessed disturbance of her visitor, the heroine, until then reserved, reveals her diaconal¹¹ profile, the profile of a watchful myrrh keeper of the divine love, thus revealing the heavenly pattern sustaining her: that of Mother of God.

Any ambiguity, so ably used by the director to embody femininity vanishes here. It is also the first time Tarkovskij proposes *another female model, except that of the woman-mother-and-wife: it is the modest hermit-woman, the solitary protectress and prayer for the whole world*. Maria’s diaconal profile makes us won-

11 *Diacon* means the auxiliary personnel for Christian divine services, a ‚sacramental helper‘, so on the scale of divine functions the term has much in common with that of an *angel* (also a ‚helper‘).

der: in terms of drama, isn't she the grown up version of Stalker's daughter, the silent girl who translated the power of faith by moving three glasses on a table, the crucified supporter of her father's martyrdom for humankind? „If ye have faith ... , ye shall say unto this mountain, Remove hence to yonder place; and it shall remove; and nothing shall be impossible unto you“ (Mt 17, 20). This faith, desired by Stalker for his fellows and expressed not by moving mountains, but glasses, fully brings forth its fruits in the Revelation of the New World, born – how else, than from faith, love and sacrifice?¹² – between Alexander and Maria's arms. Here are two metonymies, as simple as they are challenging to the rigorists unaccustomed to symbolic language, which actually do not test the hermeneutical mastery, but the quality of the spectator's heart.

But what happens with the other magi? Does the director ignore them? In the film there are only three men: Alexander, doctor Viktor and postman Otto, a retired history teacher, passionate about Nietzsche's philosophy with his theory of ‚eternal return‘, ironically called „the stupid idle whirling“ (00:11:44).¹³ They are all worried about the inconsistency of this life, and expect something true and important, which, however, as in Beckett's *EN ATTENDANT GODOT* (‚Waiting for Godot‘), doesn't happen. They all feel the pressure of the existential vacuum, like the vicious metempsychosis circle, mentioned at the beginning of the film, out of which they don't know how to get out. All three are trying, in one way or another, to overcome their horizon (at least the geographic one, like Viktor). All three are, in a way, ‚wise men‘, philosophers of this world, sharing somehow (in secular terms) something of the monastic state. Two of them appear to be single, but also Alexander seems more attracted to the condition of celibacy experienced in the family, as a higher loneliness state for the searchers of the true Bridegroom.

Seeking a higher worshiping altar, ‚the magi‘ don't build their homes on Earth ... And all three are bringing *gifts*: Viktor and Otto offer to Alexander on his birthday an album of icons, a bottle of wine and an old map of Europe (‚of Europe, which no longer exists‘, as Sokurov would later say). In terms of narrative, Viktor and Otto have the function of Alexander's helpers. Doctor Viktor provides services to the ‚body‘ of the family, taking care of Tommy and comforting Adelaide's hysterics and Martha's boredoms (hence the ironic Freudian vision of nude Martha chasing a cock – a metonym of the disoriented and snobbish sterility of both women); while Otto takes care of Alexander's ‚soul‘. A collector of paranormal stories and a transmitter of news, he is a sort of a contemporary Hermes, competent in invisible worlds and therefore a close neighbour to Maria, whom he knows better than anyone.

12 Repeating, therefore, Apostle Paul's commandments from the hymn of love, also invoked in ANDREJ RUBLEV.

13 Translation of the author of this article from the Russian (original) version, which is very expressive: „нелепое коловращение“. The English English subtitles reduce the plasticity of the text: „Sometimes I get silly things in my head, things like this eternal rotation“.

While in the text of the Gospel and in the traditional icons illustrating it, all three magi are bringing their gifts to God, in Tarkovskij's film the offering algebra is different: the gifts are collected by Alexander, the most spiritually advanced of the 'sages', in order to be submitted, along with his own, to Maria. But the essence of offering is the same.

Let's look at more details which shed light on *Maria's identity*. While in the first part of the film, the heroine rarely appears and is almost missing in collective scenes, from the moment of the burning of the house till the end she is practically always in the frame. Her gray and fragile silhouette, filmed in wide shots, most often from behind, lost in the sloughy landscape of the green island, is hardly distinguishable. She now is trying to help Alexander, who strives to run away from the ambulance workers that arrived after him, then, after he was taken away, thoughtfully pursues Tommy when the boy restarts watering the thinnish 'Tree of Life'. In the final frames Maria appears in the same landscape with Tommy, watching him carefully from afar with an almost maternal glance, but never getting too close to him.

In fact, *the intimacy between Maria and Tommy* can be observed even earlier. At the end of the first half of the film, when Maria accidentally meets Alexander in the pine grove, she shows him the gift the boy has prepared to his father: a miniature of the parental house; „Please don't say that I told you, he wanted to show it to you himself!“ (00:46:21). Lonely Tommy trusts Maria and reveals her his little secrets! The two are close! The same moment in the pine grove, after Maria's entering into the action, her words are immediately succeeded by the first wailing-ascetic, otherworldly call of the Japanese flute, which thus is from the very beginning related to Maria.

But the nature of the relationship between Maria and Little Man is revealed only at the end. Tarkovskij knows like no other how to handle *the technique of maieutic suspense*. Like in a detective story, the most important mystery must be hidden as long as possible and revealed only at the end: that is the keystone of the entire film, and the spectator must be brought in a state of maximum receptivity in front of the mystery, to receive it. At first faded and impersonal, with the development of the story, Maria goes out of the stigma of ambiguity assigned to her by the script (the strategy of tightly controlled ambiguity is typical for Tarkovskij) and approaches her iconic archetype: that of the myrrh bearers, the handmaids of Christ and the Holy Virgin. As the subject develops, the main heroes clarify their relationship with Leonardo's painting, drawing closer to their iconic archetypes, without fully identifying with them – the film is a parable, not a fable –, but keeping their own status of individuality, as a terrestrial projection of the archetype.

Like in a thriller, the director intentionally throws at the spectator stumbling stones, hindering him from recognizing *the iconic models behind which the main characters are standing, especially Maria*: seen either walking or, despite

all iconographic models, on bike,¹⁴ either a devout woman or a witch. The night of Alexander's visit, along Maria's house facade an agitated flock of goats come and go back and forth. Goats..! Judging by medieval bestiaries, here's another stumbling block – Tarkovskij surely was aware of that! What ,function' has a goat in a Tarkovskij's movie? A goat also appeared in IVANOVO DETSTVO! To the tiny explorer of the forest, the unexpected appearance of the white goat with its hypnotic, motionless eyes, in the sunshiny glade, was almost an epiphany – a ,natural epiphany' of wildlife, but not hostile, unpredictable but innocent, undomesticated but capable of tenderness, opening its secrets to children and pure hearts. But these are the attributes of STALKER's *Zone*, a part of the attributes! This means that, like the miraculous phenomena from the *Zone* protected the *Chamber of Wishes*, in the same way the herd of goats running here and there at the descent of the evening protects Maria's house, the house in which the despairing man can find comfort and the most entrenched and selfless desires come true! Maria's house is a sort of *Chamber (or well) of desire*, a kind of communication tunnel with Divine will! All these are impressions which the spectator easily overlooks, without giving them any importance, when he first watches the movie: they are nothing but signs, clues, outlining the depth layer of the film.

Let's return to Leonardo's painting, for Tarkovskij also insistently returns to it through Alexander's eyes, whose face frequently mirrors into the painting's glass when he obsessively gazes into it. From the same diagonal, behind the Divine Pair rise the two Trees of heaven – a compositional detail virtually unencountered in the iconography of ADORAZIONE DEI MAGI (and almost absent from Christian iconography), introduced, doubtless, by no accident by the Florentine master, as though he would whisper to us that the access to spiritual knowledge and eternal life are conditioned by the right worshiping of mind and self-giving to God. The two Edenic trees, clearly outlined by the brilliant artist in the center of the painting, are highlighted by Tarkovskij by a close-up slowly tilting-up on the trunk and crown of the first tree, ever since the opening credits. An identical camera movement upwards, slowly following in close-up the thin trunk of the little Japanese tree in front of the shimmering sea, appears in the final frame.

Not only the magi, but also lots of people, gathered around the core group from Leonardo's canvas, worship the Holy Virgin.

But the air of mystery of the painting is given by the almost faded and, therefore, more enigmatic background battle scenes with fiery horses: somewhere in a citadel outside the circle of worship is waging a war. Then Florentine master allegorically represented the *Mother of God reigning over the earth, which is split between adoration of God (the magi group), indifference to God (the semicircle of characters around the central triangle discussing among each other, unaware of the Divine Pair) and destructive fratricide battles*. The quiet and elevated musica-

14 The bike is the only means of transport on the island, which has no paved roads.

lity, irradiated by the central figure of Madonna with Child, surrounded by the triangle of the magi, vanishes towards the margins of the picture and is finally suppressed by the noise of arms and the horses' hoofbeat in the background. The painting seems equally divided between the silent, glorifying prayer, the zone of religious indifference and controversies, and the deafening noise of armed confrontation.

All this complicated composition of young da Vinci's painting shapes the structure of Tarkovskij's last film. Alexander's expiatory action and his prayer for the salvation of the world have to take place in the midst of the indolence of his family and the roar of the planetary war. Now we understand why Tarkovskij chose for his parable about the end of the world exactly this version of the acknowledged scene of the Worship of the Magi: only at Leonardo the divine couple of Madonna with Child reigns so sublime and dramatic at the same time in the midst of the apocalyptic chaos. For this is the theme of Tarkovskij's testamentary film.

There is another secret link between the topic of OFFRET and the celestial world towards which Leonardo's painting opens. This is music, specifically, the musical arrangement. The soundtrack of the film where music is almost absent consists of short excerpts from Bach's MATTHÄUSPASSION at the beginning and the end, *hotchiku*¹⁵ Japanese flute, and traditional shouts of Swedish shepherds. They are diegetically motivated by the presence of flocks of sheep, scattered in the desert landscape of the island and apparently don't play any role in the set design. If Bach's oratorio leads the viewer into a world of religious experiences, popular in European Christian culture and therefore 'spiritually trustworthy', the Japanese flute and the archaic cry of the shepherds are odd, cries from a world, respectively, calls towards a world that is far and unknown.

The first incantation of *hotchiku* flute is related to the character of Maria, but the time global war was declared, the lower, plaintive-threatening sounds intensify and multiply. The diffuse and imprecise notes of the bamboo flute, resorbed into vacuum like a primordial blow, seem to pour from heaven the prophecy of the imminence of the global catastrophe and dissolution of this world into nothingness, arguing therefore for the ritualistic function of burning Alexander's house. The immaterial, grave, 'masculine' sound, as if coming from immemorial depths of the earth, bears the fundamental, but still amorphous vibration of the yet undefined word, the call of primordial paradise, *the ,alpha-sound'*.

But at the same time there appears another call, as ancestral and unearthly, but encouraging, 'positive', also related to the image of Maria. It can be clearly distinguished during Otto and Alexander's dialogue, when the first is trying to convince his friend about the need to visit Maria. They are prolonged shepherds' and spherdesses' shouts calling their flocks from the mountain pastures. Often female calling voices can be heard. Cries of shepherds, coming as if from heaven,

15 Long and thick bamboo flute used in Zen meditation.

calling their flocks home. Heavenly, but immaterial, high and bright voices, centripetal, soothing and warm – the vibration of post-historical paradise: the ‚omega-sound‘. They barely distinguish during Alexander and Maria’s love moment, blend easily with the sounds of the Japanese flute during Alexander’s apocalyptic dream (the second one) and reappear at the end, accompanying Little Tommy when he waters the Tree of Life. The film’s sound designer, Owe Svensson stated Tarkovskij deliberately chose women’s voices, because they are comforting, opposing the threat of war.¹⁶

Shouts out of an unknown or forgotten sky, male and female shouts, forewarning and encouraging, calling the flock home during apocalyptic threat. Calls that almost nobody hears anymore. *The motifs of the Good Shepherd and the Heavenly Patroness, Theotokos*, outline more clearly.

The ‚alpha-sound‘, negative and slightly frightening by his gravity, somehow rebarbative, of the forgotten primordial paradise, constrains and warns, urging repentance. Despite its formal opposition to the latter, the vibratory similarity allows it to easily blend with the ‚omega-sound‘ of hope, of the New Heaven, to unite into a single voice. (Which means between the two vibrations, masculine and feminine, ‚alpha‘ and ‚omega‘ of archaic and post-historical paradise there is an essential consubstantiality). A single call, Alpha and Omega, addressed to ‚those who believe and those who believe not‘, to the witnesses of the great Revelation and to those who ignore it, to all cultural and spiritual mankind’s geographies.

But why doesn’t Tarkovskij remain in the area of Christian culture, if the message he wants to transmit is Christian? Why does he depart so far away beyond the borders of Europeanism and Christianity – the historic and ritual ones, not the dogmatic ones – up to the ambiguous, uncontrollable, uncertain worlds of archaic heathenism? Why does he have to mix everything? No, Tarkovskij doesn’t mix nor confound anything. His withdrawal into ancient non-Christian worlds or into science-fiction aren’t errancies, but self-knowing spiral movements of creative consciousness, movements of enlargement and deepening around the same axis of the Divine Logos, in order to achieve the fundamental sound, inscripted together with God’s Word in the genetic heritage of all – humankind and entire creation – and bestow this calling sound of life-giving Logos on everyone.

16 Salvestroni (2007, 193–194).

WORKS CITED

- Johnson (1994), Vida T./Petrie, Graham: *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press, Bloomington (Indianapolis).
- Martin (2011), Sean: *Andrei Tarkovsky*, Kamera Books, Harpenden, Hertz.
- Salvestroni (2007), *Simonetta: Filmy Tarkovskogo i ruskaja duhovnaja kultura*, Biblejsko-bogoslovskij Inst. Sv. Ap. Andreja, Moskva.
- Salynski (2009), Dmitri: *Kinogermenevtika Tarkovskogo*, Kvadriga, Moskva.
- Skakov (2012), Nariman: *The Cinema of Tarkovsky*, I. B. Tauris, London.

Cornelia Martyn

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen in Andrej Tarkovskijs Film STALKER

In *DIE VERSIEGELTE ZEIT*, Andrej Tarkovskijs gesammelten Schriften zur Ästhetik und Poetik des Films, finden sich Aussagen über die Gottebenbildlichkeit des Menschen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Auffassung des filmischen Bildes wie der Kunst insgesamt stehen und den Charakter eines Vermächtnisses haben, wenn es heißt:

Und zu guter Letzt im Vertrauen: Die Menschheit hat außer dem künstlerischen Bild nichts uneigennützig erfunden, und vielleicht besteht tatsächlich der Sinn der menschlichen Existenz in der Erschaffung von Werken der Kunst, im künstlerischen Akt, der zweckfrei und uneigennützig ist. Vielleicht zeigt sich gerade darin, daß wir nach Gottes Ebenbild erschaffen wurden.¹ (Tarkovskij 1985, 251)

Eine einzelne weitere Textstelle zum Thema beinhaltet, unter Bezug auf den biblischen Terminus nach Gen 1,26–27, dass nicht nur der Mensch als Ebenbild Gottes anzusehen ist, sondern auch Kunstwerke idealiter als „Zeugnis“ derselben figurieren: „Эти поэтические откровения, самоценные и вечные, свидетельствуют того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является“² (Tarkovskij 2002, 135).

-
- 1 Die zitierte Passage findet sich nicht in der russischen Ausgabe des Textes (Tarkovskij 2002).
 - 2 „Diese poetischen Offenbarungen von in sich begründeter ewiger Gültigkeit legen Zeugnis darüber ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken vermag, wes Ebenbild er ist.“



Abb. 1: Andrej Rublevs Dreifaltigkeitsikone, TROICA

Dass sich Tarkovskijs Gottesbegriff auf die Trinität beruft, verdeutlichen vor allem seine Filme, in denen Andrej Rublevs Trinitätsikone, TROICA,³ eine herausragende Stellung einnimmt (Abb. 1). Aber auch Tarkovskijs Äußerung über die Ikone anlässlich seines Films über den Ikonenmaler Andrej Rublev lässt darauf schließen, dass er sie nicht allein anhand bildästhetischer oder kunsthistorischer Kriterien beurteilt:

(Tarkowskij 1985, 45) Siehe hierzu auch Tarkovskijs Tagebucheinträge vom 23.12.1978 und 10.2.1979: „Herr! Ich fühle Deine Nähe. Ich spüre Deine Hand auf meinem Haupt. Ich möchte Deine Welt schauen, so wie Du sie erschaffen hast, und die Menschen, die Du nach Deinem Ebenbild zu formen Dich bemühest. [...] Es scheint, als würde tatsächlich ‚Stalker‘ mein bester Film werden.“ [...] „In ihm [Stalker] will ich die Beziehung zum heutigen Tage sprengen und mich der Vergangenheit zuwenden, in der die Menschheit so viele Fehler begangen hat, daß man heute gezwungen ist, wie im Nebel zu leben. Es soll ein Film über das Göttliche im Menschen werden und über den Verfall der Spiritualität aufgrund der Beherrschung falschen Wissens. [...] Gott, schenke mir Kraft und Glauben an die Zukunft, gib mir eine Zukunft, Dir zu Ehren! Mir! Ich möchte doch auch daran teilhaben!“ (Tarkowskij 1989, 45 und 207).

- 3 Neben Gen 1,26.27 liegt dem ikonographischen Sujet der Ikone Gen 18 zugrunde, woraus sich auch ihre ursprüngliche Bezeichnung TROICA VETCHOZAVETNAJA („Alttestamentarische Trinität“) bzw. GOSTEPRIIMSTVO AVRAAMOVO („Gastfreundschaft des Abraham“) herleitet.

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen

[О]на жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно воспринимать ‚Троицу‘ просто как икону, Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет, скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию ‚Троицы‘, которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила ‚Троицу‘.⁴ (Tarkovskij 2002, 182)

Tarkovskij bezieht sich hinsichtlich der von ihm angedeuteten „anderen Rezeptionsmöglichkeit“ der Ikone und ihres „menschlich-geistigen Inhalts“, so meine These, neben ihren theologischen Grundlagen insbesondere auf religionsphilosophische Rezeptionsweisen der göttlichen Trinität, welche die Gemeinschaft der drei göttlichen Personen auch als herrschaftsfreie Personalunion und „Urbild jeden sozialen Programms“ (Schönborn 1984, 50) ansahen. So warb Vladimir Solov'ev für eine universelle Theokratie nach ihrem Vorbild als Ausdruck einer genuin „Russischen Idee“: „Восстановить на земле этот верный образ божественной Троицы – вот в чем русская идея“⁵ (Solov'ev 1992, 204).

Solov'evs Vorstellungen von der „Russischen Idee“ wandten sich seinerzeit gegen den Nationalismus von Staat und Kirche, gegen neuere Formen eines „Götzendienstes“, der dazu berufe, an die Stelle des göttlichen trinitarischen Vorbildes das „eigene Bild“ zu setzen:

Я говорю о новом идолослужении, об эпидемическом безумии национализма, толкающем народы на поклонение своему собственному образу вместо высшего и вселенского Божества.⁶ (Solov'ev 1992, 198)

4 „Sie lebte damals, und sie lebt auch heute. Sie schafft eine Verbindungslinie zwischen den Menschen des 20. und des 15. Jahrhunderts. Man kann die ‚Dreifaltigkeit‘ schlicht und einfach als eine Ikone betrachten. Oder aber als ein phantastisches Museumsstück, sozusagen als ein Musterbeispiel malerischen Stils einer bestimmten Epoche. Doch es gibt sicher auch noch eine andere Rezeptionsmöglichkeit dieses historischen Zeugnisses; die Hinwendung nämlich zu jenem menschlich-geistigen Inhalt der ‚Dreifaltigkeit‘, der für uns Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebendig und verständlich ist. Hierauf basiert auch unser Zugang zu jener Realität, die die ‚Dreifaltigkeit‘ hervorbrachte“ (Tarkovskij 1985, 91).

5 „Auf Erden dieses getreue Abbild der göttlichen Dreieinigkeit herzustellen, das ist die russische Idee.“ (Solov'ev 1922, 210) Solov'ev leitet die „Russische Idee“ aus der jüdisch-christlichen messianischen Idee her unter Betonung ihrer christlichen Bestimmung. In seinem Spätwerk hat Solov'ev von dem Gedanken einer Theokratie auf Erden Abstand genommen. Siehe hierzu Lieb 1962. Die Vorstellung von der Aufgabe oder besonderen Mission eines jeden Volkes innerhalb der Völkergemeinschaft geht auf Vorstellungen Herders und die Rezeption der Philosophie des deutschen Idealismus in Russland zurück. Zu Tarkovskijs Kenntnis der Schriften Solov'evs siehe auch seinen Tagebucheintrag vom 30.4.1970 (Tarkovskij 1989, 33).

6 „Unter diesem neuen Götzendienste verstehe ich jenen epidemischen Nationalwahnsinn, der

Da Solov'ev Staat und Kirche als unfähig erachtete, die in Russland notwendigen Reformen für eine religiöse und geistige Erneuerung einzuleiten, sah er es als Aufgabe der Kunst an, den von ihm vorgestellten Gesellschaftswandel (*preobraženie žizni/dejstvitel'nosti*) in ihren Werken zu antizipieren und zu initiieren (vgl. Solov'ev 1990). Die Bedingung der Möglichkeit hierfür sah er in der Nachahmung Christi (*imitatio Christi*), der als zweite Person der göttlichen Trinität den menschgewordenen Sohn Gottes, Gottes Ebenbild (Kol 1,15) verkörpert:

Окончательная задача личной и общественной нравственности та, чтобы Христос, – в котором обитает вся полнота Божества телесно, – ‚вообразился‘ во всех и во всем. От каждого из нас зависит содействовать достижению этой цели, воображая Христа в нашей личной и общественной деятельности.⁷ (Solov'ev 1911, 415–416)

Dass auch Tarkovskijs Werk in den Spuren der „Russischen Idee“ zu sehen ist, die in der Nachfolge Solov'evs insbesondere auch von den für das Werk Tarkovskijs nicht minder einflussreichen Vertretern des religiösen russischen Symbolismus⁸ aufgenommen wurde und bis heute eine weitreichende, auch ganz unterschiedliche Rezeption erfährt,⁹ zeigt sein Film STALKER auf exemplarische Weise. Denn in STALKER wird die Vorstellung einer ursprünglich verliehenen Gottebenbildlichkeit sowie deren Verlust durch den Sündenfall des Menschen (Gen 3) – oder neuere Formen eines „Götzendienstes“ im Solov'evschen Sinne – zeitgemäß mit einer Kritik an der sowjetischen Umgestaltung oder Transformation der Wirklichkeit und Menschheit „nach eigenem Bilde“ verbunden. Der Film thematisiert entsprechend die Möglichkeit der Wiederherstellung der Gottebenbildlichkeit des Menschen, die sich traditionsgemäß auf die Annahme der Menschwerdung Gottes und Ebenbildlichkeit des zweiten Adam Christus stützt, in dessen Spur (*imitatio Christi*) die Hoffnung auf ihre Restitution angelegt ist. In STALKER dienen Tarkovskij als Korrektiv darum neben Allusionen auf die Trinität vor allem ikonographische Momente der Verklärung Jesu (*Preobraženie*) auf dem Berg Tabor, wo dieser als Sohn Gottes, sein Ebenbild, vor drei seiner

die Völker dazu treibt, an Stelle der höchsten allumfassenden Gottheit ihr eigenes Bild anzubeten“ (Solovjeff 1922, 199).

- 7 „Die endgültige Aufgabe der persönlichen und der gesellschaftlichen Sittlichkeit ist, daß Christus – in dem die ganze Fülle der Gottheit leibhaftig wohnt – in allen und in allem ‚Gestalt gewinne‘. Von einem jeden unter uns hängt es ab, mitzuwirken an der Erreichung dieses Zieles, indem wir Christus in unserem persönlichen und sozialen Handeln Gestalt gewinnen lassen“ (Solowjew 1953, 151–152). Vgl. Kol 2,9 und Gal 4,19.
- 8 Siehe hierzu insbesondere Ivanov 1992 sowie die von ihm überarbeitete deutsche Ausgabe (Iwanow 1930). Zum Einfluss von Ivanovs Symbolbegriff auf Tarkovskijs Begriff des filmischen Bildes siehe Tarkovskij 2002, 213; Tarkovskij 1985, 120.
- 9 Siehe hierzu die Beiträge in: Beumers 1999.

Jünger offenbart wird. Die sich im Rahmen der biblischen Theophanie ereignende Gotteserkenntnis qua göttlichen Lichts (Taborlicht) blendet und erschreckt die Jünger, birgt für sie aber gleichwohl das Versprechen der Auferstehung (Mt 17,9)¹⁰ und Wiederkehr Christi (Apokalypse/Weltgericht),¹¹ in deren Folge sich auch das Versprechen ewigwährender Glückseligkeit, eines Gottesreiches oder Neuen Jerusalems auf Erden (Offb 21,10), erfüllen würde. Es erscheint darum konsequent, dass in *STALKER* im Rahmen der allegorisierten Verklärung auch auf Auferstehung und Apokalypse verwiesen wird. Schrecken und Blendung sind somit notwendig auch Tarkovskijs filmischer Adaption inhärent. Sie verweisen jedoch in Form eines negativen Parallelismus auf die Schrecken der sowjetischen Wirklichkeit nach erfolgter Blendung durch ihre ‚falschen Propheten‘ sowie deren analoges Versprechen eines *Carstvo Bož'e na zemle* („Gottesreichs auf Erden“) und Glücks, das jedoch in einen prinzipiell erlösungsfernen Istzustand¹² bzw. eine selbst verursachte, vielleicht globale Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes mündet.¹³ Tarkovskij stützt sich hierbei auf die literarische Vorlage des Films – Arkadij und Boris Strugackijs Science-Fiction-Erzählung *PIKNIK NA OBOČINE* („Picknick am Wegesrand“ – Strugackij 1988) –, welche die sowjetische Umgestaltung oder Transformation der Wirklichkeit und Menschheit „nach eigenem Bilde“ (ibid., 294) im Zuge einer Blendung und eines versprochenen *Carstvo nebesnoe na zemle* („Himmelreichs auf Erden“) (ibid., 324) unter Bezug auf ihre heilsgeschichtliche Folie dekonstruiert, ohne diese jedoch wie Tarkovskij im Sinne christlicher Vorstellungen zu restituieren. Unter Berücksichtigung des Gesagten möchte ich nun auf die Erzählung, das zuerst publizierte von den Brüdern Strugackij verfasste Filmszenario *MAŠINA ŽELANIJ* („Die Wunschmaschine“ – Strugackij 1981)¹⁴ sowie den Film *STALKER* eingehen.

Die Erzählung *PIKNIK NA OBOČINE* handelt von einem Wirklichkeitswandel, der als Folgeerscheinung einer mutmaßlichen kosmischen „Invasion“ (*vtorženie*)

10 Zum Fest der Verklärung Christi und seiner Bedeutung in der Liturgie der Ostkirche als „Vorbild der Auferstehung Christi“ siehe Onasch 1951, 137.

11 Zur eschatologischen Bedeutung der Verklärung als „Vorempfang Seiner herrlichen Parusia“ siehe Lossky 1952, 212.

12 Franz 2009, 65 und 60. Šumakov (1989, 170) sieht Tarkovskijs Referenz auf die biblische Verklärung als eine Art „Anti-Verklärung“ oder Nachweis ihrer Unmöglichkeit (vgl. Salynskij 2011, 182).

13 Dass auch die letzten beiden außerhalb der Sowjetunion gedrehten Filme *NOSTALGHIA* und *OFFRET* diese Gefahr thematisieren, zeigt etwa, dass Tarkovskij die metamorphotische Aufgabe der „Russischen Idee“ in der Tradition Solov'evs nicht nur für russische oder sowjetische Verhältnisse, sondern im Kontext einer ökumenischen Christenheit als vorbildhaft ansah. Zu Solov'evs Wiedereinsetzung Roms als deren Zentrum entgegen slawophiler Vorstellungen von Moskau als dem „dritten“ und „letzten“ Rom siehe Iwanow 1930, 15 f.

14 Zu den unterschiedlichen Versionen des Szenarios siehe Strugatsky 2004. Tarkovskij hatte anfangs offenbar Bedenken aufgrund des etwa zu politischen Inhalts eines ihrer ersten Entwürfe für ein Szenario, woraufhin die Strugackijs die Verantwortung hierfür übernehmen wollten (vgl. Tsymbal 2015, 259).

oder „Besuchs“ (*poseščenie*) Außerirdischer und eines von ihnen veranstalteten „Picknicks“ vorgestellt wird, das mit allen seinen Hinterlassenschaften – Vorstellungen der Visitationsmystik satirisch wendend – zu Verheerungen und Entstehung mehrerer sogenannter „Zonen“ auf der Erde geführt habe. Eine dieser Zonen, deren Existenz fern der Sowjetunion in Kanada angelegt scheint und Gegenstand der Erzählung ist, befindet sich, streng bewacht und abgeriegelt, innerhalb einer Stadt und grenzt an noch bewohnte Stadtviertel an. Der behauptete kosmische Besuch zeitigt jedoch auch über die gesicherten Grenzen der Zone hinaus Folgen, zu denen ein *mutagennoe vozdejstvie Zony* (Strugackij 1988, 287), ein „mutagener Faktor“ (Strugazki 1981, 140) gehört, der eine schleichende Metamorphose bei der jüngeren Generation bewirkt, von der die Tochter Redrik Šucharts alias „der Stalker“, einem Mitarbeiter der örtlichen Filiale des zur Erforschung der Zone an ihren Grenzen eingerichteten „Internationalen Instituts für außerirdische Kulturen“, betroffen ist. Sie bildet, wie ihr bezeichnender Name *Martyška* („Meerkatze“) vorgibt, „äffchenartige“ Züge aus, eine Deformation, die auf des Stalkers Zonengänge zurückgeführt wird und sie langsam die Ähnlichkeit mit einem Menschen verlieren lässt:

[Э]то вторжение. Не пикник на обочине, не призыв к контакту – вторжение. Они не могут изменить нас, но они проникают в тела наших детей и изменяют их по своему образу и подобию. Ему стало зябко, но он тут же вспомнил, что уже читал о чем-то подобном, какой-то покетбук в яркой глянцевиной обложке, и от этого воспоминания ему полегчало. Придумать можно все что угодно. На самом деле никогда не бывает так, как придумывают. – А один сказал, что она уже не человек, – проговорила Гута.¹⁵ (Strugackij 1988, 294)

Der Verwandlung „nach Bild und Ebenbild“ vorgeblicher Aliens aus dem All eignen hier Züge, die „frösteln“ lassen. Die Erzählung spielt hier gleichsam wörtlich auf Gen 1,26 f. an, während sie analog dazu von einer moderneren Ausprägung oder Reproduktion desselben Gedankens handelt, der aus dem Inhalt irgendeines der als Massenware hergestellten neueren Taschenbücher bekannt sei, um sowohl auf seinen religiösen Ursprung als auch auf seine Neuvermarktung und Verbreitung zu verweisen. Während es die Erzählung diesbezüglich

15 „Das war die Invasion. Nichts da von Picknick am Wegesrand, auch keine Aufforderung zum Kontakt – es war die Invasion! Die Eltern konnten sie nicht verändern, doch sie drangen in die Körper der Kinder ein und bildeten sie nach ihren Vorstellungen und Bedürfnissen [*nach ihrem Bild und Ebenbild*] um. Er begann zu frösteln, zum Glück aber fiel ihm ein, daß er genau das mal gelesen hatte, in einem der zahllosen Pocketbooks mit grellfarbenem Umschlag. Eine Erinnerung, bei der er sich erleichtert fühlte. Ausdenken konnte man sich alles mögliche, doch in Wirklichkeit verhielt es sich ganz anders. ‚Einer hat sogar gesagt‘, murmelte Gutta, ‚sie wäre schon kein Mensch mehr‘“ (Strugatzki 1981, 146) [Hervorhebungen von mir – L. M.]

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen

beim Parallelismus belässt, wird der zugrunde gelegte biblische Text unter Tarkovskijs Regie gleichsam wieder ins Recht gesetzt und auf Martyškas ursprünglich verliehene Gottebenbildlichkeit unter Bezug auf die Menschwerdung Gottes und das damit verbundene Opfer des Gottessohnes und Ebenbildes Gottes, der zweiten Person der göttlichen Trinität, in Form einer Ähnlichkeitsbeziehung verwiesen (Abb. 2).¹⁶



Abb. 2: Ausschnitt aus Andrej Rublev, TROICA; Andrej Tarkovskij, STALKER

Tarkovskij legt mit dieser an Rublevs Trinitätsikone erinnernden Einstellung somit seinerseits „Zeugnis darüber ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken vermag, wes Ebenbild er ist“, wie es in der eingangs zitierten Passage aus

16 Gleichermäßen spiegelbildlich operiert die Einstellung mit einer auch auf Rublevs Trinitätsikone zu sehenden, darstellungstechnisch begründeten „Verschiebung auf den Betrachter zu“ (*sdvig na zritelja*), die den Opferkelch an den vorderen Tischrand gerückt zeigt. Analog hierzu eröffnet die Kamera den Bildraum wie unter Anwendung der „Umgekehrten Perspektive“ in der Ikonenmalerei vom Betrachter aus gesehen nicht von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorn; die entsprechende Kamerabewegung wird mit der anschließenden Verschiebung der Gläser noch einmal wiederholt und dadurch besonders augenscheinlich. Zum Darstellungssystem der Ikonenmalerei siehe Shegin 1982.

DIE VERSIEGELTE ZEIT über Werke der Kunst „von in sich begründeter ewiger Gültigkeit“ heißt (Tarkovskij 1985, 45).

Auch das genannte in Anlehnung an ПИКНИК НА ОБОČИНЕ von den Brüdern Strugackij verfasste Filmszenario МАŠИНА ŹELANIJ erörtert die Herstellung einer Ebenbildlichkeitsbeziehung auf der Folie von Gen 1,26 f. und rückt die Kritik daran – unter Verzicht auf jedwede diesbezügliche Phantastik – sogar ins Zentrum des Geschehens. Sie findet sich nun, wie im späteren Film, eingebunden in eine illegale Expedition in die Zone unter Anführung eines *Provodnik* („Anführer“) oder „Stalker“, der zwei Weggefährten, einen „Schriftsteller“ und einen „Professor“, an einen nicht näher spezifizierten „Ort“ (*mesto*) der Wunscherfüllung geleitet, der im späteren Film als „Zimmer“ (*komnata*) ausgewiesen wird. Das Szenario gibt in seinem Zusammenhang zu erkennen, dass sich des Stalkers Weggefährten mit ihrer Weltflucht in die Zone etwa auf eine andere Art von Wahrheitssuche begeben, als es ihr Berufsleben zulässt. Dieses wird – diese Anspielung entfällt im zukünftigen Film – von der marxistisch-leninistischen Erkenntnislehre, von der „Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit“ (*otraženie objektivnoj dejstvitel'nosti*) (Strugackij 1981, 13) geleitet. Implizit ist der damit einhergehende ‚Sündenfall‘ oder die Abkehr von Gott und seiner Schöpfung als göttliches Ebenbild bereits hier angelegt. In den Worten des Schriftstellers wird er in einer Anspielung auf Gen 1,26 f. wenig später explizit, als dieser in der Zone seinen in der Vergangenheit gescheiterten Wunsch bekennt, die Leser „nach eigenem Bilde“ umgeformt haben zu wollen: „Я хотел переделать их по своему образу и подобию. А они переделали меня по своему“¹⁷ (Stugackij 1981, 23). Dem Wunsch des Schriftstellers eignen hier arbiträre, d. h. die eigenmächtigen Züge des Schriftstellers selbst, was dieser in einer Art Selbstkritik nachträglich zu bedenken gibt. Sie legt nahe, dass er bedaure, sein künstlerisches Schaffen nicht – wie Tarkovskij – als „Zeugnis“ oder Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen verstanden und sein eigenes Bild an dessen Stelle gesetzt zu haben. Seine damit zum Ausdruck kommende Hybris, sich gottgleich gewähnt zu haben,¹⁸ mag auch auf die sowjetische Kunst als solche weisen. Denn die in des Schriftstellers Worten anklingende lakonische Dialektik unterstreicht die Arbitrarität und prinzipielle Unabschließbarkeit des Vorhabens, auf dessen Konjunktur etwa auch die in ПИКНИК НА ОБОČИНЕ genannten „Pocketbooks mit grellfarbenem Umschlag“ zum Thema anspielen. So liegt es in der Konsequenz von des Schriftstellers Selbstkritik, dass er in der Folge nunmehr Tarkovskijs Vorstellungen von der Uneigennützigkeit

17 „Ich wollte sie nach meinem Bild und Ebenbild formen, aber sie formten mich nach dem ihrigen“ [Übersetzung von mir – LM].

18 Gen 3,22. Simonetta Salvestroni (2007, 126) weist in Zusammenhang mit des Schriftstellers Bekenntnis und Verwendung des biblischen Verses (Gen 1,26 f.) in Stalker auf eine vergleichbare Verwendung und Aussage in Dostoevskijs BRAT'JA KARAMAZOVY als wichtige Parallele hin.

Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen

der Kunst, den „poetischen Offenbarungen von in sich begründeter ewiger Gültigkeit“¹⁹ bzw. „Bildern der absoluten Wahrheit“ (*obrazy absoljutnoj istiny*),²⁰ deren Schaffung auch als Menschheitsziel und Ausdruck der Gottebenbildlichkeit des Menschen angesehen wird, fast wortgetreu vorträgt. Letztere wird dabei jedoch weder im Szenario noch im Film explizit erwähnt, dennoch verweist die betreffende Filmszene hierauf insofern, als ihre ikonischen Zeichen auf die Verklärung weisen, welche die Gottebenbildlichkeit des Menschen und Gottessohnes Jesu beispielhaft für die Notwendigkeit der Erneuerung der ursprünglich verliehenen Gottebenbildlichkeit des Menschen sowie die damit verbundenen eschatologischen Hoffnungen in den Mittelpunkt des Geschehens stellt (Abb. 3). Der Film verweist in ihrem Rahmen deshalb folgerichtig auf Auferstehung (Lk 24,13–18) und Apokalypse (Offb 6,12–17) (Abb. 4).



Abb. 3: Andrej Rublev, PREOBRAŽENIE; Andrej Tarkovskij, STALKER

19 Tarkovskij 2002, 135; Tarkowski 1985, 45. Siehe hierzu auch oben Anmerkungen 1 und 2.

20 Strugackij 1981, 38; Franz 2009, 50.



Abb. 4: Andrej Tarkovskij, STALKER

Nach Auffassung des Professors ist des Schriftstellers in der Vergangenheit gescheiterter Wunsch als Ausdruck eines gefährlichen Wunschdenkens universellen Ausmaßes anzusehen. Im Szenario – wie im späteren Film – findet sich dieses Wunschdenken unmittelbar mit dem Ort der Wunscherfüllung selbst und der Furcht vor seinem potentiellen Missbrauch verknüpft, wie es auch im folgenden Dialog zwischen dem Professor und dem Schriftsteller zum Ausdruck kommt:

Вам никогда не приходило в голову, что будет, когда в это самое место, куда мы идем, поверят все? Когда они все сюда кинутся, тысячами, сотнями тысяч? – вдруг спрашивает Профессор. – И сейчас многие верят, да как доберутся? – Доберутся, дружок, доберутся. Один из тысячи, а доберется. Добрался ведь Дикобраз ... А Дикобраз еще не самый плохой человек. Бывают люди и пострашнее. Золото им не нужно, и семейных дел у них никаких нет. Они будут мир исправлять, голубчик! Весь мир переделывать по своей воле, все эти несостоявшиеся императоры всяя Земли, великие

инквизиторы, фюреры всех мастей, благодетели и благоносцы ...²¹
(Strugackij 1981, 26 f.)

Die hier formulierte Kritik an einer Umgestaltung der Wirklichkeit und ihren Akteuren, „Großinquisitoren“ und „Wohltätern“ etc., die sich in einer Tradition mit Dostojewskij und Zamjatin weiß, steht offensichtlich im Mittelpunkt des Szenarios wie auch im späteren Film. (Vgl. Franz 2009, 64) Hervorgehoben wird sie im weiteren Verlauf des Gesprächs insbesondere durch des Schriftstellers ironische Insistenz, niemand könne je mit diesem Wunsch an den besagten „Ort“ gelangen. Geschähe es dennoch, so würde der Wunsch nach Weltverbesserung gegenüber anderen Verlockungen des Lebens sicherlich zurückstehen müssen. Mit anderen Worten: Diejenigen, die mit diesem Wunsch bereits an die Macht gelangten, korrumpierten ihn kurz darauf im eigenen Interesse. Im späteren Film wird der Schriftsteller das Gesagte noch übersteigern, indem er bezweifelt, dass es überhaupt einem einzelnen Menschen angelegen sein könnte, seinen „Hass“ oder seine „Liebe“ über die ganze Menschheit zu erstrecken. Das von ihm solcherart in Frage gestellte Wunschdenken wird dabei *expressis verbis* auch mit dem Wunsch nach einem *Carstvo Bož'e na zemle*²² (ibid., 65) identifiziert, den er als nicht authentisch, sondern als bloße Ideologie zu entlarven sucht. Dass sich die im universellen Maßstab formulierte Kritik auch gegen das sowjetische Wunschdenken oder „Experiment“ der Errichtung eines „Gottes- bzw. Himmelreichs auf Erden“ und einen damit einhergehenden Gesellschafts- und Menschheitswandel „nach eigenem Bilde“ richtet, impliziert bereits des Schriftstellers Bekenntnis, wie insbesondere auch seine spätere Form im Film zu erkennen gibt, als es bezeichnenderweise mit den Worten eingeleitet wird: „Вот еще ... эксперимент. [...] Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня! По своему образу и подобию“²³ (ibid., 59 f.) (Abb. 5).

21 „Ist es Ihnen nie in den Sinn gekommen, was passieren wird, wenn alle an diesen Ort, zu dem wir jetzt gehen, glauben werden? Wenn sie alle, Tausende, Hunderttausende, hierherstürzen?“, fragt plötzlich der Professor. „Auch jetzt glauben viele daran, aber wie wollen sie hierherkommen?“ „Sie werden herkommen, mein Freund, sie werden! Vielleicht nur einer von Tausend, aber er wird es schaffen. Sogar Stachelschwein hat es geschafft, und er gehört nicht einmal zu der schlechtesten Sorte. Da gibt es Leute, die viel schlimmer sind als er. Sie brauchen kein Gold, sie haben keine Familie. Sie werden die Welt verbessern, mein Lieber! Die ganze Welt nach ihrem Willen umgestalten, all diese ungekrönten Kaiser der ganzen Erde, Großinquisitoren, Führer jeglicher Art, Wohltäter und Heilbringer...“ [Übersetzung von mir – LM]

22 „Gottesreich auf Erden“.

23 „Und hier ein weiteres... Experiment. [...] Ich wollte sie umformen, aber sie formten mich um! Nach ihrem Bild und Ebenbild.“ [Übersetzung von mir – LM]



Abb. 5: Andrej Tarkovskij, STALKER

Die Erwähnung des „Experiments“ erfolgt in Referenz auf den Science-Fiction-Roman *GRAD OBREČENNYJ* („Die dem Untergang geweihte Stadt“)²⁴ der Brüder Strugackij als auch auf die Erzählung *PIKNIK NA OBOČINE*, wo der Wunsch nach einem *carstvo nebesnoe na zemle*²⁵ (Strugackij 1988, 324) bzw. dessen Realisierung auch unter dem Synonym „Experiment“ figuriert. So heißt es dort bereits über das erste in Zusammenhang mit der Zone beklagte Opfer, dass es während eines Experiments ums Leben kam: „Doktor Kirill A. Panow, UdSSR, kam während eines Experiments im April des Jahres 19.. tragisch ums Leben“ (Strugatzki 1981, 77).²⁶ Wie der Text der Todesanzeige vor Augen führt, ist das Experiment in der Erzählung offenbar mehrfach codiert, da das Opfer einerseits als sowjeti-

24 In der deutschen Werkausgabe erschien der Roman unter dem Titel *DAS EXPERIMENT* (Strugatzki 2010). Aus Bedenken gegenüber der Zensur blieb *GRAD OBREČENNYJ* (Manuskript 1968–72) bis Ende der 1980er Jahre unveröffentlicht. Seine Entstehungsgeschichte fällt mit derjenigen von *PIKNIK NA OBOČINE* zusammen (vgl. Strugatzki 2010a, 861 ff.); zur Korrespondenz zwischen dem in *GRAD OBREČENNYJ* dargestellten Experiment und der „Errichtung des Kommunismus“ siehe *ibid.*, 877 f. In *Stalker* weist des Schriftstellers Monolog in der zur Wüstengegend stilisierten Halle in der Zone wie auch seine anschließende Identifikation mit dem „Ewigen Juden“ (vgl. Franz 2009, 60) auf einen der beiden Protagonisten in *GRAD OBREČENNYJ*, den Juden Izja Kacman, der ebenfalls als Autor (eines Manuskripts) vorgestellt wird und nach Howell Züge der Figur des „Ewigen Juden“ trägt (vgl. Howell 1994, 143 ff.). Der letzte Teil des Romans unter dem Titel *Исход* (*Exodus*) führt ihn durch eine Wüstengegend, wo er Steinpyramiden aufhäuft, um darunter jeweils Exemplare seines Manuskripts zu begraben und abschließend mit „giftig roter Farbe“ zu übergießen. Analog zu des Schriftstellers Selbstkritik in *STALKER* reflektiert es kritisch auf die Rolle der Literatur und ihre utopischen Entwürfe eines Persönlichkeits- und Gesellschaftswandels. Der Titel *Исход* reflektiert etwa auf das 2. Buch Mose, den darin beschriebenen Beginn der Wüstenwanderung nach dem Auszug aus Ägypten und das Versprechen eines zukünftigen Landes, „das von Milch und Honig überfließt“ (Ex 33,3; Num 13,27). In *МАШИНА ЖЕЛАНИЈ* weist ferner des Schriftstellers Monolog über den sogenannten „Tempel der Kultur“ (vgl. Strugackij 1981, 38) auf die Figur des Izja Kacman in *GRAD OBREČENNYJ*.

25 „Himmelreich auf Erden“ (Strugatzki 1981, 176).

26 Vgl. Strugackij 1988, 222.

sches Mitglied eines international zusammengesetzten Kollektivs von Wissenschaftlern im sogenannten „Internationalen Institut für außerirdische Kulturen“ fern der Heimat in Kanada ausgewiesen wird, das Experiment sich somit auf ein Laborexperiment mit tödlichem Ausgang bezieht, zu dem der Stalker – alias Redrik Šuchart, ortsansässig, Laborant des Instituts und mit dem Opfer befreundet – insofern beigetragen hat, als er dem Experiment im Vorfeld während eines gemeinsamen Zonenbesuchs zu Forschungszwecken assistiert hatte. Andererseits wird damit auf das sowjetische Gesellschaftsexperiment und die damit verbundenen Hoffnungen verwiesen, denen der Umgekommene im eigentlichen Sinne zum Opfer fiel, wie aus des Stalkers Erinnerungen an den Freund hervorgeht: „Перспективы мне рисовал, про новый мир, про измененный мир ... А теперь что? Заплачет по тебе кто-то в далекой России.“²⁷ (Strugackij 1988, 201) Der Stalker, der den Tod des Freundes nicht verwinden kann,²⁸ versucht dessen offenbar betrogene Wünsche und Hoffnungen zu rehabilitieren, indem er sie mit seinen eigenen Worten zu wiederholen sucht, was ihm als Zeugen des Geschehens nur schwer gelingt²⁹ – wie er auch den tödlich endenden Wunsch nach Glück und einer würdigen Existenz des zweiten Zonenopfers am Ende der Erzählung mit letzter Kraft wiederholt, worauf noch einzugehen sein wird.³⁰

Dass die in ПИКНИК НА ОВОČИНЕ dargestellten Zonenopfer mit ihren Wünschen und Hoffnungen auf einen Gesellschaftswandel im eigentlichen Sinne einer Täuschung bzw. Blendung unterlegen sind, bedeutet die Erzählung insbesondere im vierten und letzten Kapitel, indem sie im Rahmen ihrer Kritik am Versprechen eines „Himmelreichs auf Erden“ und dessen Realisierung Momente des sowjetischen Byt mit Momenten aus Verklärung und Apokalypse engführt. Doch bereits zu Beginn der Erzählung wird in Zusammenhang mit der Entstehung der Zone etwa hierauf verwiesen, als ein plötzlich aufleuchtender Blitz und gleichzeitig ertönendes Donnern den Wirklichkeitswandel einleiten und zu einer Blendung sowie anschließenden Teilblindheit der Betroffenen führen:

Не до конца слепли, а так, вроде куриной слепоты. Между прочим, рассказывают, что ослепли они будто бы не от вспышки какой-нибудь

27 „Du hast mir immer von der Zukunft erzählt, von einer neuen, veränderten Welt ... Und jetzt? Irgendwer im fernen Rußland wird über deinen Tod weinen.“ (Strugatzki 1981, 58)

28 Er äußert seine Trauer bezeichnenderweise wie folgt: „И как вспомнил я об этом – взяло меня за глотку, хоть и вправду волком вой“ (Strugackij 1988, 201). („Einen Kloß verspürte ich bei diesem Gedanken in der Kehle – tatsächlich, ich hätte wie ein Wolf losjaulen können.“) (Strugatzki 1981, 58) Des Stalkers hier angenommene wölfische Identität lässt an Osip Mandel'stams Verse über das „Jahrhundert der Wolfshunde“ denken: „Мне на плечи кидается век-волкодав ... Но не волк я по крови своей“ (Mandel'stam 1990, 171), an die Verfolgungen insbesondere während der Stalinzeit.

29 Strugackij 1988, 190; Strugatzki 1981, 47.

30 Strugackij 1988, 333; Strugatzki 1981, 185.

там, хотя вспышки, говорят, тоже были, а ослепли они от сильного грохота. Загремело, говорят, с такой силой, что сразу ослепли. Доктора им: да не может этого быть, вспомните хорошенько! Нет, стоят на своем: сильнейший гром, от которого они ослепли. И при этом никто, кроме них, грома не слышал ...³¹ (Strugackij 1988, 169)

Beide Aspekte eines durch Audition oder Vision ausgelösten Schreckens, der „nicht vollständig“ zur Blindheit führt, stellen, wenn auch auf groteske Weise verfremdet – und bar jeglicher soteriologischer Qualität mit Vorkommnissen einer Katastrophe parallelisiert – ein charakteristisches Merkmal der biblischen Verklärung (vgl. Onasch 1951) dar. Wie die Jünger erscheinen die Geblendeten der Zone gleichsam als Auserwählte, da „niemand außer ihnen den Donner gehört hat“ – wie es heißt. Die anschließend nach ihnen benannten „Blindenviertel“ und ihre Nummerierung: *Pervyj Slepoy, Vtoroj Slepoy ...*³² (Strugackij 1988, 169), verweisen dabei möglicherweise auf ein charakteristisches Moment sowjetischer Benennung bzw. Zählweise von Einrichtungen und Straßen – etwa nach dem Muster *Pervaja Sovetskaja, Vtoraja Sovetskaja ...* – und somit auf einen möglichen Orts- und Zeitbezug.

Da die Verklärung auch als Präfiguration der Apokalypse angesehen wird, birgt folgerichtig auch die im Anschluss an die allegorisierte Verklärung in ПИКНИК НА ОВОЧИНЕ avisierte Apokalypse keine soteriologische Qualität. Im Ton der Offenbarung evoziert die Erzählung entsprechend den vierten Reiter der Apokalypse (ibid., 192),³³ den „Tod“, und mit ihm den erlösungsfernen „Hades“ oder auch die Hölle, da die Zone neben ihrer Charakteristik als *strašnaja jazva na tele planety*³⁴ (Strugackij 1988, 256) als *d'javol'skoe, adskij soblazn*³⁵ (ibid., 192, 256) und ihre „Schätze“ als *d'javol'skoe izdelie*³⁶ (ibid., 192) figurieren. Zu letzteren zählen u. a. von den kosmischen Ausflüglern hinterlassene *gremučie safet-*

31 „Es handelte sich jedoch nicht um eine totale, sondern um eine Art Hühnerblindheit [Nachtblindheit]. Übrigens behaupteten die Betroffenen, nicht von dem grellen Lichtschein erblindet zu sein, den es zweifelsohne gegeben hatte, sondern von dem furchtbaren Donner. Das Krachen wäre so enorm gewesen, daß sie auf der Stelle die Sehkraft verloren hätten. Das Argument der Ärzte, so was sei unmöglich, ließ sie unbeirrt; sie blieben dabei. Das Kuriose aber an der ganzen Geschichte war: Niemand außer ihnen hatte diesen Donner vernommen“ (Strugatzki 1981, 26).

32 „Erstes Blindenviertel, Zweites Blindenviertel ...“ (Strugatzki 1981, 26).

33 Vgl. Strugatzki 1981, 49. Der vierte Reiter der Apokalypse, der Tod (Offb 6,8), tötet mit Schwert, Hunger und Tod, worunter eine tödliche Seuche zu verstehen ist. Hierauf spielt etwa die Benennung eines neben den „Blindenvierteln“ ebenfalls versehrten „Pestviertels“ an (Strugackij 1988, 168; Strugackij 1981, 25).

34 „Schreckliches Geschwür auf dem Körper des Planeten“ (Strugatzki 1981, 110). Die Zone wird ferner auch als „Büchse der Pandora“ (*škatulka Pandory*) und „Schatzkammer“ (*sokroviščnica*) bezeichnet (ibid.).

35 „Versuchung des Teufels“, „Versuchung der Hölle“ (Strugatzki 1981, 50, 110).

36 „Teufelswerk“ (Strugatzki 1981, 50).

*ki*³⁷ (ibid., 264), eine besonders wertgeschätzte *polnaja „pustyška“*³⁸ (ibid., 156), deren Fund oder zugrunde liegendes grausames Paradox den Tod des erwähnten ersten auf Weltveränderung hoffenden Zonenopfers verursacht, sowie ein mit ihr korrespondierender, ebenfalls mit dieser Hoffnung konnotierter Wunsch erfüllender *Zolotoj šar*³⁹ (ibid., 205). Wie die „Null“ zum Hoffnungsträger stilisiert, führt die Suche nach ihm den Stalker im vierten und letzten Kapitel nochmals in die Zone – diesmal illegal und in Begleitung eines jungen Mannes. In Anwendung der Allegorie der Hölle gleicht der als infernalisch dargestellte Weg durch die menschenleere Zone einem Durchschreiten von Höllenkreisen, die auf Dantes *DIVINA COMMEDIA* weisen und mutatis mutandis von den Strugackijs mit Momenten des sowjetischen *Byt* ausgestattet sind.⁴⁰ Dazu gehören im Zustand der Verrottung das rote Kabinendach eines Baggers nahe einer verlassenen Baustelle und eines Steinbruchs,⁴¹ das als Wegweiser zu dem am Ende auch mit der Farbe Rot konnotierten Hoffnungsträger figuriert, wie die *Zona* („Zone“) selbst, die mit ihren tödlichen *lovuški* („Fallen“) oder Bußlokaltäten auf eine von Willkür gezeichnete Gerichtsbarkeit deutet, die ihre Opfer bis zur Unkenntlichkeit mutiliert und über ihre inneren Grenzen hinausweist.⁴² Ihr Terrain ist – vom Thema der Verklärung/ Blendung und Apokalypse begleitet – somit notwendig auch von Hoffnung auf Errettung derer gezeichnet, die ihm unterworfen sind. So wird der Stalker vom Schicksal seiner Tochter sowie von qualvollen Erinnerungen und verzweifelten Rachedgedanken hinsichtlich der für die bestehenden Verhältnisse Verantwortlichen auf seinem Weg durch die Zone getrieben. Er möchte mit Hilfe des Hoffnungsträgers einen gerechten Ausgang der menschlichen Geschichte nach einem erbarmungslosen Gericht erwirken.⁴³ Seine hiermit verbundenen Hoffnungen werden von dem Wunsch nach einem radikalen Persönlichkeits- und Gesellschaftswandel bestimmt:

37 „Donnernde Servietten“ (Strugatzki 1981, 118).

38 „Volle ‚Null‘“ (Strugatzki 1981, 12). Siehe hierzu auch unten Anmerkung 53.

39 „Goldene Kugel“ (Strugatzki 1981, 64).

40 Howell hat dies für den Roman *GRAD OBREČENNYJ* nachgewiesen (1994, 71 f.). In *STALKER* deuten hierauf in der Zone etwa u. a. Militärgerät, die Erwähnung einer Klinik sowie Medizin-spritzen (als Folterwerkzeuge der Psychiatrie).

41 Strugackij 1988, 326; Strugatzki 1981, 179.

42 Strugackij 1988, 331; Strugatzki 1981, 183. Im Kontext von Verklärung und Apokalypse ist von ihnen auch als *oživšie pokojniki* („auferstandenen Toten“) (Strugackij 1988, 287; Strugatzki 1981, 140 f.) die Rede, deren Pseudo-Resurrektion konträr zu biblischen Vorstellungen, etwa vom „neuen Menschen“ (Eph 4,24), auf medizinische Versuche an ihnen außerhalb der Zone zurückgeführt wird (vgl. Strugackij 1988, 215; Strugatzki 1981, 72). Zu Vorstellungen einer Überwindung der Sterblichkeit und Neuen Menschheit vor und in der frühen Sowjetzeit siehe Groys 2005.

43 Strugackij 1988, 324 f.; Strugatzki 1981, 177.

И опять поползли по сознанию, как по экрану, рыла... Надо было менять все. Не одну жизнь и не две жизни, не одну судьбу и не две судьбы – каждый винтик этого подлого здешнего смрадного мира надо было менять...⁴⁴ (Strugackij 1988, 330)

Er gelangt schließlich zu der Einsicht, dass die bestehende Wirklichkeit nicht nur von Grund auf verändert, sondern vollständig „vernichtet“ werden müsse.⁴⁵ Diese Einsicht sucht etwa dem verzweifelten, wiederholt geäußerten und angesichts der dem Stalker vor Augen stehenden Realität vergeblich scheinenden Wunsch nach einer gerechten Bestrafung der Schuldigen zu entsprechen. Sein Weggefährte erblickt indes den Hoffnungsträger, nahe einer verlassenen Baustelle auf dem tiefen Grund eines Steinbruchs liegend, zuerst. Er stürzt – ohne auf eine in unmittelbarer Nähe lauernde und im Augenblick des Wünschens aktivierte „Falle“ achtzugeben – mit seinem Wunsch auf den Lippen auf ihn zu:

– Счастье для всех!.. Даром!.. Сколько угодно счастья!.. Все собирайтесь сюда!.. Хватит всем!.. Никто не уйдет обиженный!.. Даром!.. Счастье! Даром!⁴⁶ (Strugackij 1988, 333)

Er überlebt seinen Wunsch nicht, wie viele andere vor ihm, deren unkenntliche Spuren er im Staub des Steinbruchs unmittelbar vor Augen hat (ibid.). Der Stalker, der Zeuge des Geschehens ist, beschließt dennoch, dem Vorbild des Gefährten zu folgen, obwohl ihm angesichts des Hoffnungsträgers bereits bewusst wird, dass er etwa ein falscher Heilsverheißer ist, nicht aus Gold, wie die Legenden wollen, sondern eher kupfern, worauf sein rötlich schimmernder Glanz⁴⁷ im gleißenden Licht einer mit dem Bösen und dem Tod konnotierten Sonne⁴⁸ hindeutet, die den Weg durch die Zone von Anfang an begleitet. Sie lässt am Ende rote Punkte vor des Stalkers geblendeten Augen im Angesicht des Hoffnungsträgers tanzen. Hin- und hergerissen zwischen Blindheit und Einsicht kann der Stalker im Moment der Epiphanie seinen eigenen Wunsch nach Glück und einer würdigen Existenz nicht überwinden, obwohl er kurz zuvor erneut Zeuge seines Vernichtungspotentials geworden war. Unfähig, ihn in eigene Worte zu fassen,

44 „Und wieder zog an seinem Gedächtnis wie auf einem Bildschirm eine dreckige Visage nach der anderen vorbei ... Alles muß verändert werden, dachte [er] unvermittelt, nicht nur ein Lebenslauf oder zwei, nicht nur ein Schicksal oder zwei – jedes Schräubchen dieser elenden, stinkigen Welt muß ausgetauscht werden ...“ (Strugatzki 1981, 182 f.).

45 Strugackij 1988, 335; Strugatzki 1981, 188.

46 „Glück für alle! Umsonst! Glück im Übermaß! Kommt alle her, es reicht für jeden! Niemand soll erniedrigt von hier fortgehen! Umsonst! Glück! Umsonst!“ (Strugatzki 1981, 185).

47 Strugackij 1988, 331. Strugatzki 1981, 184. Der rötliche Schimmer der „Goldenen Kugel“ korrespondiert mit demjenigen der „Null“ (vgl. Strugackij 1988, 178; Strugatzki 1981, 36).

48 Strugackij 1988, 326; Strugatzki 1981, 179.

wiederholt er somit den Wunsch seines Gefährten nach Glück und einer würdigen Existenz, mit dem – in der russischen Ausgabe in Majuskeln gesetzt – die Erzählung endet.⁴⁹ Ob der Stalker seinen Wunsch überlebt, bleibt offen.

Die Wiederholung dessen, was sich als grausamer, vielfach tödlicher Irrtum erwiesen hat, ermöglicht, so möchte man diesen Schluss lesen, vielleicht ein Differenzieren, eine Verwindung des Irrtums, die eine Wiederholung desselben unmöglich macht. Der Wunsch danach erscheint am Ende als Irrtum und wünschenswert zugleich. Die sich hierin abzeichnende Aporie unterstreicht die Notwendigkeit, Gegenwärtigkeit und Gefährlichkeit des theoretisch unabschließbaren Projekts eines Persönlichkeits- und Gesellschaftswandels, welcher das Wesen der Zone, die Hoffnung und Falle zugleich ist, ausmacht.

Während die Erzählung die Figur des Stalker weder als Apologeten eines alten noch eines neuen Heilsversprechens, sondern polemisch als Garanten dafür vorstellt, dass das „Himmelreich auf Erden“ niemals verwirklicht werden wird,⁵⁰ als relativ gesetzlosen Grenzgänger und Rächer, der sich am Ende als geblendeter und machtloser Zeuge eines gescheiterten Gesellschaftsprojekts erweist, fanden die Ambivalenzen der Hauptfigur in Tarkovskijs Augen offenbar keine Gnade, denn er forderte als erstes von den Brüdern Strugackij, die das Filmszenario schreiben sollten, die Verwandlung des Helden (vgl. Strugackij 1989a). Dass die Figur des Stalker unter Tarkovskijs Regie dabei nicht zum „Ideologen“ oder *Apostol novogo veroučenija* („Apostel einer neuen Glaubenslehre“) wurde, wie Arkadij Strugackij rückblickend schreibt (ibid., 258), sondern sich auf Christusnarren (vgl. Franz 2009, 71) beruft, darauf weist vor allem das filmische Schlussbild in der Zone, das die drei Protagonisten an der Schwelle zum sogenannten Zimmer der Wunscherfüllung zeigt. Bereits für das Szenario waren Charaktere und Anzahl der Zonengänger auf drei erhöht sowie auf phantastische Momente fast gänzlich verzichtet worden. Ein möglicher Grund hierfür mag sein, dass Tarkovskij – diesmal analog zur Erzählung – nunmehr seinen eigenen Wünschen und Hoffnungen auf einen Persönlichkeits- und Gesellschaftswandel in der Zone Ausdruck verleihen wollte. Die die Suche in der Zone beschließende Einstellung, die Fokussierung der drei Männer sowie die Anordnung der Szene rufen Rublevs Ikone der Trinität in Erinnerung (Abb. 6).

Die filmische Suche führt somit, gestützt auf biblische Bezüge zur Gotteserkenntnis, Gottebenbildlichkeit, auf die Erkenntnis der göttlichen Trinität⁵¹

49 Strugackij 1988, 333; Strugatzki 1981, 185. Der Wunsch nach Glück ist für Tarkovskij (1989, 218) offenbar untrennbar mit dem sowjetischen Vokabular verbunden, weshalb der Stalker im Film in Referenz auf den Schlusssatz in ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ den Wunsch nach Glück etwa nicht wiederholt.

50 Strugackij 1988, 324; Strugatzki 1981, 176.

51 Turovskaja (1991, 138) erblickt in STALKER, nicht explizit in dieser Einstellung, Anspielungen auf die Trinität, die sie als „bittere Parodie auf die Dreieinigkeit“ interpretiert. Dagegen habe Tarkovskij gegenüber Kritikern, die in STALKER einen pessimistischen, endzeitlichen Film se-



Abb. 6: Andrej Tarkovskij, *STALKER*; Philippe Sers, *PHILOXÉNIE D'ABRAHAM*, saint André Roublev: géométrie. Figure 67

und eine mit ihr verbundene – ursprünglich verliehene und sich eschatologisch vollendende – Gottebenbildlichkeit des Menschen hin.⁵² Tarkovskij könnte damit auch auf den Ausgang der *DIVINA COMMEDIA* deuten, auf Dantes mysti-

hen wollten, versichert, dass die Figur des Stalkers eine „Bürgschaft für unsere Zukunft“ verkörpere (Kreimeier 1987, 146).

- 52 Siehe dazu auch Mondzain 2005, 181. Dass es sich bei der Einstellung um eine filmische Adaption der *TROICA* bzw. ein Selbstzitat handelt, gibt ein nachträglicher Blick in das Drehbuch zu *ANDREJ RUBLEV* zu verstehen, das für den Schluss des Films ursprünglich das Abfilmen der *TROICA* vorgesehen hatte, vor deren „Himmel mit seinen Spuren von Gold“ sich am Ende Regentropfen zu einem Wolkenbruch formieren (vgl. Končalovskij 1964, 158. Tarkovskij 1992, 278 f.). Die in *STALKER* analog dazu realisierte Adaption der Ikone erfolgt dabei in Referenz auf die Verfahren der Ikonenmalerei bis hin zur allegorischen Versiegung durch einen transparenten (Regen)Firnis. „In the icon, color is laid on in successive coats, starting with the darkest and ending with the lightest, which is transparent. The painter's gestures thus become a memorial to the redemption of the flesh, by the ascent from darkness to light“ (Mondzain 2005, 99 [ohne Bezug zum Film]). Indem die Ikonenmalerei mit ihren Verfahren auf die göttliche Schöpfung und ihre Vollendung referiert, wird sie, wie eine ihr verpflichtete Kunst, auch als *projavlenie bogopodobija človečeskogo* („Manifestation der Gottebenbildlichkeit des Menschen“) angesehen (Florenskij 1985, 305; Florenskij 1990, 159). Zu Tarkovskijs Rezeption der Schriften Florenskijs siehe Tarkovskij 2002, 185; Tarkovskij 1985, 94. Hans-Joachim Schlegel (2011, 42) erwägt dagegen, dass es sich bezüglich Tarkovskijs Filmschaffen insgesamt um eine „Säkularisierung des orthodoxen Ikonenverständnisses“ handle. Für Nariman Skakov (2013, 161) stellt die genannte Einstellung einen Ausdruck der Irrationalität dar: „Stalker's interrelationship with the Zone is founded on the ultimate irrationality of action; his neurotic, bewildering guidance leads his fellow travellers to nothing but utter confusion. Their winding spiritual pilgrimage reaches a dead end [...]. The camera and the viewer observe the characters while located in the wish-room. The exhausted and overwhelmed silence of the Stalker and his fellow travellers is emphasized by the play of light and the short burst of heavy rain, which also transcends common sense: it is pouring inside the building.“ Marius Schmatloch (2003, 312) sieht die Figur des Stalker aufgrund der Einflüsse des religiösen russischen Symbolismus auf Tarkovskijs Werk als „platonischen Wanderer“, nicht aber die drei Zonen-Wanderer und ihren Bezug zu Gen 1,26 f. und Gen 18.

sche Schau der Dreieinigkeit (*Paradiso XXXIII*) nach *Inferno* und *Purgatorio*, bevor die drei Männer nach ihrer Weltflucht wieder in die graue Wirklichkeit zurückkehren. In Tarkovskijs Adaption sind dabei – etwa in der Hoffnung auf eine noch ausstehende Läuterung – insbesondere Anklänge an das irdische Paradies unüberhörbar, an dessen Zügen die Zone neben Momenten der Zerstörung im Film partizipiert und auch darin seinen Ausdruck findet, als der Stalker in der Schlusseinstellung in der Zone – gleichsam im Schoße der Dreieinigkeit ruhend – überlegt, „ob er alles aufgeben“⁵³ und mit Frau und Tochter in die Zone übersiedeln solle, da dort niemand sei, der sie beleidigen, kränken würde: „А что, бросить все, взять жену, Мартышку и перебраться сюда навсегда. Никого здесь нет. Никто их не обидит.“⁵⁴ Diese Überlegung weist am Ende auf den Satzsatz von ПИКНИК НА ОВОЧИНЕ zurück, auf den Wunsch nach einer würdigen Existenz, dessen Ausgang in der Erzählung jedoch offenbleibt. Indem Tarkovskij diesen Wunsch mit einer Allusion auf die göttliche Trinität verbindet, vergegenwärtigt er etwa die „Russische Idee“ nach Vorstellungen ihres Begründers Vladimir Solov'ev, der einen Persönlichkeits- und Gesellschaftswandel nach ihrem Vorbild als wünschenswerten Weg in die Zukunft angesehen und die Kunst in ihren Dienst gestellt hatte.

BIBLIOGRAPHIE

- Beumers (1999), Birgit (Hg.): *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. – London/New York.
- Florenskij (1985), Pavel: „Ikonostas“, in: Ders.: *Sobranie sočinenij I. Stat'i po iskusstvu*. – Paris, S. 193–316.
- Florenskij (1990), Pavel: *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*. Übers. und mit einer Einführung von Ulrich Werner, 2. Aufl. – Stuttgart.

53 Vgl. Mt 13,44–46: „Das Reich der Himmel gleicht einem im Acker verborgenen Schatz, den ein Mensch fand und verbarg; und vor Freude darüber geht er hin und verkauft alles, was er hat, und kauft jenen Acker. Wiederum gleicht das Reich der Himmel einem Kaufmann, der schöne Perlen suchte; als er aber eine sehr kostbare Perle gefunden hatte, ging er hin und verkaufte alles, was er hatte, und kaufte sie.“ In ПИКНИК НА ОВОЧИНЕ korrespondieren etwa die wertvollsten Schätze der Zone, die „Null“ und die „Goldene Kugel“ kosmischer Provenienz mit dem Schatz des Himmelreichs; aufgrund des in der Erzählung dargestellten gescheiterten Experiments seiner Realisierung auf Erden mit ungewissem Ausgang figurieren sie jedoch als Hoffnungsträger und Fallen zugleich.

54 Franz 2009, 73.

- Franz (2009), Norbert P. (Hg.): *Stalker*, UdSSR, 1980. Regie: Andrej Tarkovskij. Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung, erstellt unter Mitarbeit von Boris Safarov und Stephanie Rymarowicz. – Potsdam.
- Groys (2005), Boris/Hagemeyer, Michael (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. – Frankfurt a. M.
- Howell (1994), Yvonne: *Apocalyptic Realism. The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. – New York.
- Ivanov (1992), Vjačeslav: „O russkoj idee“, in: Maslin, M. A. (Hg.): *Russkaja ideja*. – Moskau, S. 227–240.
- Iwanow (1930), Wj.: *Die russische Idee*, übers. und mit einer Einleitung versehen von J. Schor. – Tübingen.
- Končalovskij (1964), Andrej/Tarkovskij, Andrej: „Andrej Rublev, Szenario, 2. Teil“, in: *Iskusstvo kino* 5, S. 126–158.
- Kreimeier (1987), Klaus: „Kommentierte Filmografie“, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram: *Andrej Tarkovskij*. – München/Wien, S. 81–180.
- Lieb (1962), Fritz: „Der Geist der Zeit‘ als Antichrist. Spekulation und Offenbarung bei Wladimir Solovjev“, in: Ders.: *Sophia und Historie. Aufsätze zur östlichen und westlichen Geistes- und Theologiegeschichte*, hrsg. von Martin Rohkrämer. – Zürich, S. 181–201.
- Lossky (1952), Wladimir: „Die Verklärung“, in: Ouspensky, Leonid/Lossky, Wladimir: *Der Sinn der Ikonen*. – Bern, S. 210–213.
- Mandel’stam (1990), Osip: „Za gremučuju doblest’ grjaduščich vekov“, in: Ders.: *Sočinenija v 2 tomach*. – Moskau, Bd. 1, S. 171.
- Mondzain (2005), Marie-José: *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* [Paris 1996], transl. by Rico Franses. – Stanford.
- Onasch (1951), Konrad: „Verklärung Christi“, in: *Die Zeichen der Zeit* 4, S. 137–142.
- Salvestroni (2007), Simonetta: *Fil’my Andreja Tarkovskogo i russkaja duchovnaja kul’tura*. – Moskau.
- Salynskij (2011), Dmitrij: *Kinogermenevtika Tarkovskogo*. – Moskau.
- Schlegel (2011), Hans-Joachim: „Ikone und Filmbild. Folgen des byzantinischen Bildverständnisses im russischen und sowjetischen Film“, in: Hasenberg, Peter u. a. (Hg.): *Zeit-Bild-Theologie. Filmästhetische Erkundungen*. – Marburg, S. 33–49.
- Schmatloch (2003), Marius: *Andrej Tarkovskijs Filme in philosophischer Betrachtung*. – Sankt Augustin.
- Schönborn (1982), P. Chr.: *Die Christus-Ikone. Eine theologische Hinführung*. – Schaffhausen.
- Sers (2002), Philippe: *Icônes et Saintes Images. La représentation de la transcendance*. – Paris.

- Shegin (1982), L. F.: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst, aus dem Russ. von Klaus Städtke. – Dresden.
- Skakov (2013), Nariman: The Cinema of Tarkovsky, Labyrinths of Space and Time, 2. Aufl. – London/New York.
- Solov'ev (1911–1914), Vladimir: „Duchovnye osnovy žizni. Zaključenie: Obraz Christa kak proverka sovesti“, in: Ders., Sobranie sočinenij, Bd. 3 (1877–1884). – St. Petersburg, S. 415–416 [Nachdruck: Brüssel, 1966].
- Solov'ev (1990), Vladimir: „Obščij smysl iskusstva“, in: Ders.: Stichotvorenija, Ėstetika, Literaturnaja kritika. – Moskau, S. 126–139.
- Solov'ev (1992), Vladimir: „Russkaja ideja“, in: Maslin, M. A. (Hg.): Russkaja ideja. – Moskau, S. 186–204.
- Solovjeff (1922), Wladimir: „Russlands geistige Bestimmung“ (= L'idée russe), übers. v. Otto Graf Lerchenfeld, in: Solovjeff, Wl.: Ausgewählte Werke, aus dem Russ. v. Harry Köhler, Bd. 4. – Stuttgart, S. 177–210.
- Solowjew (1953–1980), Wladimir: „Die geistlichen Grundlagen des Lebens. Schluss: Das Bild Christi als Prüfung des Gewissens“, in: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, hrsg. von Wladimir Szykarski, Wilhelm Lettenbauer und Ludolf Müller, 8 Bde. – Freiburg/München, Bd. 2., S. 151–152.
- Strugackij (1981), Arkadij/Strugackij, Boris: „Mašina želanij“, in: Sbornik naučnoj fantastiki (25). – Moskau, S. 739.
- Strugackij (1988), Arkadij/Strugackij, Boris: „Piknik na obočine“, in: Dies.: Povesti. – Leningrad, S. 149–336.
- Strugackij (1989), Arkadij und Boris: „Grad obrečennyj“, in: Dies.: Izbrannoe, Bd. 2. – Moskau, S. 169–483.
- Strugackij (1989a), Arkadij: „Kakim ja ego znal“, in: Tarkovskaja, Marina A. (Hg.): O Tarkovskom. – Moskau, S. 252–259.
- Strugatsky (2004), Boris: „Working for Tarkovsky“, übers. v. Erik Simon, in: Science Fiction Studies, Bd. 31, Nr. 3, S. 419–420.
- Strugatzki (1981), Arkadi/Strugatzki, Boris: Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung. Aus dem Russ. v. Aljonna Möckel. Mit einem Nachwort v. Stanislaw Lem. – Frankfurt a. M.
- Strugatzki (2010), Arkadi/Strugatzki, Boris: „Das Experiment“, übers. v. Reinhard Fischer, in: Dies.: Werkausgabe, hrsg. v. Sascha Mamczal u. Erik Simon, 2. Bd. – München, S. 391–857.
- Strugatzki (2010a), Boris: „Kommentar“, in: Dies.: Werkausgabe, hrsg. v. Sascha Mamczal u. Erik Simon, 2. Bd. – München, S. 861–878.
- Šumakov (1989), S. L.: „V poiskach utračenogo slova“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 3, S. 163–175.
- Tarkovskij (2002), Andrej: „Zapečatlennoe vremja“, in: Ders.: Archivy, dokumenty, vospominanija, hrsg. v. P. D. Volkova. – Moskau, S. 95–348.

- Tarkowskij (1985), Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, übers. v. Hans-Joachim Schlegel. – Frankfurt a. M. / Berlin.
- Tarkowskij (1989), Andrej: Martyrolog, Tagebücher 1970–1986, aus dem Russ. übertr. von Vera Stutz-Bischitzky und Marlene Milack-Verheyden. – Berlin.
- Tarkowskij (1992), Andrej: Andrej Rubljow. Die Novelle. Aus dem Russ. übertr. von Ute Spengler, Berlin.
- Tsymbol (2015), Evgenij: „Tarkovsky and the Strugatskii brothers“, in: Science Fiction Film and Television, Bd. 8, 2, S. 255–277.
- Turovskaja (1991), Majja J.: Sem' s polovinoj, ili fil'my Andreja Tarkovskogo. – Moskau.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Andrej Rublev, TROICA. Aus: Alpatov, Michail: Andrej Rublev. – Moskau 1972, S. 115.
- Abb. 2: Ausschnitt aus Andrej Rublev, TROICA. Aus: Alpatov, Michail: ANDREJ RUBLEV. – Moskau 1972, S. 115; Filmstill aus STALKER.
- Abb. 3: Andrej Rublev, PREOBRAŽENIE. Aus: Alpatov, Michail: Andrej Rublev. – Moskau 1972, S. 19; Filmstill aus STALKER.
- Abb. 4: Filmstill aus STALKER.
- Abb. 5: Filmstill aus STALKER.
- Abb. 6: Filmstill aus STALKER; PHILOXÉNIE D'ABRAHAM, saint André Roublev: géométrie. Figure 67. Aus: Philippe Sers, Icônes et Saintes Images: La représentation de la transcendance. – Paris 2002.

Jonathan Keir

Through Christendom and Beyond

Andrei Tarkovsky and the Global Ethic Project

INTRODUCTION

Andrei Tarkovsky considered himself first and foremost an inheritor of the Russian Orthodox spiritual tradition, going so far as to celebrate the role of Russia in saving ‚Christian civilisation‘ from barbarism in the structurally central scene in his autobiographical film *ZERKALO*, in which the young protagonist is asked to read approvingly from Pushkin’s letter to Chaadaev. Later in his career, however, and particularly following his emigration from the Soviet Union to Western Europe, Tarkovsky was forced to confront the fact that the West had strayed even further from its Christian roots than Soviet Russia. In his late interviews and in his final two films *NOSTALGHIA* and *OFFRET* („Sacrifice“) in particular, Tarkovsky’s interest shifts to the East, as solutions to the spiritual problems of modernity – excessive materialism and a lack of willingness to sacrifice for the greater good of civilisation – are sought in the face of apocalyptic threats to the survival of the species.

Tarkovsky’s oeuvre may thus be viewed as an increasingly clear call for a *Weltethos* or Global Ethic of the kind advocated by the likes of Hans Küng and Tu Weiming. This paper explores the ways in which Tarkovsky could be said to offer a contribution to this international project, starting from apparent parallels between Tarkovsky, Küng and the New Confucian philosophers at the heart of the Global Ethic movement, and then charting the spiritual journeys of the central protagonists of Tarkovsky’s final two films – Gorchakov in *NOSTALGHIA* and Alexander in *OFFRET* – and showing how the Global Ethic theme and the con-

cern for the moral development of the human community as a whole become, by the end of Tarkovsky's life, central and urgent. Excerpts from Tarkovsky's diaries and interviews will also build a picture of a man committed to the idea of a Moral Law based on sacrifice for a common, global cause.

TARKOVSKY AND *WELTETHOS*

The founder of the *Weltethos* movement, the Catholic theologian Hans Küng, was stripped of his *missio canonica* by the Catholic Church in 1979 for his views on the need for radical reform of church institutions and in particular for his views on the need for dialogue with other religious and spiritual traditions. Freed from his obligations to the Vatican, Küng was able to pursue his ecumenical interests with greater gusto from the 1980s onwards, publishing a number of books around the *Weltethos* theme and organising a series of conferences, most famously the 1993 Parliament of the World's Religions, which culminated in the signing of an ERKLÄRUNG ZUM WELTETHOS („Declaration Toward a Global Ethic“) by a host of religious and spiritual leaders from around the world, including representatives of the Orthodox community. I would like to quote the end of this declaration before turning to Tarkovsky:

Zum Schluß appellieren wir an alle Bewohner dieses Planeten: Unsere Erde kann nicht zum Besseren verändert werden, ohne daß das Bewußtsein des Einzelnen geändert wird. Wir plädieren für einen individuellen und kollektiven Bewußtseinswandel, für ein Erwecken unserer spirituellen Kräfte durch Reflexion, Meditation, Gebet und positives Denken, für eine Umkehr der Herzen. Gemeinsam können wir Berge versetzen! Ohne Risiko und Opferbereitschaft gibt es keine grundlegende Veränderung unserer Situation!¹ (Küng 1993, 15)

The key word to note here for our purposes is *Opferbereitschaft* (‘readiness for sacrifice’). Tarkovsky's entire career can be interpreted as one big push for a ‘transformation of hearts’, one long attack on what he described as the modern Western obsession with the self and the loss of precisely the *Opferbereitschaft* that one finds in plentiful supply in the story of Jesus Christ and also in sev-

1 „In conclusion we call on all the inhabitants of this planet: Our Earth cannot be changed for the better without a shift in the conscience of individuals. We are arguing for an individual and collective change in conscience, for a strengthening of our spiritual powers through reflection, meditation, prayer and positive thinking, for a transformation of hearts. Together we can move mountains! Without a willingness to take risks and a readiness for sacrifice there can be no fundamental change in our situation.“ (All translations from German and Russian are my own unless otherwise stated.)

eral Eastern religious and spiritual traditions, the very existences of which for Tarkovsky were threatened by the creep of Western modernity.² All seven of Tarkovsky's films glorify precisely this lost readiness for sacrifice in the name of civilisation: Ivan gives up his life to resist Nazism in *IVANOVO DETSTVO*; Andrei and Boris fight medieval ignorance and barbarism to spread the word of God in *ANDREJ RUBLEV*; Kris redeems humanity by engaging in civilised dialogue with the Ocean in *SOLJARIS*, even risking his own mental health to do so; the Stalker risks death in order to bring the necessary magic of the Zone to jaded modern meaning-seekers; Domenico burns himself alive in the name of humanity at the end of *NOSTALGHIA*; and Alexander burns his own house down in order to protect his son and the rest of humanity from a nuclear apocalypse in *OFFRET*. And perhaps the most important example of all comes from the central scene in *ZERKALO* in which Ignat quotes Pushkin's letter to Chaadaev on Russia's indispensable role in the history of civilisation and the sacrifices it has made in its name.

One can certainly question how much Tarkovsky actually knew about the major world religions or about the 'Eastern' civilisations he increasingly praised towards the end of his life. It seems, for example, that he knew relatively little, if anything, about Confucianism; although the influence, albeit superficial, of Daoism and Buddhism on Tarkovsky is, as we will see further, particularly obvious in *NOSTALGHIA* and *OFFRET*, there is no apparent mention of Confucius or Confucian thought in any diary entries or interviews. This *lacuna* is noteworthy because Tarkovsky may well have found a closer ally in Confucian thought than in either the Daoist or Buddhist traditions. Consider the 1958 New Confucian MANIFESTO FOR A RE-APPRAISAL OF SINOLOGY AND RECONSTRUCTION OF CHINESE CULTURE signed by the leading Confucian scholars of the day including Tang Junyi and Mou Zongsan:

Chinese culture arose out of the extension of primordial religious passion to ethical moral principles and daily living. For this reason, although its religious aspects have not been developed it is yet pervaded by such sentiments, and hence is quite different from occidental atheism. [...] Yet this is precisely what is most neglected and misunderstood by Sinologists.

[...] In the first place, the West needs the spirit and capacity of sensing the presence of what is at every particular moment (*Dangxia Jishi*), and of giving up everything that can be had (*Yiqie Fangxia*). [...] These things, [including the idea that ...] the whole world is like one family, are certainly

2 In recent years the Weltethos movement has increasingly turned its attention to the world of business in a bid to challenge from within the culture of rational self-maximisation which essentially governs the global economy (the so-called '*homo economicus model*'). See for example Küng 2010.

not entirely alien to Western culture. However, we would like to see their seeds bloom into full blossom.³ (Liu 2012, 105–106)

Confucian scholars have played an active role in the development of the *Weltethos* movement alongside Hans Küng in the last 20 years; Mou Zongsan's disciple Tu Weiming heads the Institute for Advanced Humanistic Studies at Peking University (Beida) which contains a sister Global Ethic Institute to the *Weltethos* Institut Tübingen founded by Hans Küng. While Russian enthusiasm for the *Weltethos* project has been somewhat more muted, Tarkovsky, arguably the most prominent Russian high-cultural export of the last 50 years (rivalled only by Alexander Solzhenitsyn and Joseph Brodsky), was firmly on the side of it; by the end of his life, the urgency of a new *Weltethos* had assumed, as it had for the founders of the movement, apocalyptic proportions. Here, first, is an excerpt from the Foreword to the ERKLÄRUNG ZUM WELTETHOS:

Niemand dürfte heute noch ernsthaft bestreiten: Eine Weltepoche, die anders als jede frühere geprägt ist durch Weltpolitik, Welttechnologie, Weltwirtschaft und Weltzivilisation, bedarf eines Weltethos. Das heißt: eines **Grundkonsenses** bezüglich verbindender Werte, unverrückbarer Maßstäbe und persönlicher Grundhaltungen. Ohne einen Grundkonsens im Ethos droht jeder Gemeinschaft früher oder später das Chaos oder eine Diktatur. Keine bessere Weltordnung ohne ein Weltethos!⁴ (Küng 1993, i).

And now here is Tarkovsky in 1985:

„Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот мессия? Вполне закономерен ответ: в роли мессии Тарковский видел самого себя – истинно свободного от материальных стимулов, находящегося на высшей ступени нравственности творца. [...] Мой фильм называется *Жертвоприношение*. А разве готовность к жертве не должна являться естественным состоянием души? ... Я хочу поднять вопрос о значимости личной ответственности и личной веры человека, способного взять персональную ответственность

3 See Liu 2012, pp. 105–106 for the original quotations and for a discussion of the significance of the 1958 manifesto.

4 „No one today can seriously deny: an epoch which is marked, unlike any before it, by globality – in politics, technology, economics and civilisation as a whole – needs a Global Ethic. This means a baseline consensus on binding values, fixed standards and individual convictions. Without such an ethical consensus every society will be faced, sooner or later, with the threat of chaos or dictatorship. No better world order without a Global Ethic!“ See http://www.vrijmetselaarsgilde.eu/Maconnieke%20Encyclopedie/FMAP~1/REFORM/s_dek1_d.htm for the full Foreword to the Declaration.

за судьбы мира в противовес общественной безответственности, царящей вокруг.⁵ (Tarkovsky in Bojadžieva 2012, 293)

Against those who would argue that Tarkovsky saw himself in the role of this Messiah, I would simply like to relay his selfless optimism regarding the spiritual resources of his native Russia and his hope that Russia could help global civil society to carve out a muscular middle road between excessive Western ‚selfism‘ and an effete ‚Eastern‘ culture which in his view had largely capitulated to it:

Я очень верю в духовную силу России, способную оказать воздействие на ход всей цивилизации. [...] Я думаю о тех гигантских духовных силах, которые таятся в этой стране.⁶ (Tarkovsky in Boldyrev 2002, 324)

Tarkovsky’s films represent a major, if ultimately humble, contribution to this spiritual tradition; although *Nostalgia* and *Offret* are the least obviously Russian of Tarkovsky’s seven films, they are also those most obviously concerned with the Global Ethic theme. We explore the development of this theme across these two films in the following sections.

NOSTALGHIA

With *NOSTALGHIA* (1983), Tarkovsky, now an emigrant in Western Europe, turned his attention to a specifically Western form of spiritual crisis, addressing his own alienation from Western culture’s preoccupation with the individual self. Russia, with its long tradition of viewing itself as a ‚bridge between East and West‘ and only reluctantly as part of Europe, is represented in *NOSTALGHIA* by Gorchakov, a Russian poet who feels entirely uneasy about Italy and its ‚beauty‘ even as it comes to form part of him; the film’s memorable closing scene, in which Gorchakov sits with his dog against a half-Russian, half-Italian backdrop, is explained thus by Tarkovsky: „В финале я помещаю русский дом в стены итальянского собора – это сконструированный образ. Смоделированное внутреннее состояние героя, не позволяющее ему жить в гармонии, или его новая це-

5 „Now only a genius can save mankind. Not a prophet, but a genius capable of formulating a new moral ideal. But where is this Messiah? [...] My film is called *Sacrifice*. And indeed should readiness for sacrifice not be the natural state of the soul? I want to raise the question of the meaning of individual responsibility and the faith of an individual capable of taking personal responsibility for the destiny of the world in opposition to the general irresponsibility reigning around her.“

6 „I believe very strongly in the spiritual strength of Russia and its ability to contribute to the advance of civilisation as a whole. [...] I have in mind those gigantic spiritual forces which lurk in our country.“

лостность, включающая холмы Тосканы и русскую деревню⁷ (Tarkovsky in Bojadžieva 2012, 265). This new ‚house‘, half-Russian and half-European, is nevertheless, as Tarkovsky intimates, missing something; Daoist music makes its appearance in the film as Tarkovsky openly begins to seek solutions from beyond the confines of Christendom:

В последней своей картине *Ностальгия*, которую делал в Италии, я столкнулся с даосистской музыкой приблизительно VI века до рождения Христова. У меня есть она в фильме. Поразительная музыка! Не будем говорить о ее внешних, формальных качествах. Там, наоборот, весь смысл заключается в том, чтобы исчезнуть, раствориться.⁸ (Tarkovskij 1989, 98)

Tarkovsky argues further that there exists

Какая-то интровертность восточной духовности, выраженная в этой музыке. Какой-то духовный коллапс, когда личность втягивает в себя весь мир, который ее окружает. Как бы вдыхает весь этот мир, опять-таки в духовном смысле...⁹ (Ibid.)

Tarkovsky, and by direct extension Gorchakov, for all their education in Russian and Western classics, are not fully at home in them, and seek inspiration from the East; as Tarkovsky once told an interviewer,

для меня, например, какой-нибудь Таиланд, Непал или Тибет, Китай, Япония духовно, душевно гораздо ближе, чем Франция, Германия. Как это ни странно.¹⁰ (Tarkovsky in Boldyrev 2002, 323)

Although Tarkovsky „understood“ Western culture and „knew it well“ and was, „at the end of the day, a Westerner myself, educated not only in Russian culture but in Western culture more generally“, there was nevertheless „a common spirit, a deep common creed“ which linked him and other Russians „even

7 „At the end I put a Russian house within the walls of an Italian cathedral in an artificial montage. This models the internal state of the protagonist, which has not let him live in harmony, or rather, a newfound integrity marrying Tuscan hills and the Russian countryside.“

8 „While making my latest film NOSTALGIA, which I shot in Italy, I met with Daoist music from around the 6th century BC. I have it in the film. What astonishing music! I don't mean its apparent formal qualities; on the contrary, the whole point of it is that it disappears, dissolves.“

9 „A kind of introvertedness in Eastern spirituality which is expressed in this music, a sort of spiritual implosion, where the individual draws the entire surrounding world into herself, as if breathing in the whole world in the spiritual sense.“

10 „for me, for example, countries like Thailand, Nepal, Tibet, China or Japan have always been closer to my spirituality and interiority than France or Germany, as strange as that may seem.“

more intimately with the East“ (ibid.). When asked in 1986 „how have you resolved the problem of your ‚I‘ in the West?“, Tarkovsky was even more explicit: „I haven’t managed to at all yet. For me Eastern civilisation is more attractive, with its focus on interiority and the desire to get beyond oneself, rather than the aggressive Western striving to express one’s feelings as if they somehow mattered“ (ibid.). Without arriving at envy of other cultures – this is the man who quoted Pushkin approvingly on Russia’s irreplaceable role in the history of civilisation in the central scene of his autobiographical film – he had nevertheless „always felt a strong pull from the allure of Eastern culture, where people are ready to offer themselves, so to speak, as gifts to the whole of creation“ (ibid.). In the West, by contrast, another philosophy reigns: „namely, to assert oneself and draw attention to oneself. This always struck me as dreadfully irritating, naive, and animal-like. The philosophy of the East has always had a magical effect on me and with every passing year it grows stronger“ (ibid.).

It is regrettable that Tarkovsky’s main contact with ‚Eastern civilisation‘ came in the form of the Daoism on display in *NOSTALGHIA* and the Japanese Buddhism we will see in *OFFRET* – two essentially marginal (though trendy in the West) brands of Eastern spirituality when compared with the central (but long marginalised in the West) Confucian tradition. Tarkovsky the emigrant’s central concern, however, is Western civilisation’s inability to take the idea of ‚civilisation‘, and sacrifice for it, seriously:

Здесь, на Западе, люди особенно обеспокоены собственной персоной. Если им сказать, что смысл человеческого существования в жертвенности во имя другого, то они, наверное, засмеются и не поверят – также они не поверят, если сказать им, что человек, рожден совсем не для счастья и что есть вещи гораздо более важные, чем личный успех и личное меркантильное преуспеяние. Никто, видно, не верит, что душа бессмертна!¹¹ (Tarkovsky in Boldyrev 2002, 323)

Just as Matthew Arnold’s Victorian England had in his view been consumed by a passion for coal and faith in the power of money over culture as a route to human perfection, Tarkovsky argues that the same philistinism has now conquered the entire Earth: „Восток был ближе к Истине, чем Запад. Но западная цивилизация съела Восток своими материальными претензиями к жизни“¹²

11 „Here in the West, people are particularly concerned about their own selves. If you tell them that the meaning of human existence lies in sacrifice for something higher, they will probably laugh and not believe you, just as they won’t believe you if you tell them that people are not born to be happy and that there are much more important things than personal success or individual material prosperity. No one, it seems, believes that the soul is immortal!“

12 „The East was closer to the Truth than the West, but the West has eaten the East with its material claims to a better life.“

(ibid., 324). Western ‚romanticism‘, Tarkovsky argues, is partially responsible for this:

Сравните восточную и западную музыку. Запад кричит: „Это я! Смотрите на меня! Послушайте, как я страдаю, как я люблю! Как я несчастлив, как я суетлив! Я! Мое! Мне! Меня!“ Восток ни слова о самом себе! Полное растворение в Боге, Природе, Времени. Найти себя во всем! Скрыть в себе все! Таоисткая музыка, Китай за 600 лет до рождения Христа.¹³ (Ibid.)

Tarkovsky then asks himself the difficult question: „Но почему же не победила в таком случае, но рухнула величественная идея? Почему цивилизация, возникшая на этой основе, не дошла до нас в виде какого-то завершенного исторического процесса?“¹⁴ (ibid.). His only response is to say weakly that „борьба же по восточной логике греховна по самой своей сути“¹⁵ (ibid.).

Gorchakov in *NOSTALGHIA* is utterly uninterested in his beautiful Italian translator Eugenia, who struggles to understand why she cannot find a man to satisfy her; instead, he is fascinated by Domenico, who ends up burning himself alive in the name of humanity. Eugenia has completely failed to understand that there are „things more important“ than her own happiness, whereas Domenico, for all his appearance as a madman – for Tarkovsky, such believers could only appear mad in the West in the second half of the 20th century – has found something that Gorchakov, a Russian in Europe with a largely European education, is struggling to find within himself: the courage of his civilisational convictions. Gorchakov’s carrying of the candle for Domenico represents an act, however trivial and symbolic, of sacrifice, a ‚crossing over‘ to the house of truth – half-Western (Italian) and half-Eastern (Russian) – in which he can finally, with his timeless dog, enjoy a moment of symmetry and harmony. Indeed, for all Tarkovsky’s embrace of the Far East, in the end it is Russia which comes to stand in for an Eastern civilisation which has, in our time, largely capitulated to Western materialism. As Nikolai Boldyrev argues,

Тарковский мечтал о ‚третьем пути‘ для России, Он видел, что сущность России и русского человека на Западе мало кто понимает, да и

13 „Compare Eastern and Western music: the West cries, ‚This is me! Look at me! Listen to how I suffer, how I love, how unhappy I am, how discerning I am! I! My! To me! Me!‘ The East [meanwhile] doesn’t say a word about itself! Complete dissolution in God, Nature, Time. Finding oneself in everything! Hiding everything within oneself! This is what Daoist music and China gave us 600 years before the birth of Jesus.“

14 „But why, then, did this grand vision not win out? Why has it collapsed? Why has the civilisation founded on this base not reached us in the form of a completed historical process?“

15 „physical resistance is sinful by the very essence of Eastern logic.“

не хочет понимать. Запад слишком самодоволен в материалистическом истолковании ‚духовной жизни‘, чтобы интересоваться любым ‚третьим путем‘.¹⁶ (Ibid.)

Gorchakov, then, is a kind of universal man and an idealised self-portrait of Tarkovsky himself, a man Western enough to appreciate the best of European art, architecture and (Christian) civilisation, but also a standard-bearer for the kind of cosmos-embracing values which have been lost in the West and which were once embraced in the East but which now risk being lost there as well. For Boldyrev,

В ‚Ностальгии‘ это и есть, в сущности, главная тема и главный конфликт – противостояние Востока и Запада в душе героя и тихое его, грезяще-сновиденное продвижение в ‚трансцензус‘ восточного направления: самопожертвование материально-плотским (в братском единении с ‚юродивым‘ Доменико) ради невидимого града и мира.¹⁷ (Ibid., 322)

Although there is plenty to like about living materially well or standing up for the rights of individual people – Tarkovsky himself was keen on both and does not in any way celebrate Domenico’s selfish imprisonment of his family, for example – when such concerns with utility and rights are merely self-centred, they cannot lead to human fulfilment. When asked Eugenia’s ‚How can I be happy?’ question by an audience member at an American lecture, Tarkovsky unambiguously replied:

Меня просто смешит заданный вопрос! Чувство счастья не может быть абсолютным, как не может быть абсолютной свободы. Сначала надо задуматься – для чего вы живете на свете? Какой смысл в вашей жизни? Почему вы появились на земле именно в это время? Какая роль вам предназначена? Разберитесь во всем этом. Поймите, что человек рожден вовсе не для счастья. Я считаю, что мы рождены для тяжелой работы. Жизнь дана нам для духовного роста, духовного совершенствование. И вообще, я не понимаю, кто сказал, что мы должны быть счастливыми? Человек не может жить только прагма-

16 „Tarkovsky dreamed of a ‚third way‘ for Russia. He saw that few in the West understood, or even wanted to understand, the essence of Russia and Russian people. The West was too complacent in its materialistic interpretation of ‚spiritual life‘ to be interested in any ‚third way‘.“

17 „this is, in essence, the main theme and the main conflict in NOSTALGHIA: the opposition between East and West in the protagonist’s soul and his quiet, daydream-like edging towards Eastern ‚overcoming‘, fleshly material self-sacrifice (through his brotherly union with the ‚exemplary‘ Domenico) for the sake of the invisible city and the world.“

тическиими целями, даже в очень хорошо организованном стаде. Он просто вырождается. Христианская любовь начинается с любви к самому себе. Но такая любовь к себе означает не эгоизм, а способность к жертве ради ближнего. [...] Конечно, Нелепо предположить, что к страданию можно или нужно стремиться. И жертва вовсе не должна ощущаться самим человеком как ЖЕРТВА, на которую он решается. Речь идет о готовности к жертве как естественном состоянии души.¹⁸ (Tarkovsky in Bojardžieva 2012, 278–279)

For Vera Šitova, Gorchakov and his ‚Teacher‘, Domenico, succeed in this self-overcoming and in identifying with a ‚collective entity which brings them into contact with Truth. While modern Europe endures

со старыми камнями ее культуры, с ее комфортом, с напряженным тонусом ее идейных и политических борений [...] и с] человеком, надорванным безверием и ужасом перед атомным Апокалипсисом [...] а есть обнаженность нервов, усталость от самого себя, одиночество, скрежещущая сложность контактов с другими,¹⁹ (Šitova 2012, 203)

Gorchakov ‚carries and carries his candle‘; and in Rome, in front of the statue of the Emperor Marcus Aurelius on his horse, Domenico,

прокричав равнодушной толпе свои предупреждения-пророчество, призыв к единению (за кадром звучит финал Девятой симфонии Бетховена, могучий хор ‚Обнимитесь, миллионы!‘), обливает себя из канистры бензином и вспыхивает, как факел.²⁰ (Ibid., 204)

18 „I find your question simply laughable! [...] For a start, you need to ask yourself why you're alive in the world. What is the meaning of your life? Why have you appeared on Earth at precisely this time? What role has been set aside for you? Sort all this out. Understand that human beings were not born for happiness at all. I think we were born to bear the burden of hard work. Life was given to us for spiritual growth, so that we could perfect ourselves morally. I don't understand at all who said we ought to be happy. People can't live with only self-centred pragmatic goals, even if they live in a very well organised state. If they do, they simply degenerate. Christian love begins with love for oneself, but such love entails not egoism but rather a capacity to sacrifice oneself for the sake of the next person. [...] Of course, it would be absurd to suggest that one could or should make suffering her goal. Sacrifice as such should not feel like a conscious giving up of something; it's a matter of achieving readiness for sacrifice as a natural spiritual state.“

19 „with the old stones of its culture, its comfort, the constrained tone of its ideological and political struggles, its people broken by unbelief and horror in the face of a nuclear apocalypse [and left merely with] the exposure of nerves, tiredness of oneself, loneliness, the grinding complexity of relations with others.“

20 „shouting his words of prophetic warning at the indifferent crowd, a call for unity (to the sound of Beethoven's 9th Symphony, with the powerful refrain ‚Unite, millions!‘), douses himself in gasoline before burning like a torch.“

„Strange people, strange acts?“ Šitova asks. „Да, но всякий раз за ними – нестерпимая мука от причастности к бедам всего нашего мира, желание хоть что-то в нем и в себе изменить, преодолев отчуждение от самого себя“²¹ (ibid., 206). Šitova puts in this same category of strange self-overcomers the hero of Tarkovsky's final film, OFFRET.

SACRIFICE

According to Šitova, „Александр, герой *Жертвоприношения*, тоже осуществит свой ритуал – спокойно, несуетно подготовит к поджогу красивый большой дом, отдаст его как жертву, которая должна спасти от атомного пожара мир“²² (ibid., 204). „Is he mad?“ she asks. „И да, и нет, потому что преодоление истерзавшего его ужаса – некий поступок, приносящий освобождение“²³ (ibid.). Although Alexander himself will soon die, he leaves behind „сына, который преодолеет свою немоту, скажет ‚в начале было Слово‘ и будет поливать то самое сухое дерево, которому должно зазеленеть“²⁴ (ibid.). Just as Gorchakov finds more to interest him in Domenico and his sacrifice than in Eugenia and her self-centredness, so too is Alexander's young son attracted more by his father's mixture of respect for Christian tradition („in the beginning there was the Word“) and samurai warrior spirit (not least evidenced by Alexander's choice of costume for his act of ritual sacrifice) than his mother's hysterical egoism. In stark contrast to the spiritual purity – old-fashioned Christianity with some dashes of Eastern flavour – enshrined in the tree by the water where father and son commune and exchange the flame of civilisation, we have the house, its merely ornamental Western high cultural contents and the decadent, self-centred behaviour of its inhabitants, most notably of Alexander's wife Adelaide. In his bid to the Swedish Film Institute, Tarkovsky explained his central goal thus: „В фильме будет речь идти о следующем: если мы не хотим жить как паразиты на теле общества и питаться плодами демократии; если мы не хотим стать конформистами и идиотами потребления, то мы должны от много отказаться“²⁵ (Tarkovskij in Bojadžieva 2012, 290). Without a readi-

21 „Yes, but behind each of them lies an intolerable agony of involvement in the woes of our wide world, a desire to change even a symbolic something in it and in oneself by overcoming alienation from oneself.“

22 „Alexander, the hero of OFFRET, also carries out a ritual of his own: he calmly, almost supernaturally prepares the destruction of his big, beautiful home, offering it as a sacrifice in an effort to save the world from fiery nuclear annihilation.“

23 „Yes and no, because the overcoming of the terror which had disfigured him is a move which brings him liberation.“

24 „a son who overcomes his inability to speak by saying ‚in the beginning there was the Word‘, and who continues to water the parched tree which will one day be green with health.“

25 „The film will be about the following: if we do not want to live like parasites off the body of

ness for sacrifice of the kind made by Alexander, Tarkovsky argues, a vibrant democratic order is impossible: „Лишь когда знаешь, что готов пожертвовать собой, можно добиться воздействия на общий процесс жизни. Цена – это, как правило, наше материальное благосостояние. Нужно жить так, как говоришь, дабы провозглашенные принципы перестали быть болтовней и демагогией“²⁶ (ibid.). By the end of Tarkovsky’s life, the apocalyptic nature of the nuclear threat in particular made this readiness for sacrifice and moral self-cultivation all the more urgent: „Мы живем в важнейший период истории нашей планеты и должны осознать, что это переломная эпоха. Многое зависит от самих людей. Сейчас решающее время, надо действовать и понимать, почему это необходимо“²⁷ (ibid., 292). Such understanding is achievable only through art, the main task of which is „the resolution of the spiritual crisis reigning all over the world“; Tarkovsky describes art as „the most selfless of all human activities“ because it responds to society’s need for „что-то такое, что стимулировало бы духовное развитие и развивало бы в человеке чувство собственного ‚я‘, побуждало бы его стремиться к индивидуальности и гуманности“²⁸ (ibid.).

The self-evident proposition that co-existence on a crowded, nuclear-capable planet will only be possible if everyone comes to regard the survival of life or civilisation beyond herself as more important than her own physical survival, and that this will only be possible if we are willing to sacrifice at least some of our material well-being all of the time and even all of our material well-being some of the time, will paradoxically require a commitment to moral self-discovery and painful truth-finding that no one, unaided by „the best that has been thought and said in the world“, can be fully ready to undertake on her own. Alexander confronts the material and cultural excess with which he has surrounded himself and comes to see his privilege for what it is – a call to responsibility and sacrifice – whereas Adelaide, for all her bourgeois comfort, has never enjoyed a true humanistic education, and is utterly incapable of even beginning the path to self-cultivation, consumed as she is by her hysterical fear of personal annihilation. At the very least, we can say that Tarkovsky understood, and was deeply preoccupied by, the direct link between the state of our intimate personal

society and enjoy the fruits of democracy, if we do not want to become conformists and blindly consuming idiots, then we are obliged to give up a lot.“

- 26 „Only when you know that you are ready to sacrifice yourself can you have an impact on the overall process of life. The price, as a rule, is our material wealth. One must live as one says [one should], in order that the principles one expounds become more than idle chatter and demagoguery.“
- 27 „We live in a crucial period in the history of our planet and should recognise that this is a pivotal era. A great deal depends on people themselves. Now is a decisive moment, and we must act and understand why this action is necessary.“
- 28 „something which stimulates spiritual development and develops a sense of self within the individual, encouraging her to strive for distinction and humaneness“.

relationships and the perilous state of the nuclearised Cold War world; the solution to the latter could only be arrived at by hard work on the former, which in turn could only happen if individual moral self-cultivation, culminating in the recognition of the ultimate spiritual goal of readiness for sacrifice, were to become the global norm. „Мой фильм называется *Жертвоприношение*. А разве готовность к жертве не должна являться естественным состоянием души?“²⁹ (ibid., 293).

In the film, as we have seen, Tarkovsky raises „вопрос о значимости личной ответственности и личной веры человека, способного взять персональную ответственность за судьбы мира в противовес общественной безответственности, царящей вокруг“³⁰ (ibid.). Something extraordinary is now required to oppose this ‚general irresponsibility‘ before it is too late: „Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал“³¹ (ibid.), one which calls for self-cultivation and which could, in principle at least, convince everyone. „Where is this Messiah?“ Tarkovsky asks; Lyudmilla Bojadžieva uncharitably argues that Tarkovsky saw himself in the Messiah’s role, when it is clear that the only possible Messiah would somehow have to come from future generations (hence the dedication of the film „to my son Andryusha, in faith and hope“).³² For Maya Turovskaya, nevertheless, OFFRET marks the end of Tarkovsky’s evolution „from confession to sermonising, from sermonising to sacrificial action“. Although the old Tarkovskian themes – „home, family, intergenerational identity“ – recur, for Turovskaya there is in OFFRET a new and open determination to „влиять на реальность и даже изменять ее, подобно слову и делу мессии“³³ (Turovskaja 1991, 181); the film itself is on this account best understood as a ‚magical‘ attempt to effect this spiritual change.³⁴ I would argue, however, that this desire to be useful is nothing new in Tarkovsky, is present in all his earlier films and need not, indeed should not, be regarded as a manifestation of any latent megalomania or desire to play a messianic role in human history.

Nikolai Boldyrev comes closer to the novelty of OFFRET when he suggests that „дом, в котором Александр хотел укрыться от всего мира, оказался хрупкой иллюзией“; the hero makes a breakthrough, „достигая нового качества своей души“, and is no longer a victim of „the circumstances of a mad world“

29 „My film is called *Sacrifice*. And shouldn’t readiness for sacrifice indeed be our natural spiritual state?“

30 „the question of the importance of personal responsibility and personal faith, a faith which takes responsibility for the destiny of the world and opposes itself to the general irresponsibility reigning everywhere.“

31 „Now only a genius can save humanity – not a prophet, but a genius who formulates a new moral ideal.“

32 Bojadžieva 2012, 293.

33 „influence reality and even to change it, as with the words and deeds of a Messiah.“

34 See Filimonov (2011, 417) as well as Turovskaya’s own 1991, 181.

but rather a „spiritual warrior“: thus does Alexander „save his young boy, whose destiny defines the tone of the film ...“³⁵ (Boldyrev 2002, 329). Even here, however, there is little which distinguishes Alexander from Tarkovsky’s Rublev, or even his Ivan; if there is any discernible change in theme from *IVANOVO DETSTVO* to *OFFRET*, it is only insofar as Tarkovsky’s awareness of the apocalyptic threat facing humanity in the nuclear age, and of the even greater urgency of the need for spiritual transformation towards moral truth, in which he had more or less from the beginning believed, has grown. This faith has nothing whatsoever to do with revelation, Christian or otherwise, but rather with action: as Tarkovsky himself says, „Я думаю, что человека, готового пожертвовать собой, можно считать верующим“³⁶ (Tarkovskij in Filimonov 2011, 418). For the others in the house, Alexander „is a broken man, although in fact it is utterly clear“, Tarkovsky adds, „что как раз он-то и спасен. [...] Александер жертвует собой, но в то же время вынуждает к этому и других“³⁷ (ibid.).

Viktor Filimonov offers arguably the best analysis of Tarkovsky’s final film, even going so far as to suggest that *OFFRET* was the final nail in the coffin of Soviet tyranny and its creator the ‚final communist‘:

Последний поступок Тарковского отливается в символ конца времен, сурово помеченных бездомьем отечественного социализма. Возникает мысль, что именно нашим сиротством художник был послан в мир искать духовное пристанище, объединяющее природу и человека.³⁸ (Filimonov 2011, 422)

Filimonov laments that „ничего похожего совершить в постсоветский период уже не представлялось возможным – в такой простодушно откровенной до гениальности форме. [...] Тарковский оказался последним ‚коммунистом‘, наследником именно русских гениев, подобных Достоевскому и Толстому“³⁹ (ibid., 422–423), who, like Matthew Arnold in *CULTURE AND ANARCHY* and at around the same time, „were able to feel the force of the religious idea at a time when it appeared of dubious relevance“ (ibid., 423). Filimonov, indeed, praises *OFFRET* for the ‚nakedness‘ of its religious feeling, „существенного

35 „the house in which Alexander wanted to hide from the world appears as a fragile illusion [...] finding a new quality in his soul.“

36 „I think that a person who is ready to sacrifice herself can be considered a believer.“

37 „that it is precisely he who is saved. [...] Alexander sacrifices himself, but at the same time calls on others to do likewise.“

38 „Tarkovsky’s final act [of creation] appears as a symbol of the end of decades of homelessness for Russian socialism. It raises the idea that the artist was sent into the world, on the back of our orphanhood, to search for a spiritual home uniting nature and human beings.“

39 „nothing similar has been possible in the post-Soviet period in such a simple and brilliantly frank form. Tarkovsky was the last communist, a successor to precisely those Russian geniuses, such as Tolstoy and Dostoyevsky.“

для нескольких поколений наших соотечественников, познавших соблазн идеи ‚счастья для всех“⁴⁰ (ibid.). In OFFRET,

Остается лишь безумный подвиг ничем фактически не подтвержденной веры в недоступный именно тебе смысл подступающего именно твоего небытия на земле. И тогда в нашем кинематографе, может быть, впервые в его истории обретает вселенские масштабы личная драма одного-единственного человека, как если бы это была трагедия целого народа.⁴¹ (Ibid.)

This is why, Filimonov concludes, „преодолевая всю ‚глобальную проблематику‘ этой картины, следует прочесть ее именно как интимный дневник Андрея Тарковского, как завершающие (земные) страницы его духовной автобиографии“⁴² (ibid.).

Filimonov also reproduces, in full for effect, Alexander’s plea to Heaven, in which he begs God to save his „children, friends, wife, Victor“ and „all those who feel the coming of the end, and are afraid not for themselves, but for those around them“ from a war after which there will be „no winners and losers, no cities, no villages, no grass, no trees, no water in the springs, no birds in the sky. [...] I will give You all that I have, only make everything as it was before, like this morning, make the war go away. [...] Help, God, and I will do all that I have promised“, Alexander begs (Tarkovsky, 1985). Even if humanity contains armies of blind, self-centred Adelaides, Tarkovsky argues, the show simply must be allowed to go on; Alexander burns down his house, in all its high-cultural decadence, in a bid to avert the looming tragedy of an aborted global civilisation. To do so, he calls on all the civilisational resources he possibly can in a bid to recapture its monotheistic essence in a context where it can no longer survive on its own:

Переплетение языческой магии и христианства – от переживания исчерпанности высокой европейской культуры, так или иначе пытающейся евангельским мифом. Герою, как и его создателю, не только молитвой, но еще и магией необходимо заговорить ужас, обуявший его.⁴³ (Ibid.)

40 „meaningful for several generations of our countrymen who embraced the temptation of the idea of ‚happiness for all.“

41 „all that remains is a mad act of unverified faith in a meaning which will be unavailable precisely to you as you contemplate your own approaching non-existence on Earth. And then, perhaps, we have for the first time in the history of our cinema an individual drama of universal scope, as if it were the tragedy of a whole nation. [...]“

42 „beyond the whole ‚global problematic‘ of this film, we should see it as part of Tarkovsky’s intimate diary, the final (earthly) pages of his spiritual autobiography.“

43 „The interweaving of pagan magic and Christianity is born of the feeling of the redundancy of [contemporary] European high culture and the need somehow to recover the evangelical myth.“

The participatory knowledge of culture is precisely what provides this ‚magic‘ unattainable by other means: in his desperate bid to save humanity, „Тарковский призывает на помощь всю сотворенную за тысячелетия исторической и доисторической жизни мировую культуру, начиная с ее обрядово-мифологических истоков“⁴⁴ (ibid.).

Filimonov is also right to weave into his analysis Andrei’s acute guilt at having ‚sacrificed‘ his own family to pursue his art both at home and, in the end, abroad: „Андрей фактически отказался от дома материального, земного. Он весь был поглощен ‚домом культуры‘, своим творчеством, пожертвовав для этого и общением с сыновьями, с кровными родственниками“⁴⁵ (ibid., 432). Still, without wanting to give up his broader mission and instead doing his absolute best to incorporate his children into the intergenerational civilisational struggle, Tarkovsky sought „спасение в поступке – выйти навстречу своим страхам как субъекту жертвоприношения, заявив об этом публично и завещательно покаявшись перед сыном, но утвердив: ‚В начале (все-таки) было Слово““⁴⁶ (ibid.).

Tarkovsky is not the Messiah, but rather a man who recognises that he represents a culture and civilisation in crisis, a man who must sacrifice himself and his home to make room for a new generation which, instead of closing itself off within the self-regarding walls of decaying Western high culture, will rediscover ‚the Word‘ by looking outward from Europe and creating a new global cultural synthesis for a new century:

Век этой, условно говоря, декорации [дома], по логике фильма, исчерпался. Она подошла к кризисному рубежу, за которым ее ожидают смерть, погребение и возрождение в каком-то новом, неведомом качестве. Вместе с ней должен умереть и преобразиться Александр как носитель высоких духовных ценностей европейской культуры. В этом суть жертвоприношения перед лицом мировой катастрофы. [...] Это и есть законы, художником над собой признанные, по которым мы и обязаны были бы его, судить.⁴⁷ (Tarkovskij in Filimonov 2011, 433)

For the hero of the film, as for its creator, not only prayer but also magic are needed to stave off the terror which is engulfing him.“

44 „Tarkovsky marshals the support of a world culture created over thousands of years of history and prehistory, starting from its mytho-ritualistic origins.“

45 „Andrei effectively abandoned his material earthly home; he was entirely absorbed with the ‚house of culture‘, with his own art, and sacrificed his relationships with his sons and blood relatives for it.“

46 „salvation in an act – meeting his fears and turning the meeting into a sacrificial act, a public declaration of repentance before his son, all the while affirming his choices: ‚In the beginning (after all) was the Word‘.“

47 „The century which gave rise, so to speak, to the décor [of the house] is, according to the logic of the film, exhausted. It has reached a crisis point, at which death, burial and rebirth in some

CONCLUDING REMARKS

The *Weltethos* or Global Ethic movement remains a young movement faced with the particular challenge of bridging the religious world which gave birth to it at the 1993 Parliament of World Religions and the secular world which must also embrace it if it is to play a meaningful role in 21st-century global public life. No *Weltethos* worthy of the name could exist without Russian contributions of some sort; the goal of this short paper has been to show that Andrei Tarkovsky offers a worthy and suitably contemporary example of a Russian voice on the side of the idea of a Global Ethic. The whole thrust of Tarkovsky's oeuvre, even when he is talking about Russia, is Russia's contribution to human civilisation considered as a global whole; Tarkovsky's earlier films, not discussed here, each explore the oneness of that civilisation and collapse the distinction between sacred and secular which the *Weltethos* movement, led by the pioneering work of Hans Küng, is also busily trying to overcome.

The central pillar of Tarkovskian civilisation, as we have seen, is *Opferbereitschaft* or 'readiness for sacrifice', which also features prominently in the Declaration Toward a Global Ethic and in the work of *Weltethos* pioneers Hans Küng, Karl-Josef Kuschel, Tu Weiming and others. We are not born with an oversupply of this *Opferbereitschaft*; while Küng and Kuschel describe the need for „reflection, meditation, prayer and positive thinking“ in order to refine our capacity for it, they also recognise that art and literature play a vital role in this civilising process.⁴⁸ The films of Andrei Tarkovsky surely do represent a rich fount of inspiration in this regard, but my main argument in this paper has been that Tarkovsky *intended them precisely as such*. The very *raison d'être* of Tarkovsky's final two films, *NOSTALGHIA* and *OFFRET*, consists in the fact that Tarkovsky's quest for a Global Ethic already transcended, by the 1980s, the boundaries of the Soviet Union and even of Western Europe to include the world as a whole. The primacy of the Global Ethic theme for Tarkovsky – the urgency of the need for a 'new moral ideal' in the face of the nuclear threat among others – may even chiefly explain his painful decision to emigrate in order to make these two films and to make them available to a global audience. Alexander's *kimono* is far more than the „nod to Kurosawa“ that Tarkovsky jokingly said it was; it was also Tarkovsky's way of inviting the entire 'East', as he reductively conceived of it, to the table of a truly global high culture, to be built by us in a new house on the ruins of Alexander's sacrifice.

new unforeseen form now await it. Along with [the décor] Alexander, as the bearer of the high spiritual values of European culture, must also die and be transformed. This is the essence of his sacrifice in the face of a global catastrophe. [...] And these are the very laws, recognised by the artist himself, by which we ought to judge him.“

48 See for example Jens 1986, a collection of contributions to the Tübinger Theologie-Literatur-Symposium organised at the University of Tübingen in May 1984.

FILMOGRAPHY

- Tarkovsky, Andrei, SACRIFICE (Zhertvoprinoshenie), Svenska Filminstitutet/Argos Films/Film Four International, 1985.
- Tarkovsky, Andrei, NOSTALGIA (Nostalgia), Radiotelevisione Italiana (RAI), 1983.

WORKS CITED

- Arnold (1869), Matthew: Culture and Anarchy, in: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/4212/pg4212.html>, 1st ed. 1869 (10.10.2014).
- Bojadžieva (2012), Lyudmilla: Andrej Tarkovskij: Žizn' na Kreste. – Moskva: ANF.
- Boldyrev (2002), Nikolaj: Stalker, ili trudy i dni Andreja Tarkovskogo („Stalker, or The Works and Days of Andrei Tarkovsky“) – Ural L.T.A.
- Filimonov (2011), Viktor: Andrej Tarkovskij. – Moskva: Molodaja gvardia.
- Jens (1986), Walter / Küng, Hans / Kuschel, Karl-Josef (eds.): Theologie und Literatur: Zum Stand des Dialogs. – Munich: Kindler.
- Küng (1993), Hans: „Erklärung zum Weltethos“ („Declaration Toward a Global Ethic“), in: Parlament der Weltreligionen, Chicago U.S.A., 4 September 1993 [http://www.weltethos.org/1-pdf/10-stiftung/declaration/declaration_german.pdf (1.10.2014)].
- Küng (2010), Hans: Anständig wirtschaften: Warum Ökonomie Moral braucht. – München: Piper Verlag.
- Liu (2012), Shuxian: „Contemporary New Confucianism: Background, Varieties and Significance“, in: Dallmayr, Fred / Zhao Tingyang (eds.): Contemporary Chinese Political Thought: Debates and Perspectives, Lexington: University Press of Kentucky, pp. 91–109.
- Šitova (2012), Vera: „Putešestvie k centru duši“, in: Jaropolov, Y. A. (ed.): Neizvestnyj Tarkovskij: Stalker mirovogo kino. – Moskva: Èksmo, pp. 195–208.
- Tarkovskij (1989), Andrej: „XX vek i chudožnik“, in: Iskusstvo kino, 1989, no. 4, pp. 88–106.
- Turovskaja (1991), Majja: 7½ ili filmy Andreja Tarkovskogo. – Moskva: Iskusstvo.

Robert Eford

Beyond the Crystal-Image

Perception and Temporality in Tarkovsky's Early Films

Given the subject of this symposium, I think many of us gathered here would agree that cinema is often at its best when it shakes us from our habitual mindset and opens up a new perspective on reality. It can be at its most moving when it rattles the inescapability of our own embodied subjectivity and opens our largely enclosed system of temporal perception and sensation. In this, the films that have been considered for the past few days remain some of the most effective and provocative ever produced. And yet, even here, with all of the study that has gone into Tarkovsky's work, we are perhaps only just now beginning to break through the surface to a greater understanding of the films' treatment of time – time as non-chronological flux and variation – and what they have to teach us about time, perception, and this sensation or expression of something beyond everyday comprehension.

The direction in which I would like to take this paper is really only a single aspect of what over the course of Tarkovsky's career is nothing if not a multifaceted approach to time and reality, one that develops considerably from film to film. But I think that as perhaps a point of entry – and really, only a point of entry – the ideas of Gilles Deleuze on time and cinema provide one of the most expedient theoretical tools available. With the relative rise in popularity of Deleuze's cinema books over the past decade or so, we see more and more the ideas of the philosopher and the filmmaker linked. And quite rightly; though the impact is certainly not comparable to that of Bergson or Nietzsche, Deleuze's idea of the time-image is clearly influenced by the writings of Andrei Tarkovsky, as the philosopher himself acknowledges several times in *CINEMA 2: THE TIME-IMAGE*. Indeed, in *CINEMA 2*, Deleuze describes the emergence of the time-image

from the movement image with a specific reference to Tarkovsky's article „On the cinematic image“:

The movement-image can be perfect, but it remains amorphous, indifferently and static if it is not already deeply affected by injections of time which put montage into it, and alter movement. ‚The time in a shot must flow independently and, so to speak, as its own boss‘: it is only on this condition that the shot goes beyond the movement-image and montage goes beyond indirect representation of time, to both share in a direct image of time. (Deleuze 1989, 42)

But bringing this back to the films, the force of time altering movement is something we find throughout Tarkovsky's work – and not only in the examples I am going to use here. Time makes itself felt as a force of creative difference and change working not only in the interval between shots created through traditional montage techniques, which Deleuze suggests here and throughout *Cinema 2*, but also – and this is perhaps where Tarkovsky truly shines – within individual shots themselves. Indeed, the greatest of Tarkovsky's long-takes are those in which (to use Deleuze's terminology) an injection of time as a force of creative difference engenders the aberrant movements and broken spatiotemporal relationships symptomatic of the time-image. I will show a number of examples here to demonstrate the point though I am fairly sure we are all probably well acquainted with them.

But first, I should say that while the comparisons here are compelling, Deleuze's engagement with Tarkovsky's actual films, though occasionally promising, is largely disappointing – particularly in comparison to his lengthy discussions of other western filmmakers. Perhaps most troubling is his seemingly negative description of what he calls Tarkovsky's „liquid crystal-image“ and the overly generalized reading of the films themselves, which focuses almost solely on those completed in the 1970s – *SOLJARIŠ*, *ZERKALO*, and *STALKER*.

A number of the recent studies on Tarkovsky that consider Deleuze's theories tend to ignore the philosopher's rather scant engagement with the films themselves – and quite correctly! His description of the „sodden, washed and heavily translucent images“ and the „morbidity of something aborting, a closed door“, are vague at best (Deleuze 1989, 75). Moreover his description of Tarkovsky's opacity, though not entirely wrong, seems to me somehow unjustified – particularly when we deal with the question of time, the time-image and this subcategory of the crystal-image in which the actual and the virtual, dream and reality, present and past coalesce into an indeterminate or ambiguous figure. It is this figure which, in Deleuze's words, reveals the temporal process of „differentiation into two flows, that of the presents which pass and that of the pasts which are preserved“ (Deleuze 1989, 98). This preservation of the past, of course, is something that comes up

several times in Tarkovsky's writings in a similar manner. Perhaps most compellingly when he speaks of the past as „the bearer of all that is constant in the reality of the present“ or how „time cannot vanish without a trace, for it is a subjective, spiritual category; and the time we have lived settles in our soul as an experience placed in time“ (Tarkovsky 1986, 58). The similarity here with Deleuze's theories of the virtual past, revealed through the crystal-image are simply too compelling to be ignored. However, if we are to apply this concept to Tarkovsky's work – and I do believe it may be a productive tool for revealing new layers in these incredibly intricate films – I think we need to remain open to the possibility that there is much more at work here than what Deleuze's concept actually allows and certainly more than what the philosopher himself sees in them. But at the same time, the terms he uses to describe Tarkovsky's presentation of time strikes me as remarkably apt perhaps despite itself. This idea of a „liquid crystal“ is never explained beyond the obvious fact that Tarkovsky's films are saturated with images of water, rain, rivers, oceans, etc. But I think – and I have no idea for certain but suspect the connection was unintentional on Deleuze's part – we can productively expand the reading of Tarkovsky in these terms if we return to CINEMA 1: THE MOVEMENT-IMAGE and relate it to the concept of „liquid perception“. Here, as he puts it, the narration's center of reference is put into movement, the traditional subjective and objective poles tend to disintegrate into a system of perception „distinct from earthly perceptions“, or, perhaps more accurately „another state of perception: a more than human perception“ (Deleuze 1986, 80).

Tarkovsky's striking experiments with cinematic perception and, particularly in the early films, his play with subjective and objective camera angles is, in many instances, a critical component in the sensation of temporal gravity these films create. The constant division and differentiation of time, the branching off of the present from the past and the immediate preservation of a virtual past is rendered perhaps most vividly in the perceptual oscillations we find in isolated, but always striking instances throughout his films. In Tarkovsky's work, I think, the effect of time on perception is perhaps sharper and more complex than has yet been described. And it is here that the films perhaps offer more than what is contained in this sub-category of the crystal-image. Moreover, in this aesthetic integration of time and perception, the films demand perhaps a more nuanced approach. These sequences are not simply representations of philosophical ideas on time and subjectivity, they may in fact be considered as individual and often unique forms of philosophical as well as aesthetic discourse.

So before this paper becomes even more hopelessly vague, I would like to turn to some specific examples taken from Tarkovsky's earlier works, with the caveat again that the explanations are going to be necessarily incomplete. The relationships of time, subjectivity and perception I will try and illustrate here certainly continue to develop throughout the Tarkovsky's career and do so in ways that are sometimes more refined and sophisticated than this scope allows.

To begin pretty close to the beginning, *KATOK I SKRIPKA*, for all of its obvious flaws in comparison with the later films, is a work that already challenges the passive viewing experience and conventional modes of cinematic perception as the camera moves with remarkable and sometimes brilliant fluidity between subjective and objective angles and different levels of time and reality coalesce into indeterminate images. In fact, if we are to approach it from the Deleuzian perspective, it stands quite well under the loose rubric of the „time-image films“. As a case in point, we can turn to the sequence early in the film where the young musician Sasha pauses before a shop window on the way to his music lesson (figure 1). The kaleidoscopic montage of this sequence is magnified by a collapse of spatiotemporal continuity – as the boy inexplicably and instantaneously changes position a number of times in this approximately 40 second sequence. Thus the shots are separated by disruptive interstitial gaps, which rather than linking the images together in the traditional sense, disconnect them into singular blocks of space and time. In Deleuze’s theory the disruption here is the force of time operating in the interval, giving rise to these aberrant movements and illogical spatial relationships. In this sequence, the experience is further modified by the use of mirrors, which capture an instantaneous but no longer current image of the present moment, the split between the present and the immediate past, and suggest the coalescence of the actual (the physically present) and the virtual (the living past); a past which remains within the present.

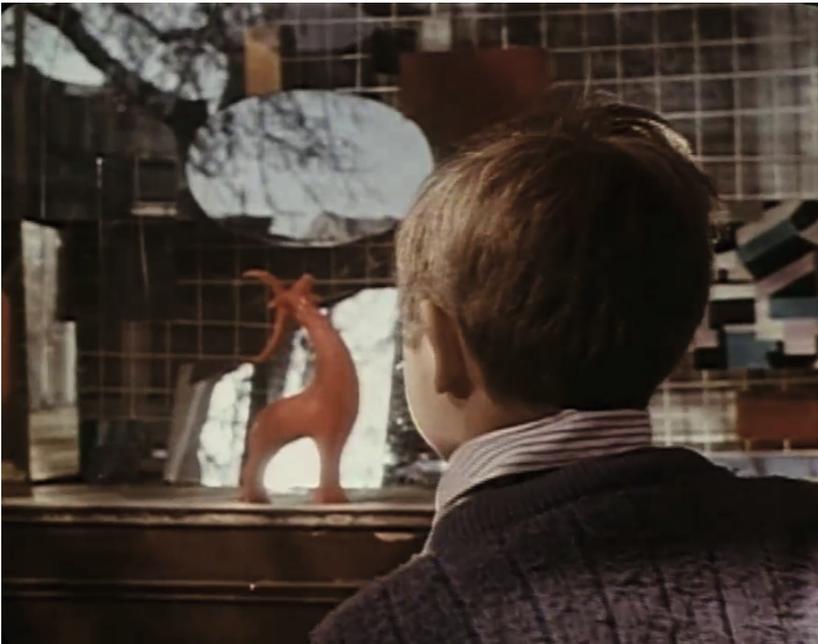


Fig. 1: *KATOK I SKRIPKA*

What I find rather unique in this sequence, and remarkably precocious for what is still, strictly speaking at least, a student film, is the extent to which the emergence of time „as its own boss“ is integrated with an experimental presentation of perspective. Throughout the sequence discontinuous images are interspersed with shots of the boy looking, but many of the things the editing suggests he sees would be, logically, invisible to him, outside his point of view. Thus we are given an illusion of subjectivity but one in which, to bring in the words of Pier Paolo Pasolini, „subjectivity is mystified by a method of false objectivism“ (Pasolini 1988, 181). We see what the boy sees in a sense, but subjectivity is bent to the will of something outside the boy’s consciousness. Here, through the editing process, we move in and out of the boy’s mind, as if there is a kind of split in consciousness as time emerges as a disruptive force.

By itself, the sequence strikes me as a textbook example of what Deleuze refers to as the time-image and, more specifically, the crystal-image. And it is worth pointing out that this again is a student film from 1960 – contemporary to the great works of Alain Resnais and just a few years before Godard and Antonioni really redefine both the long takes and the perception of time in cinema. The film is ahead of its time not only for the Soviet Union but the rest of the world as well. But much more compelling and much more reminiscent of the mature films is a shot which occurs a short time later as the boy struggles through his music lesson.

Here we initially see Sasha in a close up but the camera shifts from this objective angle into what appears to be the boy’s line of sight. We scan the sheet music in an extreme close up, the screen blurs as the boy becomes more and more lost in his playing. The teacher’s demand that he not get carried away snaps both his attention and the image back into focus and we find that his gaze has wandered over to a carafe of water shaking slightly along with the movement of the camera. So within a single shot we have an objective angle on the boy as well as a qualitatively subjective presentation of his gaze. But if we look a little more closely, this is perhaps more accurately characterized as a simulation or transformation of his gaze, coincident with a rather subtle but nevertheless unmistakable collapse of spatiotemporal continuity. The sheet music, in fact, rests in a position where Sasha could not possibly see it – actually closer to the camera than he is – and the carafe of water rendered in the close up is, as a subsequent shot reveals, actually situated on the other side of the room. If we indeed see the subjective shot as a window or mirror of the gaze, in the case of Tarkovsky’s films it is one which is often curved or otherwise distorted.

In creating these discrepancies, even in such an early film, we are confronted with the defamiliarization of time, a reorganization of the conventional time-space relationship. But there is more to this: the manipulation of perception here forces the viewer to confront what is normally beyond quotidian thinking, a new

consciousness of time's unfolding or, at the very least, flashes of a deeper reality largely hidden or unnoticed in the everyday.

There are similar instances to be made in *IVANOVO DETSTVO*, a film which, again, is far more complex than it is usually given credit for being. Here it is not simply that the camera slides in and out of subjective and objective angles – though this certainly happens quite a bit. In many instances, particularly those involving Ivan and Galtsev, sequences seem to take on what could actually be a kind of intersubjective quality of open, shared perspectives belonging to both of the characters at once. And particularly in the later films, many of the more striking moments are those in which a character is confronted with the extreme alterity of the other person, what the philosopher Emmanuel Levinas calls „the locus of metaphysical truth [...] indispensable for my relation with God“ (Levinas 1969, 78). Perhaps the most vivid example here is that of Gorchakov and Domenico in *NOSTALGHIA*, but I think in fact this is something that continues from film to film and more often than not is veiled by a kind of antagonism on the surface. In the present case I am thinking in particular of the scene where Ivan and Galtsev examine an album of Dürer's engravings but also, and on a much larger scale the unsettling prelude to the final dream sequence of the film, in which we hear what Ivan hears in the last moments before his execution but see, in an apparently subjective presentation, what Galtsev sees after he finds the boy's file. However, the overlapping perspectives and layers of time in this film are, to my mind, realized most effectively in Ivan's waking dream approximately midway through the film. Here the perspectives which overlap are not those of the boy and the young lieutenant specifically, but those of Ivan himself. To see this as a facet of the crystal-image in Deleuze's design is hardly difficult. Again, we have a clear collapse of the sensory motor schema characteristic of the time-image as well as an indiscernible presentation of what in the diegetic sense is the physically real with aggregates of memory, a virtual past which erupts into the present. As before, all of this is magnified by the presence of mirrors and mirroring devices. But here again we have an intricate play with perception, signaled almost immediately as voices roll over the soundtrack when Ivan begins his game of war. In the darkened room we follow Ivan's gaze through the bright circle of his flashlight, rendered most clearly as he reads the message on this wall. But now this illusion of subjectivity collapses and the boy himself steps into his own line of sight – a perceptual breakdown which occurs in tandem with the collapsing distinction between dream and reality and, again, logical spatial coordinates. We continue to follow the boy's gaze but, in addition to these figures of memory that emerge from his consciousness, the circle of light several times comes to rest on the figure of the boy himself – most tellingly as he stands with the dagger raised and his back to a mirror (Figure 2).

The fact that we are seeing this at all suggests an immersion into the child's consciousness. And here again, the mirror works as a figure for the simultane-



Fig. 2: IVANOVO DETSTVO

ity of the actual and the virtual. But why then this play with the subjective and objective poles, if not to at least suggest a split within the child's consciousness itself, a fracture in the identity of the child warrior the boy assumes for so much of the film. In fact, the scene is even more than this. Throughout the entirety of the sequence we are ostensibly looking at Ivan through Ivan's eyes but the fact that we see him suggests the presence of an outside consciousness – a division in the boy's psyche or, perhaps as the uneven angle of the mirror suggests, a crooked reflection; the boy, non-coincident with himself, looking at himself as something other. In more simple terms, a figure split open by time.

Moving beyond these early films, the use of subjective angles develops into something quite different – indeed, we may even say that the classic example of the subjective camera angle no longer applies. In *ANDREJ RUBLEV* the experiments with perception continue, and in many instances seem to be considerably more subtle. Here, to take a case in point, and a shot with which we are probably all very familiar – the scene in the barn in the episode „Skomorokh“ in which the rotating camera circles from a shot of Rublev and Kirill staring, apparently at Rolan Bykov's village jester, and takes in the entirety of the room. Unlike the previous examples, there is no direct imitation of the character's perspective. Indeed, as the camera starts moving from the shot of Kirill and Rublev, the impression is created that we are at a seemingly neutral angle, one which somehow merges or at some points coincides with the perspectives of the two characters as the camera moves from one center of interest to another; a modification of the characters'

gaze. Of course, by the conclusion of the shot this would seem to be false, as we have yet another of the impossible movements that Tarkovsky does so well in this film and all of the later ones. Kirill, by the time the camera returns to his position, has not only abandoned his seat by the window but moved outside and into the distance; it is now only Rublev looking through the aperture. Is this slowly spinning camera then reflective of his perception? Yes, or partially at the very least – in fact the image of him staring through the screen of rain into the distance is clearly an analogue to the activity of the spectator. But it is also mixed with the mechanical objectivity of the camera. Again, this quasi subjective movement – or perhaps this is better described by Jean Mitry's idea of the semi-subjective angle – is tied with another instance of false continuity, an irrational cut within the shot itself as successive action is disrupted and, more so than in the previous examples, offscreen space ceases to exist in any rational, logical form. Indeed, it is in this interstitial space that time works strongest as a creative, disruptive force.

Admittedly, my point is probably not helped very much with this example unless we see this shot as a kind of prelude. Moving ahead a bit, I think it is a kind of early version of something that was attempted again in *SOLJARIS* – and with what seems to me to be considerably more success. I am certainly not going to say that *SOLJARIS* is a better film, but the shot to which I am referring certainly strikes me as one of the most exquisite in any of Tarkovsky's work. This is Kris's second visit to Snaut at approximately one hour and 5 minutes into the film.

The movement of the camera here, circling the room, is similar to the shot from *ANDREJ RUBLEV*, but obviously the setting is very different. Moreover, there is no overt indication of a shared gaze, as in the two previous films, but constant movement between the interest focus of two different characters. Here, as in *ANDREJ RUBLEV*, we don't really get the imitation of the character's gaze that we do in *KATOK I SKRIPKA* and *IVANOVO DETSTVO*, yet the camera sits just on the objective side of their perception, and seems to be taking its cues from what they see – and what we don't. It is really one of Tarkovsky's most fascinating single shots – and an obvious predecessor to Gorchakov's visit to Domenico in *NOSTALGHIA*. Not only are there a number of instances which break from the norms of the sensory motor schema – such as the falling tool and the surprising appearance of Kris with his back to the camera late in the shot – if we actually pay attention to the eyes of the characters, it seems that they seldom match up with what we assume they are looking at. Their own perception does not seem to conform to what ours should be based on the clues given by the camera. In a way, I think we have just seen the same thing, in perhaps an embryonic form, in *KATOK I SKRIPKA*; this move suggesting the assumption or approximation of the character's perspective – only to have this bent by an unexpected refraction in the wake of time's differential force.

To be more specific, and to highlight the underlying association of Kris and Snaut – despite their outward animosity – the shot actually creates doubles with

them, a pair of graphic matches, in what is one of the most subtly brilliant moments of the film. Earlier in the shot, the camera passes close to the face of Kris and then scans the various details on the panel just as the tool falls and Snaut appears at its end (Figure 3). And I have to add incidentally that this sweeping pan across the face and into an approximation of the character's perspective is also very much what we have just seen in *KATOK I SKRIPKA* – I think it would perhaps be mistaken to say this short film has little in common with Tarkovsky's mature works. This move is actually repeated a moment later but with the positions reversed – just as Snaut talks about sanity and just before the striking and seemingly impossible reappearance of Kris (Figure 4). By the time Kris turns and faces in the general direction of the camera, Snaut must be in his chair again, a move which pulls everything in this shot full circle – enclosing, as it were, this plurality or multiplicity into a living and moving singularity. Having drifted between the perspectives of both characters as well as drifted into seeming objectivity, the shot ends where it begins.



Fig. 3: SOLJARIS



Fig. 4: SOLJARIS

To say just a few more words about cinematic perspective, we hover in a spot usually just outside the perspective of these characters – as in the free indirect subjective shot. But then again, this is perhaps quite different from what Pasolini describes, or Mitry's description of the semi-subjective camera angle – as time erupts into space, we have an aesthetic approximation of integration. I would think that perhaps this is very much a kind of liquid perception, though not necessarily in the way Deleuze describes it. The effect in this shot, I think, brings to mind what Levinas refers to as the curvature of intersubjective space. The aberrant movements and spatial displacements which, in Deleuze's theory, are rendered by the supremacy of time over movement or the disruptive force of actual time, particularly in Tarkovsky's later works, force a refraction rather than a reflection of the gaze. Indeed, we could say that it is time which opens this intersubjective space – or perhaps it is here that subjectivity in the more conventional, individualized sense simply slips away and instead what we find is something that approaches Merleu Ponty's idea of the „anonymous visibility“ of the flesh, „that primordial property“ of „being here and now, of radiating everywhere and forever, being an individual, of being also a dimension and a universal“, a momentary glimpse of intercorporeal being (Merleau-Ponty 1968, 142). So the force of time may be expressed not only in the noncoincidence of active consciousness with self as Deleuze describes it, as in the example from *IVANOVO DETSTVO*, but in this collision and opening of perspectives we find here.

Looking at the earlier films in a kind of retroactive manner, we can perhaps hypothesize that this is something hinted at all along, but only finds its full articulation later – and certainly there are a number of similar shots in *ZERKALO*, *STALKER* and *NOSTALGHIA*. It is the movement of the camera which opens the perception of the viewer to this trace of the curvature, out of the direct, flattened face to face encounter with the Other, embodied in a traditionally and even loosely anchored attachment to conventional cinematic subjectivity.

So, returning to Deleuze's terms, it seems to be that in all of these instances, and numerous others throughout these films, the indiscernibility between what is physically real and what is invisible – the actual and the virtual – extends critically to the traditional subjective/objective distinction. Though I am concentrating on Tarkovsky's earlier works here, I think it may be possible to make the case for this happening in the later films as well. Indeed, in these examples we can already see him moving further away from the traditional structures of the subjective angle in favor of the refracted gaze.

To sum up, the sensation of time and the effectiveness of what we can loosely call the crystal imagery which, to again quote Deleuze, „reveals or makes visible the hidden ground of time“ is only part of the story (Deleuze 1989, 98). In Tarkovsky's work the experience of time is, critically, one that constantly divides subjectivity and in this interstice opens out into a field of something greater. The split, which accompanies the breakdown of logical space and movement in these

films is not something destructive, rather it enables an experience similar to the preindividuation suggested in the curvature of intersubjective space I referred to a moment ago, described by Levinas in *TOTALITY AND INFINITY* as the essence of true relations between human beings and, as he puts it, „the very presence of God“ (Levinas 1969, 291). Thus, if we consider these films as crystal-images – and Deleuze’s theory does consider not only entire films but entire careers as crystals, with a multiplicity of facets and experiences of time – it is perhaps best to move beyond words like opacity, morbidity, etc. In fact, rather than „morbidity“ or „opacity“ the works themselves give us something quite the opposite – an opening, a transparency, or a revelation.

WORKS CITED

- Deleuze (1986), Gilles: *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. – Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze (1989), Gilles: *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. H. Tomlinson and R. Galeta. – Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Levinas (1969), Emmanuel: *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. – Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Merleau-Ponty (1968), Maurice: *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. – Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- Pasolini (1988), Pier Paolo: *Heretical Empiricism*. Trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett. – Bloomington: Indiana University Press.
- Tarkovsky (1986), Andrei: *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Trans. Kitty Hunter-Blair. – Austin: University of Texas Press.

Manuele Cecconello

La forma del tempo

Tempo e temporalità nel cinema di Andrej Tarkovskij

VISIONE E TRASFONDIMENTO

La visione del tempo

Unità. Continuità. Verità. Infinito. Il tempo creato dal piano, ovvero dall'immagine in movimento nella sua autonomia costitutiva, è per Andrej Tarkovskij la dimensione percettiva mediante la quale *muovere il cinema* facendosi investire completamente dalla vertigine dell'assoluto, dalla concreta azione illuminante della trascendenza, dall'ineffabile sentimento di immersione co-estensiva e sincronica nell'atto di esistenza e captazione del tempo medesimo.

L'inquadratura in continuità, vale a dire l'immagine in movimento dotata di una durata relativa tale da determinarne (e *manifestare* la determinazione di) una propria autonomia significativa, una intima ragion d'essere motivante il suo statuto e la legittimazione della sua stessa natura, è fatta di *tempo in atto*; mostra qualcosa nel tempo e inscindibilmente mostra la sua *mostrazione*, illustra ed esprime l'azione ed il funzionamento del meccanismo – quello cinematografico – deputato a rendere visibile nel tempo qualche cosa. Questo perché fin dai primordi il cinematografo intendeva sbalordire facendo vedere il calco in movimento della realtà fenomenica, e lo spettacolo consisteva nella constatazione che la realtà poteva essere macchinicamente catturata, trasformata e riprodotta sotto forma di emblema figurale dove se lo spazio non possedeva la terza dimensione che per convenzione o riduzione rispetto all'esperibile, la particolare materialità piatta che si dipanava alla vista possedeva tuttavia la dimensione più perturbante e presente non come riduzione o simulazione del mondo ma come sua *equivalenza*: il tempo.

La vita presente nell'inquadratura, vita presente si sotto forma di *rinvenimento* di avvenimenti già accaduti ma pulsante essenzialmente di quella stupefacente equipollenza tra il tempo del già stato nel suo essere stato ed il tempo dell'esserci nell'essendoci, è vita che mediante la macchina da presa e l'operatore si è data a vedere e che quindi contiene e fa trascorrere nel tempo l'azione stessa del suo darsi a vedere attraverso un qualcosa e un qualcuno. Finalmente l'uomo mostra al mondo la *mostrazione* del mondo, l'irreggimentazione tecnologica di un divenire incessante prima concepito esclusivamente come decadenza e vocazione alla soggettività della memoria individuale ed ora riprodotto all'infinito come memoria oggettiva universale di nuovo al presente, ancora realtà attiva in quanto sezione mobile di tempo *copiato* dalla vita e reso perpetuabile. Certo anche il quadro è indice del pittore e il libro indice dello scrittore come la fotografia del fotografo, ma il film esiste solo attraverso quello speciale tempo che lo costituisce ed insieme lo rende visibile, esperibile; ossia il film (semplificando: l'immagine-piano singola) esiste nel suo svolgersi perché lo si è tecnicamente creato durante un certo tempo – durata-continuità – e lo si deve far tecnicamente esistere mediante il risvolgimento di *quella* medesima durata. Quindi l'immagine in movimento non può darsi senza statuire dinamicamente l'atto della sua esistenza, senza manifestare i dati materiali immediati – e la loro trasformazione – dei quali è costituita come deputati a percepirla e collocarla nell'esperienza:

I tempi del film sono definiti e articolati all'interno del testo, sia nella funzione referenziale del loro compito simbolico che in quella diegetica, di strutturazione – costruzione della banda significativa; ma il tempo della lettura è da essi forzosamente prodotto, perché la lettura del film si consuma temporalmente solo durante l'esecuzione proiettiva della pellicola. Come per la musica, l'enunciato filmico esiste nella sua materialità analiticamente aggredibile soltanto nella fase dell'enunciazione [...]. Il film si manifesta in un discorso che può parlare del tempo, che si realizza in un tempo e che impone un tempo alla fruizione-lettura. La potenzialità temporale del discorso scritto è immanente al testo e può essere indagata in modi temporalmente non subordinabili alla sua attuazione. La potenzialità temporale del discorso filmico è immanente ad un testo che consente il contatto fruitivo con la sua significatività e con la sua espressività solo attraverso l'attuazione temporale dell'enunciazione. (Bettetini 1979, 20–21)

Il cinema rappresenterebbe quindi prima ancora che una qualche realtà, la modalità stessa della rappresentazione in sé, il vedere come atto costitutivo-fondativo, la percezione come *medium* dell'esistenza. La riflessività costituisce allora la vocazione autonoma dell'immagine in movimento ed il metalinguaggio è il linguaggio medesimo del cinema: sia in quanto unica frontiera enunciativa e sia come sintesi massima del momento fondamentale della riflessività dell'arte intesa

come prodotto delle stratificazioni dei tentativi imitativi e mimetici che l'uomo ha operato sulla realtà. Il cinema, a prescindere dalle acquisite – e di fatto non necessarie – inclinazioni narrative, ci restituirebbe in primo luogo „il nostro stesso atto del guardare“. (Bernardi 1994, 24)

Ora, attraverso *l'unità* e la *continuità* del piano Tarkovskij guarda la realtà perché essa si *trasfonda* direttamente nel tempo e divenga *verità*, assurga *all'infinito* della coscienza, alla *durata* come „incessante progredire del passato che intacca l'avvenire e che, progredendo si accresce. E poiché si accresce continuamente, il passato si conserva indefinitamente“ (Bergson 1962, 62). L'immagine rimanda dunque una sensazione diretta alla psiche, all'interiorità ove esistono ed operano i processi in grado di raccogliere e metabolizzare sentimenti e impressioni, quelli relativi alla temporalità compresi. È evidente come un sistema di formalizzazione così elaborato inneschi al suo interno dei congegni produttivi tali da riversare sulle marche di indicizzazione enunciative un compito preponderante e pienamente consapevole del ruolo metadiscorsivo dell'intera operazione comunicativa.

L'autore crea un tipo di immagine che è volta non tanto a *riprodurre* il più fedelmente possibile la ‚realtà‘, ma a *costituirsì* in realtà essa stessa attraverso una particolare *pressione temporale* (ovvero, secondo la definizione dell'autore, quella sintesi di densità e rarefazione che il carico di immagine e scenario – recitazione inclusa – donano alla visione),¹ una non stretta dipendenza dalle serie di immagini precedenti e successive ed una intima motivazione significativa costruita su un profilmico opportunamente individuato. La realtà deve passare attraverso il tempo dell'inquadratura per raggiungere sfere di attrazione sensoriale remote e ancestrali; le cose si presentano nell'immagine in movimento così come se fossero già al di là di quella, così come se non esistessero solo grazie ad una mediazione spaziotemporale ma fossero esse stesse spazio e tempo in atto *offerti* all'esperienza. Il tempo dell'immagine non è dunque meramente ciò che accomuna realtà e figurazione dinamica, bensì diviene ciò che separa, che innalza distanziando *quel* ‚quantum‘ di realtà e gli dona pregnanza e autonomia semantica; il tempo è sì il medesimo ma, una volta veicolato dal cinema secondo gli orientamenti del soggetto dell'enunciazione, esso sposta la realtà di cui si sostanzia su livelli semantici secondi, su prospettive ermeneutiche abissali; la realtà è sì la medesima ma la temporalità che la ritaglia, o meglio, la temporalità che ne viene ritagliata rispettandone durata e direzione, la manifesta caricata di questo stesso atto ostensivo-produttivo e quindi esprime sé medesima come frutto di un gesto eterodiretto ma autofondantesi.

1 Una risonanza di questo concetto è rilevabile in Langer (1965, 133): „I fenomeni che riempiono il tempo sono *tensioni*: tensioni fisiche, emotive o intellettuali. Il tempo esiste per noi perché subiamo le tensioni e le loro risoluzioni. La loro particolare struttura ed il modo in cui esse si spezzano o decrescono o vengano sommerse in tensioni più lunghe o maggiori, spiegano una grande varietà di forme temporali“.

La *verità* del piano – ossia la realtà così come essa è diventata dopo l'intervento temporale dell'autore su di essa² – perché questo assurga all'indeterminatezza dell'*infinito*, dell'*assoluto*.³ Ma questo assoluto non è unico e paradigmatico; esso costituisce la particolare attivazione alla sfera trascendentale della conoscenza di ciascun spettatore di quei contenuti *cardine* della poetica tarkovskiana. Il regista parla allora di *pressione temporale* all'interno del piano, vale a dire, come abbiamo già puntualizzato, della sua tensione o rarefazione, mantenendosi su un terreno teorico conciliante con l'eventuale apporto delle posizioni di Balázs (1987, 130 e segg.), di Mukarovsky (Mukarovsky 1973, 324 e 338–339) e di Mitry⁴ i quali, con sfumature diverse, contemplanò un terzo tempo del cinema oltre a quello dell'enunciato e quello dell'enunciazione e che risponde all'*impressione di durata* che l'articolazione interna dell'immagine fornisce alla percezione dello spettatore; si tratta quindi di un tempo relativo ed elastico, determinato emotivamente sulla base di caratteristiche strutturali precise (ampiezza del campo, dinamismo del punto di vista, quantità e disposizione degli oggetti presenti nel quadro, ecc.) come da ineffabili suggestioni derivate dalla composizione del profilmico o dal *tono* generale di un testo o, in ultima analisi, dall'esperienza della visione come reazione precipuamente soggettiva. Si darebbe allora un tempo *vissuto* come risposta spettatoriale alla durata-*durezza*⁵ preordinata e intangibile del tempo dell'enunciazione e che informerebbe la qualificazione complessiva del rapporto tra una immagine e il corrispondente effetto psichico causato nello spettatore. *Pressione temporale* intesa quindi come modalità di esercitazione di quell'immagine alla percezione e simultanea contemplazione-azione all'interno di questa medesima modalità di presentazione delle dinamiche inconscie che presiedono occultamente all'emozione e al *sentimento del tempo*.

L'immagine, dunque, prendendo il calco definito di una fase di realtà fenomenica, attraverso una certa *pressione del tempo* al suo interno si costituisce in

2 „Il cinema non riproduce la verità umana, la *produce* o, più giustamente, lascia che si produca, la fa nascere dinanzi a noi, adesso“ (Amengual 1977, 65).

3 „[L]a Verità, la tensione tra le immagini che fissano l'unicità della vita, e lo scorrere del tempo sopra queste stesse immagini; il passare della vita sopra l'arte, attraverso l'arte; o il movimento essenziale di uscita dell'arte da sé stessa, verso la vita e il suo costante rientro in sé stessa; [...]. Si manifesta il duplice carattere contraddittorio della figura cine matografica intesa come soggetto estetico: un essere nel tempo e fuori da esso“ (Bernardi 1987).

4 „Le montage, en effet, outre qu'il permet de construire le film, permet de définir les proportions temporelles des plans et de séquences, c'est-à-dire, en fait, leur longueur relative. Mais le rythme n'est pas de simples rapports de durée. Un film n'est pas rythmé parce qu'on à décidé arbitrairement de monter une suite de plans dans une rapport métrique déterminé. Le rythme est bien davantage de relations d'intensité, mais de relations d'intensité dans des relations de durée. L'intensité d'un plan dépend de la quantité de mouvement (phisique, drammatique ou psychologique) qu'il contient et de la durée dans laquelle il se produit. En effect, deux plans de même longueur, c'est-à-dire de la même durée réelle, peuvent donner une impression de durée plus ou moins grande selon le dynamisme de leur contenu et le caractère esthétique (cadre, composition) qui leur est propre“ (Mitry 1965, I, 352 e segg).

5 Cfr. Laffay (1964), il quale parla di durezza, di inattaccabilità del tempo nel piano.

realtà essa stessa; una realtà per così dire ,seconda' ma che invalida continuamente e necessariamente la sua convenzionalizzazione per dipanarsi quale pura ,autenticità', puro tempo che veicola ed instilla *lentamente* (ovvero con tutta quella dovuta lentezza relativa che consente un'attenta aderenza spettatoriale con una conseguente apertura sull'ipnotico) tutto il peso e lo sferragliare del meccanismo enunciativo che lo trasmette e lo costituisce.

Tarkovskij insiste molto su questa verità del piano come puro tempo e del tempo come *materia* stessa del cinema: „L'immagine diventa autenticamente cinematografica alla condizione inderogabile (tra l'altro) che non solo essa viva nel tempo, ma che anche il tempo viva in essa, a cominciare dalla singola inquadratura“ (Tarkovskij 1988, 60). Il cinema è quindi una macchina per registrare il tempo nelle sue manifestazioni *fattuali*, e le immagini cinematografiche (che l'autore battezza come ,figure⁶) debbono votarsi ad una forma di emancipazione dalla mera rappresentatività narrativa per divenire *contenitori di tempo* che, esprimendolo, *facendolo vedere*, tendano alla verità dell'arte. In definitiva, la verità dell'arte è quella dell'uomo, della sua natura e del suo mutamento e, in particolare per Tarkovskij (come vedremo meglio nei successivi paragrafi), del suo *movimento interiore* alla ricerca di una perduta integrità. Ed ecco allora che la verità può anche risiedere in questo suo perpetuo negarsi, in questo spasmodico tentativo di rimarginazione della originaria ferita pur sapendo questa ricerca votata allo scacco ed anzi sancendo questo stesso scacco come causa ed effetto della *nostalgia* primigenia. Allora il cinema può diventare il luogo possibile della *conciliazione virtuale* e, come osserveremo oltre, della coesistenza virtualmente simultanea di tempi disparati.

L'intensité élémentaire de l'art de Tarkovski est due au fait que ses images donnent aux sensations directes un impact capable de cimenter la structure du film, même en l'absence de composition chronologique. [...] Les images de Tarkovski ne se contentent pas de se dérouler devant nos yeux, elles s'imposent à nous et nous donnent des sensations. [...] L'image contient toute la *réalité* de la chose qu'elle est chargée de montrer, elle ne la remplace pas, elle la ,matérialise'. Dans ce cas, on ne peut pas réduire la relation à un seul trait commun qui permet de comprendre l'image; la perception de la relation est déplacée du niveau rationnel au niveau des *sensations* où la relation devient évidente, et l'image *représente une sensation*: dans ce que l'on voit, est présent quelque chose que l'on ne voit pas directement, l'image *transmet l'invisible*, c'est-à-dire le *rend visible*. (Kovács 1987, 28-29 – corsivi nostri)

L'immagine è quindi per Tarkovskij la vita stessa che si svolge sotto i nostri occhi. Ma ciò che ne viene intensificato ed esaltato in termini temporali grazie

6 Per ogni riferimento utile al concetto di *figura cinematografica* cfr. Tarkovskij 1987.

alla costituzione del meccanismo cinematografico in sé, è proprio questo svolgersi, questo dipanarsi tangibile, questo trascorrere concreto che attinge dal tempo producendolo e riproducendone il moto immobile, aprendo l'orologeria che costruisce la *durata*, lo scappamento che accumula memoria e la restituisce incessantemente sotto forma di presente che passa e passato che si conserva. Un organismo – il cinema – votato dunque alla gestione di *permanenza e transitorietà* senza soluzione di continuità, rendendo *visibile* il tempo e *sensibili* la sua forma e la sua persistenza ottico-mnestica.

È come se il cinema ponendo lo scorrere come suo movente immanente donasse alle cose srotolantesi dentro di esso un senso particolare del mondo, una *presenza* solida, quasi *corporea* del tempo come costituzione e sensazione, esibisse quel complesso ruotismo che ne genera la percezione (con il concorso di più sensi) come atto stesso della sua fondazione e scopo medesimo della sua concezione. Le immagini si vivono nel tempo: ogni istante (e quindi *tutto* il tempo) accade solo *una* volta; allora il cinema mostra questa 'unicità' ostensendone l'acquisita risonanza sensoriale e *poetica* e, concomitantemente, perpetua – propagandola – detta 'unicità' assegnandole per statuto una valenza paradigmatica e votiva e, per Tarkovskij, una dimensione sacrale e rituale.

Parlare del tempo attraverso il tempo del cinema diviene allora il luogo autonomo della *mise en abîme* strutturale. L'immagine vive di un tempo che, in quello svolgersi, è anche quello dello spettatore, e quindi essa diviene la camera di decompressione per una *uscita dall'immagine* che, in virtù della capacità evocativa dell'iconismo temporale stretto, precipita la fruizione attraverso i diaframmi concettuali della psiche mettendoli in comunicazione e facendo scaturire una sensazione di partecipazione – di visione partecipata – (da non confondere con l'identificazione primaria verso il vissuto diegetico di qualche personaggio) e sospensione del giudizio. Uno stadio intermedio tra il mistero e l'estasi mistica che rimanderebbe ad una sorta di disarmante indefinibilità ultima del cinema di Tarkovskij (cfr. Sesti 1986).

Permanenza, successione e simultaneità possono essere quindi modalità spaziotemporali mutuamente richiamantesi:

la possibilità del permanere delle cose nel tempo, la possibilità di cogliere il cambiamento delle stesse in una successione temporale, e, infine, la possibilità che più cose siano percepite come coesistenti in uno stesso istante, vengono a subire, nel caso dei film di Tarkovskij, come altre categorie e modalità conoscitive, dei processi che hanno come conseguenza il prodursi di un senso di indeterminazione. (Rosetti 1987)

Concorrenti a perimetrare la forma di un *continuum* dinamico, a permanenza, successione e simultaneità dobbiamo aggiungere un'altra difficilmente inquadrabile categoria per così dire 'compositiva': la *sospensione*. Come avremo modo di osservare maggiormente in dettaglio più avanti, uno dei termini più abusati

nelle frequenti banalizzazioni operate per avvicinare il complesso linguaggio tarkovskiano è quello di ‚lentezza‘. Certamente miope e riduttiva, quest’aggettivazione risulta tuttavia congrua per definire una speciale insistenza dell’inquadatura sull’oggetto (vale a dire una *relativamente* lunga durata dell’immagine singola, e *relativamente* può riferirsi sia a standard frequentati abitualmente dal cinema di genere e sia alla struttura medesima del testo che la contiene, il quale mantiene costantemente lo stesso genere di ‚verginità‘ nei confronti delle serie di immagini che ospita) ed una tipologia di montaggio *debole*, ovvero sganciata dalla consequenzialità dell’azione – il legame senso-motorio di Deleuze – e improntata alla prosecuzione-trasfusione della temporalità in *continuum* da un piano al piano successivo. Le immagini, dunque, si succedono *naturalmente* per usare un termine dello stesso Tarkovskij, e il senso non deve ricevere particolari orientamenti dalla relativamente alta frequenza del taglio o dall’articolazione semantica di immagini (o serie di immagini) diverse.⁷

La sacralità del piano-sequenza e la poetica della lentezza

Per Tarkovskij il piano sequenza detiene la *purezza* e la *verità* del tempo. Qui l’autore cattura, blocca e ricolloca una durata reale ed autentica. Si detiene la realtà con un mezzo meccanico e la si manipola temporalmente: questo genera impressione e sconvolgimento emotivo perché sancisce una sorta di terrore-fascinazione data dal violare una legge dell’esperienza, data dallo scoprire un sconcertante segreto di cui si intuiscono appena le enormi conseguenze. *L’atteggiamento* di Tarkovskij rispetto alla verità del piano-sequenza è quello della massima acui-zione sensoriale accompagnata da trepidante fascinazione e *rispettoso stupore*. Utilizzando una metafora, è come aprire un corpo umano e meravigliarsi con paura e circospezione, attratti e turbati, affascinati e increduli. Allora qui il *corpo* è quello del reale, del tempo stesso *tramandato* in una identità che è inamovibile divenire perpetuato, stasi da *rigor mortis* eppure resurrezione continua, attonita presenza e inestinguibile alterità. Il piano-sequenza di Tarkovskij non rinuncia affatto alla considerazione segnica del potere rappresentativo dell’immagine, né riduce la sua funzione significante ad una mera identificazione con l’oggetto, ma:

fa sì che il regista rinunci alle possibilità effettistiche del mezzo, ad ogni fumisteria espressiva e che, nello stesso tempo, tutto il suo interesse sia

7 Ripresa più di una volta e con risultati alterni, la supposta dialettica tra la concezione del montaggio in Tarkovskij e quella in Ejzenstejn può essere utile per mera contrapposizione, ma soffre tuttavia dell’istituzione di un parallelismo di ordine storico (l’autore di Sciopero come padre della cinematografia sovietica moderna da cui comunque Tarkovskij prenderebbe avvio) che non da una vera e propria sintesi poetica o ispirativa. Cfr. Bernardi (1994), 42–58; ID (1989, 97–103); Frezzato (1977, 32), Deleuze (1989, 55–56) e Albera (1988).

orientato verso la proposta di un segno la cui iconicità non si riduca ad un semplice rapporto figurativo (o ad un rapporto di appercezioni formali) ma coinvolga anche tutto lo svolgimento spazio-temporale del fenomeno tradotto in immagini o dell'azione inventata come *radice drammatica dell'evento schermico*. Questa tendenza espressiva può a volte superare il semplice riferimento ad una realtà esterna allo strumento filmico, spontanea o inventata: *può cioè implicare delle connotazioni sullo stesso modo di formarsi dell'opera cinematografica, sulle tecniche linguistiche che ne condizionano l'attuazione*. (Bettini 1968, 224 – Corsivi nostri)

Alla luce di questa caratteristica intrinseca di autoespressione sui propri mezzi di costituzione (tempo + immagine), la *sacralità* del piano sequenza risiede allora nell'innalzamento dell'avvenuto 'padroneggiamento' del tempo (o del *blocco di tempo*) ad una dimensione di intangibilità, di massima verità raggiungibile e di *devozione* emotiva. Ma si tratta realmente di un *padroneggiamento*? O non piuttosto esemplificazione, classificazione, etichettatura a scopo identificativo e campionatorio per fuggire (invocandola?) la caducità e la *vanitas* che il tempo medesimo sostanzia insieme al divenire? (Ricordiamo allora le riflessioni di Barthes e Bazin sul cerimoniale luttuoso delle immagini fisse e in movimento).⁸

Nel piano-sequenza tarkovskiano non c'è *tensione verso*; non c'è il *fare*, l'obiettivo strumentale, la finalità senso-motoria, la transizione prevista-prevedibile. C'è invero l'essere, il *durante*, l'emancipazione dalla finalità; c'è lo scopo *in sé*, il flusso autosignificante, l'*evoluzione*. Quella del piano-sequenza è la massima interiorità della massima exteriorità; è movimento autonomo, statuto, essenza, natura, forma in sé, armonia, continuità *versus* cesura. È dare *alla lettera* (letteralmente) il 'cinema', scandirlo (come nei piani *a scansione*) battendone il tempo con il metronomo ottico-sonoro dell'altro-reale. La radice del piano, la sua necessità, è sì interamente drammatica, diretta sull'economia della pulsazione tonale complessiva del testo, ma *a partire da sé medesima come piano*, come cellula significativa autonoma; come, appunto, radicale determinazione autopoietica. Contro alla provvisorietà del messaggio si tende al definitivo, all'ultimativo, alla non-più-appellabilità del mai-abbastanza-appellato. L'autore costruisce una trappola religiosa per l'effimero: allestisce ogni film come una liturgia ortodossa dove la profonda lentezza del tempo è condizione necessaria per contemplare, partecipare, sentire e vivere la bellezza pura, la verità della presenza divina, l'eternamente durevole.

Durante questi *tempi lunghi* lo spettatore ha dal punto di vista percettivo e inferenziale la possibilità (il tempo materiale) di istituire nessi, vincoli e *contatti*

8 Cfr. Barthes (1980); Bazin (1986).

concettuali con complessi significanti inconsci o coscienti; ed ha anche modo di *osservare* con la medesima intensità attraverso la quale il piano-sequenza stesso gli è *offerto*. L'atto di osservare diviene quindi elemento portatore di autopercezione, ossia lo spettatore ha modo di osservarsi (mentre osserva) come soggetto attivo percepente e quindi di instaurare un tipo di relazione nuova e dinamica con l'immagine-tempo percepita: l'osservatore partecipe osserva l'immagine-tempo *insieme* all'osservatore creatore mentre agisce (vede, sogna, delira, profetizza).

Secondo le teorie di Spottiswoode (1938) è possibile rappresentare l'interesse e l'emotività che ogni inquadratura suscita nello spettatore con una *curva d'attenzione* che, partendo da zero al suo apparire, raggiunge rapidamente un picco di massimo interesse e poi decresce gradatamente per ritornare lentamente a zero. Nelle opere del cinema moderno di tonalità drammatica o psicologica, il taglio dell'inquadratura viene spesso posticipato rispetto al picco di interesse massimo perché ciò risulta più funzionale all'espressività del discorso filmico. Tagliando la scena dopo questo punto (producendo così un tipo di montaggio *ampio e disteso*) c'è il rischio di creare un senso di eccesso di diradamento narrativo a causa della ridondanza delle informazioni fornite (sempre rispetto ad una logica di implicazione spettatoriale acquisita sulla base della frequentazione delle convenzioni narrative del cinema 'classico'); ma eccedendo ulteriormente nella somministrazione di questa ridondanza (ovvero aumentando la durata dell'inquadratura) si istituisce il cosiddetto *tempo morto*, il quale assumerebbe una funzione essenziale per dare allo spettatore il tempo per intuire in profondità e fare proprio il particolare sentimento impregnante una situazione senso-motoria oppure per comprendere sensibilmente l'azione metareferente del tempo a fini drammatici.

Le temps de l'image s'ouvre soudainement à sa plus profonde dimension, et vibre d'une telle intensité qu'elle ne peut conduire effectivement qu'au saïssissement, au mutisme, at au ravissement. Le plan-séquence, sous sa double figure de l'attente et de l'immobilité, ou de la concentration extrême et de l'intensément petit, opère donc bien un changement de nature dans l'image, qui affectera nécessairement la relation mimétique de la séquence à son référent. Au rapport conventionnel qu'entretient un plan ou chaque séquence avec la durée 'réelle' de l'action, un plan-séquence, qui réalise une sorte de coïncidence entre la scène et sa propre opération, en substitute un autre, tout différent, qui introduit l'image au régime du divers, du relatif et de l'intensif. [...] Ce n'est pas seulement que coïncident brusquement ce qui est vu et ce qui est montré. L'accès à une toute autre dimensions de temps s'opère très sensiblement, pour le quel je me soumets à un processus qui réclame son temps comme un dû. (Menil 1991, 40)

Nelle opere di Tarkovskij non si danno tempi morti o pause narrative di sorta: ciò che viene posto è in realtà una stretta e continua aderenza tra l'immagine e

il carico narrative associato; ogni scena o piano-sequenza mantiene intatta sia la sua autonoma e autoreferente salienza temporale e temporalizzante e sia la sua indispensabilità ai fini di un organico e coerente sostanziamiento diegetico. Ecco il perché dell'incessante entrare- uscire dallo schema senso-motorio di film come ZERKALO,⁹ STALKER e NOSTALGHIA: qui il regime cristallino oscilla di continuo con l'imbrigliamento odologico della storia; il tempo attuale e la coalescenza virtuale coabitano *en abîme* in una vertiginosa vibrazione percettiva.

Il procedimento più usato da Tarkovskij per porre in rilievo l'intensificazione emotive della *durata* è il ralenti. Riportiamo alcune considerazioni di Epstein.

[Con il rallentato] si ottiene così un certo genere di effetti, talvolta profondamente estetici e d'importante significato filosofico, che arricchiscono l'immagine di una specie di *rilievo del tempo*. [...] il cinema divide e moltiplica un ritmo che si credeva unico e intoccabile; al di qua e al di là del solo valore che avevamo ancora come assoluto il cinema fa apparire una scala di tempo tecnicamente limitata da condizioni fotografiche e meccaniche, ma ormai sufficientemente distesa per offrire alla estetica e alla drammaturgia del film nuove possibilità di realizzarsi nel modo forse più originale, più cinematografico. [...] un certo rallentato [...] non solo permette di leggere in dettaglio *come attraverso una lente* i gesti e le espressioni, ma anche li drammatizza automaticamente, prolungandoli e tenendoli in *sospeso* in attesa dell'avvenimento. [...] L'attore può fare qualsiasi cosa: entrare, sedersi, aprire un libro, sfogliarlo, ma è la macchina che, con la semplice moltiplicazione di questa recitazione, le fornisce una *gravità interiore, la carica di un segreto inesplicabile*, ne fa un *frammento di tragedia*. (Epstein 1955, 140 – corsivi nostri)

Ciò che si percepisce dai ralenti di Tarkovskij (nelle sequenze oniriche principalmente) non è primariamente la *dilatazione temporale* (concetto peraltro molto ambiguo) ma la sua *indeterminazione*, appunto la carica di un segreto inesplicabile. E indeterminazione non circa le coordinate cronologiche entro cui va collocata la scena o il singolo piano, ma piuttosto relativa all'estensione, allo statuto empirico, al regime fenomenologico medesimo che esso instaura. Il ralenti esprime una deviazione significativa rispetto alla normalità ed eleva l'immagine al rango di emblema di uno stato d'animo, di un sentire; rappresenta la pregnanza autonoma e paradigmatica di una sensazione.¹⁰

9 In particolare, riguardo a ZERKALO, Wright afferma: „Tarkovsky treats time as substance or flow which exceeds delimitation according to a linear or perspective model. *The Mirror* requires a reconfiguration of the flashback's formal features along with a concomitant transformation in narrative practices and conceptual notions of memory and subjectivity“ (Wright 1996).

10 Poniamo qui un brano di Hauser particolarmente importante e quasi ‚propedeutico‘ per un

La dilatazione dei tempi e l'uso estremamente parco di figure di interpunzione sintattica contribuiscono in modo determinante ad aumentare il senso di una certa *deriva verso l'indivisibile*, di una progressiva *liquefazione della stabilità*. L'aprirsi di una prospettiva temporale in cui il ,prima' e il ,dopo' subiscono un processo – eminentemente filmico – di indifferenziazione comporta una diversa percorribilità cronologica rispetto alla successione contigua e discreta. Il tempo diviene abitabile secondo una pluridimensionalità senza regole, un labirinto te-tradimensionale senza il filo d'Arianna della razionalità.

Esattamente come accade nella coscienza.

Lo sguardo sulla Terra

Tarkovskij esplicita una profonda penetrazione ottica sul visibile: egli indaga, osserva, *vive* la realtà ed in particolare la natura nel suo manifestarsi alla vista, partecipa intensamente ad una pulsione scopica orientata sul paesaggio, sia esso inteso come dimensione avvolgente e contenitiva, luogo dell'abitare il mondo (o dell'*habitus* stesso del mondo), del compartecipare al suo pulsare ciclico, e sia esso inteso come microcosmo, come indefinito dettaglio, come avvicinamento infinitesimale al livello della germinazione, della decomposizione, del discioglimento della Terra in principio vitale, macerazione della materia e sua ricostituzione in limo primordiale, fecondo veicolo e motore di rigenerazione e avvi-cendamento (si vedano nella fattispecie le *nature morte*, i frequenti particolari di suolo e oggetti, i carrelli perpendicolari in dettaglio su elementi casuali e microambienti naturali). Si perviene a creare una dialettica pulsante tra il campo lungo e il dettaglio come elementi compartecipi di una stessa logica costitutiva, di un medesimo processo psicobiologico: il grande come conseguenza del pic-

approccio al cinema di Tarkovskij: „Dovunque si insiste sulla continuità del movimento, sul ,continuum eterogeneo', sull'immagine caleidoscopica di un mondo disintegrato. Del concetto bergsonianesimo del tempo si dà una nuova interpretazione, che ne costituisce insieme un affinamento e una deviazione. Ormai si insiste soprattutto sulla simultaneità dei contenuti della coscienza, sull'immanenza del passato nel presente per l'individuo, come per la razza e l'umanità, sul costante confluire dei diversi tempi, sul fluido amorfo dell'esperienza interiore, sulla mancanza di sponde lungo il fiume del tempo da cui l'anima è portata, sulla relatività di spazio e tempo, cioè l'impossibilità di distinguere e definire in quale mezzo il soggetto si trova. In questa nuova concezione del tempo concorrono, si può dire, tutti i fili della trama che dà sostanza all'arte moderna: l'abolizione del contenuto dell'arte, la diseroicizzazione della letteratura, la distruzione della psicologia del romanzo, la ,scrittura automatica' del surrealismo e, soprattutto, la tecnica del montaggio e la commistione di spazio e tempo nel film. Infatti il nuovo concetto di tempo, il cui tratto fondamentale è la simultaneità e la cui essenza sta nella spazializzazione del tempo, in nessun'altra forma si esprime con tanta efficacia come in questa arte recentissima, coetanea della concezione bergsoniana. La consonanza tra i mezzi tecnici del film e le caratteristiche del nuovo concetto del tempo è così perfetta che si è portati a pensare i modi temporali dell'arte moderna come nati dallo spirito della forza cinematografica e a vedere nel film la forma d'arte tipica dell'attuale momento storico“ (Hauser 1956, 463–468).

colo, il *macro* nato come consegna del *micro* alla percezione. Tarkovskij *scruta* con sacrale rispetto la vita della natura (come, per esempio, attraverso la durata *eccezionale* dei piani-sequenza sulle *natura morta*); i paesaggi in piano fisso e i movimenti di macchina sono organizzati in modo tale da apparire come omaggi, deferenze, voti fatti alla realtà stessa; una dichiarazione di amore e fiducia assoluta fatta attraverso l'osservazione e la constatazione, mediante l'annullamento delle proprie barriere cognitive per aprirsi all'infinita e indefinite semiosi della Terra, alla sua agognata e salvifica *epifania*. Il vedere di Tarkovskij non significa voler capire o chiedere informazioni, decriptare o decostruire, significa piuttosto *constatare e partecipare*, contrirsi ed espriare, prendere atto con stupore estatico e sottoscrivere con abnegazione l'ineluttabilità di una preesistenza (delle cose, del mondo, degli uomini) che è, che fluisce, trascorre, trasmuta incessantemente la sua valenza significante destinandosi (od essendo pre-destinata) alla testimonianza decisoria del Tempo.

Lo sguardo del regista comunica la manifestazione attiva dell'adesione ad un misticismo panteistico, l'atto di piena e cosciente sottoscrizione ad una religione della natura praticata come indispensabile viatico per varcare le soglie dell'immanente e penetrare (come attraverso il tunnel chiamato 'tritacarne' in STALKER) gli spazi e i tempi del trascendente. L'autore compie dunque un'esperienza visiva e come tale la trasmette in immagini allo spettatore. La struttura e l'articolazione spaziotemporale che una tale modalità di visione esplicita, svolgono una funzione autorappresentativa, nel senso che manifestano il loro manifestarsi. La realtà non viene interrogata ma è colta nel momento durante il quale essa fornisce risposte insindacabili: alla macchina-cinema riproduttrice di tempo il compito allora di esaltare, effondere, rivelare (nel senso di epifania, di *scoperta* del sacro) queste risposte, ossia la Verità. L'immagine medesima costituisce la ierofania del visivo, rappresentando se stessa nell'atto di rappresentare se stessa, in un vortice ricorsivo che è continuamente fondamento, autopoiesi e destrutturazione.

Questo atteggiamento scopico autoreferente ricopre un ruolo fondante e precipuo nel complesso della costruzione del testo e nell'articolazione della sua sintesi comunicativa. L'acuta attenzione percettiva e l'articolazione di episodi eminentemente visivi manifestano, *effettuano* la volizione che il complesso di immagini che costituiscono il film debba essere fruito anche come processo di visione *in fieri*. L'attuazione in immagine filmica di un'estrema percettività visiva e auditiva tende così a captare il fenomeno in termini di spazialità e durata *paradigmatici* e fondativi. L'apparire fenomenico che la macchina da presa *capta, ferma e dilata*, si configura immediatamente come un *ulteriore reale* ma in più dotato del *senso profondo* della realtà originaria, in un gesto esacerbante che spoglia il sembante e rivela la reliquia, il termine minimo. Questo tipo di immagini ottico-sonore valgono per se stesse, secondo un riconoscimento allo stimolo percettivo che prima Bergson e poi Deleuze hanno chiamato 'riconoscimento attento' dove la percezione non si prolunga in azione come nell'immagine-movimento, ma ritorna invece

sull'oggetto: „I miei movimenti fanno ritorno all'oggetto, [...] per sottolinearne certi contorni ed estrarne *qualche tratto caratteristico*“ (Deleuze 1989, 57 – corsivi nostri).

Se in Antonioni (che è stato con alterna congruenza più volte paragonato al maestro russo per certune scelte stilistiche) la camera *interroga* la realtà per cercarvi questa qualità profonda (cfr. Cuccu 1973) in Tarkovskij non si dà una qualche forma di *interpellazione* del reale poiché questo è immediatamente trasfuso, grazie al tempo filmico, in cinema, ovvero in *altra verità* non suscettibile di indagine ma agente come pura *emanazione*. Il regista instaura una osmotica dialettica tra la tendenza a rappresentare la sensorialità immediate dei fenomeni della natura (o meglio, della fenomenologia della natura) e la volontà di cogliere e trasmettere, nel tempo, quel senso profondo di cui sono portatori. Intuizione, quindi, e non analisi; *insight* e non tassonomia. L'acqua in tutte le sue manifestazioni (pioggia, fiume, lago, polla, pozza, rivolo o scroscio, fonte e cloaca, acquitrino e abluzione), l'aria (vento e soffio, alito e asfissia), il fuoco (rogo e fiammella, candela e falò), la Terra (limo e prato, deserto e foresta, magma, palude e roccia) sono gli elementi cardine che dal reale trasfondono – come *continua estasi* – in emblema temporale agente nell'immaginario: ogni oggetto, implicitamente statico o dinamico è „*inscritto* nella durata e *offerto* alla trasformazione“ (AA.VV. 1995, 60 – corsivi nostri).

La *natura morta* agisce allora come oggettivazione di articolazioni spaziotemporali mentali. Essa è costituita da piani fissi (raramente) o in movimento (più frequentemente) su oggetti, dettagli, textures naturali. L'oggetto dei piani è il medesimo anche per i movimenti di macchina *a scansione*, ma in questo caso un carrello perpendicolare laterale o sagittale scandisce, esplora, perlustra con estrema attenzione la superficie del reale enucleandone l'intima vibrazione. Originariamente chiamata, in pittura, *rhopographia* ovvero rappresentazione di oggetti modesti, e successivamente avvicinata dal tema della *vanitas* dove la decadenza e l'azione del tempo erano simbolizzate da teschi e *memento* vari, la *natura morta* manifesta l'apologia della realtà (o meglio, l'apologia del *visibile* della realtà) e la poesia profonda, silenziosa ed evocativa degli oggetti; in essa il filmico si specchia direttamente spogliandosi del motivo narrativo o della direzione causale, sensorimotoria per veicolare la contemplazione, l'espressione del tempo precipitato in sé attraverso il fenomenico *libero*, puro, fotogenicamente espanso nella dimensione *cristallina*. Affini alle *nature morte* filmiche sono quelli che Deleuze chiama „spazi vuoti“ (Deleuze 1989, 27–28) i quali: „raggiungono l'assoluto, come contemplazioni pure, e assicurano immediatamente l'identità tra mentale e fisico, reale e immaginario, soggetto e oggetto, mondo e Io“ (ibid.). Ma lo spazio vuoto ha valore innanzitutto per l'assenza di un contenuto possibile, mentre la *natura morta* tarkovskiana si definisce per la presenza e la composizione di oggetti che si avvolgono in sé stessi o diventano il loro proprio contenente.

La natura morta è il tempo, perché tutto ciò che cambia è nel tempo, ma il tempo stesso non cambia, non potrebbe cambiare che in un altro tempo, all'infinito. [...] Il tempo è il pieno, cioè la forma inalterabile riempita dal cambiamento. [...] è uno stesso orizzonte che lega il cosmico e il quotidiano, il durevole e il mutevole, un solo e medesimo tempo come forma immutabile di ciò che cambia. [...] La natura o la stasi [è] la forma che lega il quotidiano in ,qualcosa di unificato, di permanente'. (Ibid.)

In Tarkovskij ogni elemento contenuto nell'inquadratura e nelle *nature morte* in particolare (siano esse piani fissi o *a scansione*) è *osteso* profondamente come per farlo significare più densamente attraverso una specie di cerimonia. La modalità principale di questa ostensione è l'insistenza temporale, il tipo e la *relativa lentezza* del movimento di macchina. Tutto il reale diviene così un macro-motivo significante al di là di sé stesso e significante al contempo anche la sua stessa vocazione ad essere reso dal cinema come tessuto *emblematico* senza soluzione di continuità. Ogni elemento del reale è piegato dal cinema-tempo di Tarkovskij ad una significazione in definitiva extra-diegetica. L'autore fa volgere le immagini ad un fuori-di-sé universale, all'intemporale, al *mitico*, nella direzione di un radicale processo di emersione e *avvenimento* della sfera inconscia e premorale dell'uomo.

TRASFONDIMENTO TEMPORALE E RACCONTO

Materia e contenuto temporale del racconto

Nell'immagine-tempo tarkovskiana si può ravvisare uno statuto temporale caratteristico: la sospensione del tempo della diegesi per istituire un tempo *parallelo* (connesso ma autonomo) dalla diegesi, ossia un tempo rivolto all'autoreferenza, una parentesi orientate direttamente alla sensibilità appercettiva temporale dello spettatore travalicando le convezioni narrative e linguistiche della narrazione tradizionale per inoltrare una prospettiva emotivo-intuitiva ulteriore e, appunto, diretta alla deconvenzionalizzazione della fruizione filmica, dei meccanismi percettivi che la reggono ed anche dei meccanismi percettivi *tout-court*. È in sostanza l'ambito della *descrizione* del cui statuto testuale ci occupiamo estesamente nei capitoli successivi.

Ma che cosa significa interpellare lo spettatore proponendogli un atto di intelligenza extradiegetica? Fermo restando che le immagini della descrizione (si è detto sopra anche *contemplazione*) appartengono al tessuto concettuale del film (e, nel caso di Tarkovskij, esse hanno sempre un valore preminente) come il regista architetta questa effrazione del percepito? Tarkovskij dispone un progetto di svisceramento-svelamento ed emersione diretta del valore sensuale-intuitivo della temporalità filmica come mezzo autoreferente per descrivere, mostrare, de-

cifrare, sciogliere gli elementi più profondi e misteriosi della psiche umana: angosce, ricordi, nostalgie, desideri, anticipazioni, tensioni, pulsioni. La dimensione premorale che viene resa intelligibile e interpretabile, mostrabile dalla e nella impalpabile *tangibilità* della temporalità filmica.

Tutto ciò retto da un impianto diegetico complesso e leggibile metaforicamente nella stessa direzione dell'assunto formale metalinguistico di base. Vale a dire: Tarkovskij parla di qualche cosa (le storie dei film) in modo tale che possano venire lette (ad un esame sui livelli di significazione profonda) come riflessi e ipotesi della temporalità stessa. Individuiamo allora nell'itinerario tarkovskiano un progetto estetico articolato su tre livelli:

- I) un soggetto in cui l'elemento tempo (passato, ricordo, memoria, dialettica intrinseca riguardo al suo fluire, tempo storico, ecc.) è il centro fondante;
- II) una marcata iconicizzazione della temporalità filmica istituita attraverso un registro formale assoluto e rigoroso; iconicizzazione che, data la natura autoreferente della sua modalità espressiva, diviene saliente e particolarmente visibile-presente alla percezione dello spettatore vincolandolo ad una fruizione attiva e ulteriore rispetto ai meri dati della storia narrata; l'iconismo temporale è reso quindi autonomamente significante e diretto consapevolmente ad una particolare penetrazione psichica;
- III) questo *surplus* significante dato dalla salienza e autonomia dell'iconismo temporale volge ad una apertura, nello spettatore, ad un orizzonte trascendente di immersion percettivo-emotiva nella natura stessa della temporalità intesa come condizione essenziale dell'esperienza umana; ovvero l'uomo come *memoria che agisce nel tempo*.

Il regime significante istituito nel punto III non è pura conseguenza meccanica del punto II ma è fatto derivare da Tarkovskij con particolari modalità espressive anche a livello di profilmico. L'insistenza sulla durata e sugli aspetti inerenti la temporalità filmica non genera quindi automaticamente ciò di cui al punto III: molti film dell'avanguardia storica hanno avuto come cardine strutturale questo aspetto precipuo sul tempo ma non hanno quasi mai prodotto addentellati interrelati con la diegesi e fatti emergere da suggestioni di carattere trascendente o emotivo.¹¹ È con la nuova narrativa proposta dal cinema moderno che la riflessione sul tempo ha assunto i caratteri di una profonda ridefinizione dello stesso concetto di comunicazione visiva nel tempo. La combinazione dell'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo del cinema (ovvero con l'interrogazione che il cinema pone a sé stesso come mezzo di riproduzione) caratterizza il moderno cinematografico.

11 Sull'impianto formale dell'avanguardia storica vedi Bertetto 1983, 7-118; sull'apporto a queste problemi teorici e strutturali dell'avanguardia americana vedi ID. 1992; sulla temporalità di alcuni tra i più importanti film dell'avanguardia storica cfr. Ceconello 1993, 179-184.

Racconto e metalinguismo

L'aderenza testuale al metalinguismo temporale invalida in Tarkovskij l'orientamento alla *logica di implicazione*, vale a dire che non si danno strutture narrative che ripercorrono la consequenzialità propria degli stereotipi del cinema cosiddetto classico.¹² La logica di implicazione è quindi annullata per essere sostituita da un atteggiamento comunicativo che toglie allo spettatore la possibilità di ipotizzare alcuna evoluzione all'intreccio (anche nel caso di *STALKER* che pure è il testo maggiormente soggetto a possibili riconduzioni alla narrativa tradizionale); anzi, è messa in atto una impostazione che distoglie in modo mirato dall'impulso di voler racchiudere il testo in un insieme di consequenzialità isolabili in convenzioni drammatiche assodate per sostituirvi un sistema di *apertura* continua al divenire tale da instillare nello spettatore una tensione da incertezza, un atteggiamento di alienazione, di smarrimento degli strumenti decodificativi cinematografici usuali (ossia culturalmente acquisiti dai codici narrativi frequentati nel cinema). Tutto ciò rafforza ulteriormente il rimando ad un centro generativo del testo identificabile come un'istanza extradiegetica, cioè alla automanifestantesi volontà significante dell'autore come elemento fondante della comunicazione.

All'interno di un grande progetto di *autorevole soggettivizzazione del visibile*, tutti i singoli film sono costruiti in modo tale da poter essere percepiti anche come macrosogno, come grande produzione fantasmatica, come onnicomprensiva *rêverie* dell'autore che utilizza spazio-tempi e personaggi nella direzione di altro-da-loro, piegando le possibili autonomie narrative e generalmente significanti che nascono dalle immagini in movimento (vale a dire i più piccoli nuclei significanti che si possono attribuire, all'atto della fruizione, alle immagini, qualsivoglia esse siano) all'indirizzamento verso la medesima entità espressiva originaria: l'autore, Andrej Tarkovskij, il suo pensiero.

Quindi, le *rêveries* e alcuni flashback oppure alcuni movimenti di macchina a scansione (non tutti perché comunque c'è una evoluzione anche nell'utilizzo da parte dell'autore di elementi strutturali particolari) non si possono centrare precisamente nel tempo, ossia non sono significativi in quanto ricollocazione temporale o spazializzazione ricombinatoria del flusso cronologico (fabula-intreccio), ma sono da analizzare in quanto manifestazioni di *durata* nel senso inteso da Bergson e poi da Deleuze, vale a dire di visualizzazione del processo mnestico-autoaccrescitivo della coscienza come continuità ed evoluzione, come somma-

12 Il fenomeno della diegettizzazione è l'effetto di un funzionamento generale dell'istituzione cinematografica che cerca di cancellare nello spettacolo filmico le tracce del proprio lavoro, persino della propria presenza. Nel cinema classico si tende a dare l'impressione che la storia si racconti da sola, e che racconto e narrazione siano neutri, trasparenti: l'universo diegetico fa finta di offrirsi senza intermediario, senza che lo spettatore abbia la sensazione di dover ricorrere ad una terza istanza per comprendere ciò che vede. È chiaro quindi quanto Tarkovskij si trovi distante da questa impostazione.

toria dinamica di stadi precedenti, come accumulazione di memoria, come memoria stessa nel suo farsi e nel suo darsi. Il rendersi visibile della memoria in un contesto presente schiaccia la logica della successione sotto il peso – filmico – della simultaneità e della non-divisibilità. (Cfr. Roberti, 1997).

Ecco quindi che le *immagini-icona* – primo elemento rivelatore di una assoluta ‚dittatura‘ nella messinscena e della sua profonda curvatura autoriale – (come le altre tipologie di immagini che vedremo) sono manifestazione del processo constatativo e accumulatorio dell’istanza narrante, ma dall’istanza narrante la paternità delle immagini si trasferisce al film stesso, all’atto della visione e alla visione spettatoriale medesima per cui la manifestazione avviene concomitantemente a quella dell’eventuale personaggio. Come dire: essendo una coscienza nel suo farsi e nel suo darsi quella che si dispiega in immagini, allora il suo stesso processo perpetuo di generazione non è collocabile in un unico punto temporale spazializzato rispetto a ciò che lo precede e ciò che lo segue, ma ogni immagine è somma di tutte le precedenti, continua conferma e arricchimento, sanziona-rammemorazione dell’esistito e inclusione dell’esistente.

In sostanza, le immagini di Tarkovskij sono irriducibili al tempo astratto spazializzato della fabula-intreccio in vista di una sorta di diagrammizzazione-ordinamento del flusso cronologico della diegesi. Si tratta in realtà di *tempo vissuto* e contemporaneamente *tempo nell’atto di vivere*, *apparizione* della durata bergsoniana, permanenza nel suo costituirsi, puro divenire, incessante novità. In Tarkovskij il sapere narrativo non è tanto legato alla memoria degli eventi che si succedono nel tempo, quanto piuttosto alla presenza dell’evento-tempo a livello di singola sequenza se non di singola immagine (il piano-sequenza). Il regista non mira a porre allo spettatore eventi articolati inusualmente nel tempo affinché lui li collochi ordinatamente e ricostruisca una fabula ad uso interpretativo, bensì egli fa dell’articolazione-sovrapposizione-inversione della temporalità il fine della comunicazione. Non pone quindi elementi che per diventare pienamente significanti devono essere ricollocati su una linea cronologica convenzionalmente vettoriale ma fa della de-collocazione, della *commistione* degli elementi enunciativi temporalizzanti l’elemento fondante del progetto narrativo globale. L’autore – in quanto *voce narrativa*¹³ – si situa sempre centralmente all’interno della narrazione, ponendo *al presente* una serie di situazioni e personaggi che non fanno che deragliare nel tempo, ricordando e immaginando, sognando e allucinando, intercalando cioè una tessitura complessa e rigorosa dove trama e ordito sono progettualmente riconducibili al solo e unico autore implicito: Andrej Tarkovskij.

Esiste un regime di fruibilità strettamente legato all’immediato della percezione, al presente, mirato alla fascinazione diretta e istantanea. Il piano-sequenza in questo caso può costituire una prolungazione dinamica di questo ordine di fascinazione per inoltrarsi ulteriormente in profondità, per far scivolare la per-

13 Per riprendere il termine di Gérard Genette.

cezione ai margini della intelligibilità e tangere una sensibilità, o meglio una *regione* di sensibilità, sempre più vicina all'inconscio, alla sfera trascendentale della conoscenza. Sovente questo meccanismo viene attivato indipendentemente dalla volizione o dal punto di vista di un personaggio; oppure, talvolta pur partendo da un personaggio lo sguardo si scinde per tragittare autonomamente fino a includere il personaggio stesso.

Vi sarà quindi sempre un certo grado di difficoltà nel trovare eventi satelliti nelle narrazioni tarkovskiane. E questo anche perché l'articolazione eventi nucleo-eventi satellite è precipua di un cinema classico o comunque legato allo schema senso-motorio. Nel caso di Tarkovskij la narrazione istituita, essendo eminentemente visiva e incentrata sulla presentazione diretta del tempo, si svincola dalla disseminazione di eventi satellite adducanti informazioni o circostanzianti meglio gli ambienti. E neppure i dialoghi non forniscono informazioni utili alla comprensione del racconto; essi costituiscono piuttosto un controcanto (inteso come elemento secondario che si sovrappone o si sottopone all'asse visivo portante) verbale alla pregnanza delle immagini. Lo stesso linguaggio poetico dei testi recitati contribuisce sovente ad ispessire la polisemia e il proteismo della diegesi.

IL TEMPO TRA LA FERITA E LA RICOMPOSIZIONE DELL'IO

Armonia: voce dotta dal latino *harmonia(m)*; dal greco *harmonía*, da *harmózo*: „io congiungo, compongo“, da *harmós*: „giuntura“. Alla base di tutta l'opera di Tarkovskij c'è un uomo che cerca di comprendere la natura del suo *dissidio interiore*, della sua scissione profonda, seguendo un itinerario cognitivo-esistenziale che il dissidio medesimo gli indica nelle sue *stazioni* emblematiche. C'è quindi in ognuno dei personaggi la consapevolezza e la gravità di essere in un *viaggio* dentro la propria interiorità. E c'è anche la consapevolezza profonda e disperatamente comunicata in senso sacrale e salvifico che questo viaggio sia la principale missione che l'uomo possa intraprendere: appunto, il raggiungimento della *verità*. Tarkovskij ha definito tutto il suo cinema come: „nostalgia dell'armonia“. È quindi l'istituzione di un percorso volto al congiungimento dei due lembi di una ferita primordiale: quella che ha scisso l'uomo da quell'originaria e trascendente integrità, quell'armonia da *paradiso perduto*. Scrive Mircea Eliade proprio a proposito delle immagini simboliche:

Le immagini, i simboli, i miti non sono creazioni irresponsabili della psiche; essi rispondono ad una necessità ed adempiono ad una funzione importante: mettere a nudo le modalità più segrete dell'essere. [...] L'attrazione materna, interpretata sul piano immediato e concreto – in quanto desiderio di possedere la propria madre – *non vuol dire nulla di più di quel che dice*; al contrario, se si tiene conto del fatto che si tratta dell'Immagine della Madre,

questo desiderio vuol dire contemporaneamente molte cose, dal momento che è il desiderio di ritrovare la beatitudine della Materia vivente non ancora ‚formata‘ [...]; l'attrazione che la Materia esercita sullo Spirito, la nostalgia dell'unità primordiale e, di conseguenza, il desiderio di abolire gli opposti, le polarità, ecc. Le immagini sono per loro stessa struttura polivalenti. Se lo Spirito utilizza le immagini per cogliere la realtà ultima delle cose è proprio perché questa realtà si manifesta in modo contraddittorio ed è quindi impossibile esprimerla tramite concetti. [...] È quindi *vera* l'Immagine in quanto tale, in quanto fascio di significati, mentre non lo è *uno solo dei suoi significati* oppure *uno solo dei suoi numerosi piani di riferimento*. (Eliade 1992, 18–20)

E, ancora, poco oltre:

La ‚nostalgia‘ più abietta cela la ‚nostalgia del paradiso‘. Si è accennato alle immagini del ‚paradiso oceaniano‘ che popolano libri e film (non c'è forse chi ha accennato che il cinema è ‚la fabbrica dei sogni‘?). Si possono anche analizzare le immagini liberate improvvisamente da una musica qualsiasi, a volte dalla più volgare delle canzonette e si constaterà che queste immagini esprimono la nostalgia di un passato mitizzato, trasformato in archetipo, e che questo passato comporta, oltre al rimpianto di un tempo abolito, mille altri significati: esprime tutto ciò che sarebbe potuto essere e non è stato, la tristezza di ogni esistenza che *é* solo cessando di essere altra cosa, il rimpianto di non vivere nel paesaggio e nel tempo che la canzone evoca [...]; in fin dei conti il desiderio di qualcosa di completamente diverso dall'istante presente, qualcosa, in definitiva, di inaccessibile o di irrimediabilmente perduto: il ‚Paradiso‘. (Ibid.)

Ed infine:

la vita dell'uomo moderno è tutto un brulichio di miti semidimenticati, di ierofanie decadute, di simboli abbandonati. La dissacrazione dell'uomo moderno ha alterato il contenuto della sua vita spirituale, ma non ha infranto le matrici della sua immaginazione: in zone mal controllate sopravvive tutta una scoria mitologica. (Ibid.)

Queste dello studioso rumeno sono le uniche annotazioni di carattere psicologico-simbolico a cui faremo riferimento nel corso del nostro studio. Esse costituiscono delle importanti suggestioni circa l'origine del moto immaginifico alla base del discorso tarkovskiano, ma un loro abuso, come un sovraccaricamento di parallelismi o particolarismi orientamenti in senso letterario-filosofico in genere, non è precipuo di un'analisi d'impronta testuale quale quella che viene attuata in questa

sede, volta a decostruire i meccanismi enunciativi soggiacenti alla comunicazione visiva. Come abbiamo già specificato nell'introduzione, non toccheremo pertanto il vastissimo ambito ermeneutico che un approccio simbolico di tipo junghiano potrebbe schiudere, né approfondiremo particolarmente l'analisi dei nuclei figurativi e allegorici che il maestro russo dispiega copiosamente nelle sue opere; rimandiamo a studi più generali sul regista o a frequentazioni saggistiche opportune.¹⁴

Tornando al nostro autore, la separazione iniziale, primigenia, è allora il luogo intemporale, mitico, appunto, al quale muovere. O meglio, il senso è questo muoversi nel tempo per colmare una fase continua di vuoto che si amplifica progressivamente. Tutto il cinema di Tarkovskij mette in scena una grande utopia, una *possibilità* (attraverso i mezzi del cinema stesso), un *desiderio* volto al ricongiungimento di dimensioni spaziotemporali separate, disperate, una volta (appunto collocabile nell'orizzonte trascendente junghiano che tutto contiene e omologa) unite e in *armonia* fra loro. Un accorato, vibrante progetto mosso così in profondità da istanze nevrotiche, edipiche, probabilmente facenti capo ad un grande e onnicomprensivo senso di colpa parentale (SOLJARIS, ZERKALO) oppure anche ontologico ed epocale (OFFRET).

Il definire, in sostanza, il tropismo di una pulsione, l'identità di un'assenza, di uno spaziotempo *mancante*, di un sentimento di perdita, di abbandono, di incompletezza e lacerazione che fa muovere incessantemente dentro al tempo e dentro alla sua natura nomadica per cercare le modalità con cui interpretare il suo fluire e per ri-creare una sorta di ricostituzione, di riviviscenza, di evocazione (paradossale, contraddittoria e saputa come tale) volta a interpretare il dolore e ritrovare l'armonia. Il fluire del tempo è la portante fondamentale di questo lacerante sentimento. Il tempo scorrendo senza posa dà l'impressione che questa fenditura si amplifichi, che i due lembi si divarichino sempre di più, o meglio il fluire del tempo sancisce e conferma il terribile sentimento di abbandono spiegando lungo il suo cammino i fantasmi dei genitori, i ricordi dell'infanzia, l'ossessione della morte, ossia creando dei simulacri onirico-psichici della nostra esistenza passata o archetipica confermando così il carico tragico del presente come materiale inerte per futuri lutti interiori (è il tempo stesso che trasforma il presente in lutto a venire).

Tuttavia, la nascita e la morte non sono i lembi lacerati in questione. Si tratta piuttosto di tutte le nascite e tutte le morti mai accadute, oppure della successione di tutte le vite. A cosa è riconducibile questo desiderio di stasi temporale, di immortalità come di innatalità, di immobilità come di ubiquità spaziotemporale se non alla dimensione premorale dell'esistenza con il suo corrispettivo psicofilosofico dell'orizzonte trascendente junghiano? Ovvero: vita come spasmodica tensione irrinunciabile e irrefrenabile al superamento della vita stessa per ritor-

14 Vedi Jung (1992), Bachelard (1972, 1975, 1988, 1989, 1990, 1992), inoltre von Franz (1995) e N. N. (1989).

nare alla dimensione primigenia di *intemporalità*. La venuta del tempo come *malattia che allontana*, o meglio, che pone fine alla dimensione premorale ma che contemporaneamente rende possibile la consapevolezza e la percezione della sua natura paradossale e vivificante.

Unione di paradossi, appunto, conflitto di direzioni, inconciliabilità di dimensioni cognitive oppure tutto il contrario: tempo che permette e insieme nega l'esperienza complete del sé. Tempo che consente la consapevolezza ma sempre al di qua della sua vera identità, del suo vero ruolo. Tarkovskij con il cinema-macchina del tempo crea una metafora-macchina rivelatrice-generatrice del processo del tempo: intrappola per destinare definitivamente e senza appello all'indestinabile o al non più destinabile. Non più destinando, il tempo rivela il suo essere creatore di lutti, concepitore di perdite, instauratore e amplificatore di lacerazioni. Macchina per la nostalgia, il cinema slega il tempo dal suo fluire 'naturale' per darci un'immagine metaforica, metacognitiva del suo processo di perpetuantesi trasfondimento nella coscienza individuale sotto forma di *durata*. Il viaggio interiore è allora un viaggio ottico, un'esperienza allucinatoria fine a sé stessa come manifestazione temporale della presenza-assenza della coscienza al mondo e del mondo alla coscienza, in un processo cognitivo ed ermeneutico dove avanspezione, ispezione, introspezione e retrospezione si scambiano di segno e presiedono un rituale ancestrale tra negromanzia e reificazione.

LA CONSAPEVOLEZZA DEL TEMPO

Il testo del tempo

Balázs parla di „tempo vissuto“ (1987, 96), Bettetini di „riproduzione del tempo“ (1979, 112), Bazin parla del cinema come „immagine della durata“ (1986, 48). Dietro tutte queste definizioni sta la consapevolezza che il *cinema è una macchina di riproduzione che riproduce essenzialmente il tempo*. (Bernardi 1987, 22) La materia significativa dell'immagine in movimento si sviluppa dunque in un interagire di elementi visivi e sonori dove l'organizzazione medesima dei segni entra nell'ordine del discorso e del processo comunicativo. Il corpo del segno filmico si materializza in un progetto, in una *possibilità* temporale: produrre senso *lungo un percorso*, svolgendo se stesso come misura della comunicazione.

Il *corpo del cinema* è allora il *corpo del tempo*. Si tratta di un oggetto poliedrico: se da una parte si lascia ‚aggredire‘ come fenomeno in quanto esperienza di una successione, dall'altra costituisce esclusivamente la condizione di una percezione, il luogo stesso in cui è possibile cogliere il *cambiamento*. Una categoria che colta alla base, nel suo statuto ontologico, investe problemi di natura tipicamente filosofica, come l'esserci della coscienza e la forma del divenire in quanto presenza dello svolgimento temporale. (Cfr. Ponticelli 1980)

La comunicazione audiovisiva vincola la propria azione significativa alla continuità temporale dell'enunciazione. Il mezzo audiovisivo *produce* del tempo, oltre a *rievo carne* la sostanza attraverso l'immagine in movimento della realtà profilmica, organizzando la propria materia in una successione concreta, costruendo materialmente delle durate e degli intervalli significanti. L'identificazione di un corpo del testo-cinema non può quindi trascurare la caratteristica di una pratica significativa in grado di manifestarsi in una propria forma temporale, accanto alla possibilità di produrre i segni di un *linguaggio del tempo*.

Un'indagine sulla materialità temporale del testo filmico dovrebbe allora giungere ad individuare il rapporto tra il valore del tempo coinvolto nella rappresentazione – frutto di un approccio semiotico a livello di enunciato – e quello invece prodotto direttamente dal testo audiovisivo. Da una parte si perviene a cogliere i simboli temporali della realtà interpretata dal segno (ovvero dell'universo riproposto *ad immagine e somiglianza del mondo*), dall'altra emerge la consistenza di un testo come 'modello di un tempo' che è appunto la forma temporale posta dall'enunciazione e determinante l'intero rapporto di comunicazione. (cfr. Bettetini 1979, 22–25) Il tempo *reale e concreto* dell'enunciazione filmica trova così nella forma del testo il riferimento attraverso cui mettere in relazione gli eventi e la loro temporalità.

L'analisi dell'opera di un poeta 'produttore di tempo' come Andrej Tarkovskij ruota allora proprio attorno all'incontro tra la modalità della rappresentazione del tempo e la pratica della sua produzione. La formulazione teorica di Bettetini (ibid.) mette in risalto che è il tempo dell'enunciazione a dotare di un nuovo senso gli elementi temporali enunciate nel testo filmico, proprio nella ricomposizione di una corporeità testuale come luogo privilegiato di comunicazione. Il cinema di Tarkovskij nel suo complesso rivela un'istanza progettuale del discorso filmico, un'alta consapevolezza ed insieme una strategia comunicativa liricamente orientata materializzando una collocazione temporale dei contenuti rispetto alla sequenza della propria manifestazione. Emerge così una caratteristica dei testi tarkovskiani in quanto luogo d'incontro e compresenza tra temporalità diverse e variamente articolate: mentre raccontano una storia i film offrono tempi narrativi inglobati in quelli enunciativi ma al contempo l'enunciazione 'commenta', parla direttamente allo spettatore e gli parla di sé e del tempo che la costituisce. Il valore temporale relativo al discorso, ovvero il tempo dell'organizzazione significativa della materia espressiva, veicola in ultima analisi il senso temporale della narrazione stessa.

Il tempo narrativo, definito in base ai rapporti di successione tra una cronologia e la sua presentazione, è soggetto alle modalità di un *dire* attraverso la manifestazione sincrona di un tempo concreto e caratterizzante: quello dell'enunciazione. Qui si decidono la durata della visione, i momenti del cambiamento e gli intervalli della segmentazione in una tensione continua tra l'azione di *rap-presentare* il tempo attraverso la temporalità della storia e quella di formare una

dimensione del tempo, e quindi quella di determinarne una sua possibile espressione. In Tarkovskij tempo narrativo e tempo discorsivo si intrecciano, si rincorrono, si scindono, si distanziano e si fondono senza posa: l'uno alla ricerca di una propria identità aderente al regime allucinatorio della coscienza, l'altro impegnato nella funzione autofondante di produrre *tempo in atto* in risonanza con la *vision* (e le *visioni*) della coscienza medesima. Il regista russo organizza le funzioni temporali delle proprie opere in modo che il *disorientamento* dello spettatore assuma la stessa importanza del suo *orientamento*. I piani-sequenza focalizzati irrealizzabilmente, gli spostamenti di campo, i punti di vista irreali, i suoni di origine indefinita costituiscono elementi compositivi altrettanto significativi delle sequenze pienamente senso-motorie. La loro combinazione e organizzazione nella struttura complessiva dei film – in quel gioco volto ad armonizzare sapientemente consequenzialità logica e frammenti di realtà autonoma – porta alla determinazione di forme ritmiche audiovisive, e quindi di articolazioni temporali dell'enunciazione.

L'immagine-tempo

Spécificité de l'image-temps: contenir le temps de manière qu'il surgisse de lui-même, sans le truchement d'événements adventices et dont il aurait besoin comme d'un postiche et d'un garde-fou tout à la fois. C'est pourquoi de ces images-là, on peut considérer aussi bien et sans contradiction que le temps y est présent, mais au carré et qu'il y apparaît comme ,sorti hors de ses gonds', s'il est vrai que pour cesser d'être proprement l'invisible, il faille au temps se dessaisir de sa condition habituelle, se faire abrrant, sauvage ou proprement incompréhensible. C'est que le temps lui-même change de cours et d'allure, semble diverger avec lui-même, et n'étant pas réductible aux marques produites par les données objectives et homogènes qui structurent effectivement le défilé des images comme leur perception, il occupe plus d'un plan et s'offre sur plusieurs dimensions, allant en tous sens et n'en laissant aucun étranger à lui. (Menil 1991, 26–27)

L'idea che Deleuze¹⁵ presenta è quella che il cinema (un certo tipo di cinema) non dà un'immagine del tempo come non dava un'immagine del movimento; dà invece un'immagine-tempo diretta a cui il tempo sembra appartenere come *dato immediato*. Ma il filosofo aggiunge che questa immagine diretta del tempo, anche se costituisce in qualche maniera il senso ultimo del cinema, viene costruita in modo esemplare proprio dal cosiddetto cinema moderno. È una questione di costruzione, quindi, di *messa in forma*: il tempo accede direttamente all'immagine

15 Ci riferiamo naturalmente a Deleuze 1984 e 1989.

come *effetto* della costruzione dell'immagine stessa. Il cinema moderno, inaugurato – sempre secondo Deleuze – dal neorealismo italiano, mette in discussione la linearità dello schema dell'*immagine-movimento*, schema basato sul modello strutturale dell' 'azione' (ovvero, semplificando, lo stato 'classico' del cinema, incentrato sull'integrazione organica tra personaggio e ambiente, situazione ed azione, uomo e mondo).

L'immagine-movimento dà un'immagine indiretta del tempo, costruita dal montaggio (sintetizzando l'assunto di base). Il tempo, cronologico, diviene il „numero del movimento“ e viene misurato a partire dalla continuità di quest'ultimo in quanto spostamento in uno spazio omogeneo. Ma l'immagine-tempo diretta non è la sospensione del movimento, è piuttosto la trasformazione di un movimento continuo ed omogeneo in un „falso movimento“, in un movimento „aberrante“. Cambiano allora i rapporti: in questo caso è il movimento ad essere subordinato al tempo; il movimento aberrante rivela direttamente il tempo, ma non più il tempo puntuale e misurabile, il *Chronos*, bensì il tempo come „tutto“, come „apertura infinita“, come anteriorità rispetto ad ogni movimento normale definito dalla motricità (ibid., 50). Il tempo come virtualità contrapposto all'attualità del movimento. E così come il movimento e il tempo cambiano di segno, anche il montaggio non è più l'operazione associativa tra i piani, ma si sposta all'interno dell'immagine stessa. Lo sguardo, non potendo orientarsi pragmaticamente (come nei legami senso-motori dell'immagine-movimento), si sviluppa in „una pura visione delle cose e del mondo“ (De Gaetano 1996, 68).

Se l'obiettivo di Bergson – raccolto e riletto da Deleuze – era quello di dimostrare l'istantaneità di qualsivoglia atto della vita spirituale – e con ciò rendere istantaneo il viluppo presente-passato tramite il concomitante, reciproco e consecutivo coincidere di attuale e virtuale nella percezione – allora emerge evidente il parallelismo con l'impianto eidetico-concettuale messo in scena da Tarkovskij. Come avremo modo di indagare nel corso delle analisi (in particolare di SOLJARIŠ, ZERKALO, STALKER e NOSTALGHIA) la riconduzione della visionarietà tarkovskiana all'immagine-tempo deleuziana ed al polo del regime *crystallino* è in grado di fornire suggestioni e risultati illuminanti. Con la chiave della semiologia possiamo ora svitare il coperchio dello spiritualismo e farne scaturire il cuore dell'abbagliante *realtà* di Tarkovskij: secondo Deleuze il cinema non *ricalca* o *raffigura* il reale; il cinema *restituisce* il reale. Sullo schermo non c'è una copia del mondo: c'è la realtà quale appare in una delle sue facce o così come si offre in una delle sue manifestazioni. Abbiamo parlato di *realtà percepita* e di *realtà seconda*, ma allora ricordiamo che ogni percepito non è altro che un reale circoscritto, inquadrato, determinato. Di qui appunto l'idea di un'immagine-realtà che non è staccata dalle cose ma è situate *dentro* il loro divenire, *dentro* il loro esprimersi:

il cinema recente mira, più che ad attualizzare il reale, a darcelo nella sua apertura al possibile, nella sua tensione alla totalità; e parallelamente la mo-

dernità si caratterizza, oltre che per un gioco di ripetizioni, di eccessi e di parodie, anche per un aumento progressivo della densità, per una conquista della pienezza. Se c'è un divenire del cinema, come delle altre arti, esso punta (Bazin?) al cuore della vita. (Casetti 1993, 309)

BIBLIOGRAFIA

- Albera (1988), François: „Eisenstein et Tarkovski: au-delà des images“, in: *Rectangle*, n. 20/21, marzo-aprile 1988, pp. 13-19.
- Amengual (1977), Barthélemy: 1977, in: Bruno, Edoardo (ed.): *Teorie del realismo*. – Roma: Bulzoni, pp. 201-213.
- Aumot (1995), Jacques / Marie, Michel / Bergala, Alain / Vernet, Marc: *Estetica del film*. – Torino: Lindau.
- Bachelard (1972), Gaston: *La poetica dello spazio*. – Bari: Dedalo.
- Bachelard (1975), Gaston: *La poetica della reverie*. – Bari: Dedalo.
- Bachelard (1988), Gaston: *Psicanalisi dell'aria*. – Como: RED.
- Bachelard (1989), Gaston: *La terra e le forze*. Como: RED.
- Bachelard (1990), Gaston: *Poetica del fuoco*. – Como: RED.
- Bachelard (1992), Gaston: *Psicanalisi delle acque* – Como: RED.
- Balázs (1987), Béla: *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. – Torino: Einaudi.
- Barthes (1980), Roland: *La camera Chiara*. – Torino: Einaudi.
- Bazin (1986), André: *Che cosa è il cinema?* – Milano: Garzanti.
- Bergson (1962), Henry: *L'evoluzione creatrice*. – Milano: Mondadori.
- Bernardi (1987), Sandro: „La visione del tempo“, in: *Cinema & Cinema*, n. 50, dicembre 1987.
- Bernardi (1994), Sandro: *Introduzione alla retorica del cinema*. – Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Bertetto (1983), Paolo (a cura di): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. – Venezia: Marsilio.
- Bettetini (1968), Gianfranco: *Cinema: lingua e scrittura*. – Milano: Bompiani.
- Bettetini (1979), Gianfranco: *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*. – Milano, Bompiani, pp. 20-21.

- Casetti (1993), Francesco: *Teorie del cinema. 1945–1990*. – Milano: Bompiani.
- Cecconello, (1993), Manuele: „La struttura presente. Le forme a priori del cristallo-tempo tautologico: animazione astratta degli anni Venti“, in: Bendazzi, Giannalberto / Michelone, Guido (a cura di): *Il movimento creato. Studi e documenti sul cinema d’animazione*. – Torino: Pluriverso, pp. 179–184.
- Cuccu (1973), Lorenzo: *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*. – Roma, Bulzoni Editore.
- de Gaetano (1996), Roberto: *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. – Roma: Bulzoni.
- Deleuze (1984), Gilles: *L’immagine-movimento*. – Milano: Ubulibri.
- Deleuze (1989), Gilles: *L’immagine-tempo*. – Milano: Ubulibri.
- Eliade (1992), Mircea: *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*. – Milano: Jaca Book.
- Epstein (1955), Jean: *Spirito del cinema*. – Roma: Edizioni di Bianco e Nero.
- Frezzato (1977), Achille: *Andrej Tarkovskij*. – Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Hauser (1956), Arnold: *Storia sociale dell’arte*. – Torino: Einaudi.
- ID (1989): „Fra poesia e verità“, in: Zamperini, Paolo (a cura di): *Il fuoco, l’acqua, l’ombra*. – Firenze: La Casa Usher.
- ID (1992), (a cura di): *Il grande occhio della notte. Cinema d’avanguardia americano 1920–1990*. – Torino: Lindau.
- Jung (1992), Carl Gustav: *Scritti scelti*. – Como, RED Edizioni.
- Kovács (1987), Bálint András/Szilágyi, Akos/Freddy Buache: *Les mondes d’Andrei Tarkovski. Suivie de “Andrei Tarkovski et le sacrifice” par Freddy Buache*. – Lausanne: Edition L’Age d’Homme (= Histoire et théorie du cinéma).
- Laffay (1964), Albert: *Logique du cinema*. – Paris: Masson.
- Langer (1965), Susan K.: *Sentimento e forma*. – Milano: Feltrinelli.
- Menil (1991), Alain: *L’écran du temps*. – Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Mitry (1965), Jean: *Esthétique et Psychologie du cinema*. – Paris: Editions Universitaires.
- Mukarovsky (1973), Jan: *Il significato dell’estetica*. – Torino: Einaudi.
- Neumann (1989), Erich / Kerenyj, Karl / Taitaro, Suzuki Daisetz / Tucci, Giuseppe: *La Terra Madre e Dea*. – Como: RED Edizioni.
- Ponticelli (1980), Lino: *L’Io nel tempo*. – Milano: Vita e Pensiero.
- Roberti (1997), Bruno: „L’occhio del diavolo. Predisposizione di una ontologia del cinema“, in: *Filmcritica*, n. 478–479, agosto-settembre.
- Rosetti (1987), Riccardo: „Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria“, in: *Filmcritica*, n. 373, aprile 1987.
- Sesti (1986), Mario: „Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij“, in: *Cinecritica*, n. 2, luglio-settembre 1986.
- Spottiswoode (1938), Raymond: *Grammatica del film*. – Roma: Edizioni di Bianco e Nero.

- Tarkovskij (1987), Andrej: „Sulla figura cinematografica“, in: Borin, Fabrizio (a cura di): „Andrej Tarkovskij“ in: Circuito Cinema, n. 30, giugno 1987. (russo in: *Iskusstvo Kino*, n. 3, marzo 1979, francese in: *Positif*, n. 249, dicembre 1981).
- Tarkovskij (1988), Andrej: *Scolpire il tempo*. – Milano: Ubulibri.
- von Franz (1995), Marie-Louise: *L'esperienza del tempo. Il dio arcano che presiede alla vita*. – Como: RED Edizioni.
- Wright (1996), Alan: „A Wrinkle in Time: The Child, Memory, and The Mirror“, in: *Wide Angle*, n. 1, gennaio-marzo 1996.

Anna Rothkoegel

Literarizität, Visualität und Freiheit

Zum Konzept der Erkenntnis bei Andrej A. Tarkovskij

EINLEITUNG

Wenn man im Frühjahr 2015 auf ein entsetzliches Kriegsjahr in der Ostukraine zurückblickt, in dem eine ausgeklügelte hybride Taktik Militäreinsätze mit mediengestützten Verwirrungs- und Verunsicherungstechniken verband, dann fühlt man sich beim Lesen folgender Sätze seltsam berührt:

Ein halbwegs scharfsinniger Mensch unterscheidet in jedem Fall die Wahrheit von der Erfindung, die Aufrichtigkeit von der Falschheit, natürliches von manieriertem Verhalten. Es existiert ein bestimmter WahrnehmungsfILTER, den man mit der Lebenserfahrung gewinnt, und der einen davor bewahrt, Phänomenen mit bewußt oder versehentlich aus Unvermögen zerstörter Kommunikationsstruktur zu vertrauen.

[...]

Ein Bild – das ist ein Eindruck von der Wahrheit, auf die wir mit unseren blinden Augen schauen dürfen. (Tarkowski 1989, 116)

Diese Worte schrieb freilich ein Mann, der zu den „russischsten“ der russischen Regisseure gezählt und als „antiavantgardistischer Avantgardist“ betrachtet wird, ein Mann, der in seinen Filmen mit „wallenden Nebeln und bewegtem Wasser“ angeblich für kontemplative und meditative Stimmung sorgt (Schlegel 1987, 25 f.).

Hat die Kunst tatsächlich etwas mit Wahrheit zu tun?

Das Wesen der Literatur – die Literarizität – wird meistens über die Selbstbezüglichkeit bzw. Autoreferentialität definiert. Seit Roman Jakobson gehört dieser Begriff zum festen Bestandteil der Literaturtheorie. In der künstlerischen Praxis kann man eine jahrhundertealte Reflexion der Kunstwerke über ihre eigenen Entstehungsmodalitäten, ihr Material und ‚Werkzeug‘ beobachten. Dadaistische oder kubofuturistische Gedichte reflektieren die Grammatik, Syntax und Etymologie. Figurengedichte gestalten seit dem Barock das Schriftbild. Es gibt Romane (z. B. Sterne's *TRISTRAM SHANDY*), die das Wesen der narrativen Gesetze ergründen und Theaterstücke (z. B. Brechts *EPISCHES THEATER*), die die Ideologie der Sujetbildung und die Illusion der Aufführung durch Reflexion zerstören wollen. Ein wichtiger Aspekt der Literarizität ist die Vorstellung, dass die Literatur ein Gedächtnis hat (Renate Lachmann) und die literarischen Texte, die sich aufeinander beziehen, eine spezifische, literarische Welt für sich bilden. In dieser Welt sind Aussagen und Handlungen möglich, die in der ‚richtigen‘ Welt sinnlos oder gar kriminell wären. Die Bedeutung des künstlerischen Wortes ist verdichtet, die literarische Sprache zeichnet sich durch eine besondere „Sinnsättigung“ (Jurij Lotman) aus. Da diese abgehobene Welt des Schrifttums von der Pragmatik der Alltagskommunikation abgeschnitten ist, bleibt das Literarische grundsätzlich schematisch und vieldeutig – es „opalisiert“, wie das Roman Ingarden formuliert.

Und trotzdem wird diese sekundäre ‚Zauberwelt‘ der Literatur und Kunst von den Politikern so gefürchtet, dass Zensurgesetze, Berufsverbote, Verhaftungen und Ausbürgerungen von Künstlern an der Tagesordnung sind.

HIEROGLYPHEN, MYSTISCHE ZEICHEN UND OFFENBARUNGEN

„In der Wissenschaft folgt das menschliche Wissen den Stufen einer endlosen Treppe, wobei immer wieder neue Erkenntnisse über die Welt an die Stelle der alten treten“ (Tarkowski 1989, 43). In seiner Differenzierung zwischen der wissenschaftlichen und ästhetischen Erkenntnis ordnet Tarkovskij der Wissenschaft die üblichen Attribute zu: Kausalität als Verbindung einzelner (logischer oder empirischer) Erkenntnisse und Objektivierbarkeit innerhalb eines bestimmten Systems – man muss „ein bestimmtes Bildungssystem beherrschen und *verstehen* können“ (ibid., 43, Hervorhebung im Original). Die ästhetische Erkenntnis ergänzt die wissenschaftliche, weil sie zwar vom „subjektiven Erleben ausgeht“, aber die Einheit und Ganzheit der Welt zum Gegenstand hat:

Die künstlerische Einsicht und Entdeckung entsteht dagegen jedesmal als ein neues und einzigartiges Bild der Welt, als eine Hieroglyphe der absoluten Wahrheit. Sie präsentiert sich als eine Offenbarung, als ein jäh aufblitzender leidenschaftlicher Wunsch des Künstlers nach intuitivem Erfas-

sen sämtlicher Gesetzmäßigkeiten der Welt – ihrer Schönheit und ihrer Häßlichkeit, ihrer Menschlichkeit und Grausamkeit, ihrer Unendlichkeit und ihrer Begrenztheit. (Ibid., 43)

Die Bezeichnung der Kunst als „Hieroglyphe der absoluten Wahrheit“ ist in der Forschung öfter aufgegriffen worden. Man verwies zutreffend auf die Nähe zur deutschen Frühromantik (Kestenholz 2001; Klinger 2013) bzw. auf die platonistische Tradition von der Antike bis zum russischen Symbolismus (Schmatloch 2003). Hans-Joachim Schlegel zog die Verbindungslinien zu der ‚Theurgie‘ von Vjačeslav Ivanov (Schlegel 1987, 36). Tatsächlich wirkt das oben angeführte Zitat wie eine Ansammlung von Modebegriffen der deutschen Frühromantik. Wenn man die nachfolgenden Ausführungen Tarkovskijs zu „Faktizität und Chronikalität“ (Tarkowski 1989, 75) im Film heranzieht und bedenkt, dass Tarkovskij wegen seines Filmvorhabens sich genauer mit E. T. A. Hoffmann beschäftigte, der die frühromantische Unendlichkeitssehnsucht in seinen Texten ironisiert und ihr Lieblingswort „Hieroglyphe“ in *SANDMANN* regelrecht zu einer Lachnummer inszeniert,¹ fragt man sich schon, wie ernst diese frühromantischen Anspielungen gemeint seien. Einige Seiten weiter, in seinen Erörterungen zu Ėjzenštejns Film *IVAN GROZNYJ* benutzt Tarkovskij den Begriff „Hieroglyphe“ in der negativen Bedeutung von „versteckte Sinnggebung“ und stellt ihm als positiven Gegenpol „das Prinzip unmittelbarer Beobachtung“ gegenüber. Die Überfrachtung des Filmes mit Zeichen und Sinnbildern wird scharf kritisiert: „Dieser Film stellt nicht nur insgesamt eine Hieroglyphe vor, sondern besteht auch ausschließlich aus großen, kleinen und kleinsten Hieroglyphen. Es gibt hier kein einziges Detail, das nicht von der Absicht dieses Filmautors bestimmt wäre“ (ibid., 73). Gerade dieses Zitat spricht gegen eine Überbetonung und zu starke Interpretation der zweifellos vorhandenen mystischen Symbolik (z. B. aus dem *Tarot*) in Tarkovskijs Filmen.²

‚Spiritualität‘ ist sicher ein wichtiges Thema bei Tarkovskij. Eine genaue Einschätzung ihrer Bedeutung für seine ästhetischen und erkenntnistheoretischen Ansichten gestaltet sich schwierig, weil *DIE VERSIEGELTE ZEIT* ein philosophierender, aber nicht unbedingt ein begrifflich stringenter, philosophischer Text ist. Die offensichtlich eklektizistisch zusammengefügte Betrachtungen kann man nur schwer auf eines der bekannten religiösen oder esoterischen Systeme beziehen. Und das korrespondiert mit den biographischen Angaben über Tarkovskij. Er beschäftigte sich nicht nur mit dem östlichen und westlichen Christentum,

1 Eine der Figuren in E. T. A. Hoffmanns Novelle *DER SANDMANN* ist eine täuschend echte Marionette, die natürlich nicht sprechen kann. Ihr Schweigen wird von den Protagonisten „romantisch“ gedeutet: „Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der inneren Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits.“ (Hoffmann 1963, 2, 404. Vgl. dazu auch Harnischfeger 1988).

2 Schmid 1987.

sondern auch mit Zen-Buddhismus³, Taoismus, Anthroposophie. Eine fest umrissene Weltsicht ist daraus wohl nicht entstanden oder zumindest in der Schrift *DIE VERSIEGELTE ZEIT* nicht erkennbar. Zudem wandeln sich Tarkovskijs Einstellungen ganz offensichtlich. Bereits seine mystisch angehauchten Offenbarungsspekulationen (ibid., 43–47) sind mit zeitgemäßen, psychologisch-soziologischen Reflexionen durchzogen. Tarkovskij betont die sozialen, kommunikativen Aspekte der Kunst: „Überdies besitzt die Kunst eine zutiefst kommunikative Funktion, da die zwischenmenschliche Verständigung einen der wichtigsten Aspekte des kreativen Endziels bildet. [...] Die Kunst ist eine Meta-Sprache, mit deren Hilfe die Menschen zueinander vorzustoßen versuchen, in der sie Mitteilungen über sich selbst machen und sich fremde Erfahrungen aneignen“ (ibid., 45 f.). Darüber hinaus sind dem russischen Regisseur durchaus die Grenzen der Subjektivität bewusst. „Der Künstler beginnt dort, wo in seinem Konzept beziehungsweise bereits in seinem Film selbst eine eigene unverwechselbare Bildstruktur aufkommt, ein eigenes Gedankensystem zur realen Welt, das der Regisseur dann dem Urteil der Zuschauer überantwortet, dem er seine tiefsten Träume mitteilt“ (ibid., 66).

Die späteren konkreten, zum Teil regelrecht ‚technischen‘ Erörterungen zum Bild- und Zeitbegriff lassen mit ihrer Konzentration auf das „Faktum“, den „Augenblick“ das „wahre Leben“ eher eine Tendenz zu einer spezifischen Form von Realismus als zur mystischen Wesensschau erkennen. Auch die in Tarkovskijs Tagebüchern verzeichneten Lektüren, sprechen gegen ausgeprägte esoterische Neigungen. Zu den bevorzugten deutschen Autoren gehört Thomas Mann (Tarkovskij wollte *JOSEPH UND SEINE BRÜDER* verfilmen) und Hermann Hesse (*DAS GLASPERLENSPIEL*). Insofern stellt sich die Frage, ob die zweifellos vorhandene Spiritualität in Tarkovskijs theoretischen Ausführungen und in seinen Filmen nicht eher als ein Postulat zu verstehen ist, mit dem sich der russische Regisseur sowohl gegen den westlichen Materialismus als auch gegen die marxistisch-leninistische Ideologie in seiner Heimat wendet. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis von Hans-Joachim Schlegel wichtig, der die spirituellen Sehnsüchte, das Interesse für „Religion und Religionsphilosophie, für Anthroposophie und Parapsychologie, für alles Mystische und Mythologische, für die Philosophie und Kunst der deutschen Romantik und der russischen Neoromantik der Jahrhundertwende, aber auch für die kontemplative Geistigkeit Asiens, für Laotse und Taoismus, für die Kunst Japans“ als eine typische, aber wohl auch vorübergehende Erscheinung in den intellektuellen Kreisen der Sowjetunion „nach den enttäuschten Hoffnungen des Jahres 1956“ wertet (Schlegel 1987, 33).

3 Die fernöstlichen Korrespondenzen in Tarkovskijs Werk haben in der Forschung noch wenig Beachtung gefunden. Dabei treten in den Filmen taoistische Symbole auf und die Ausführungen zum Haiku (vgl. *DIE VERSIEGELTE ZEIT*, S. 72 ff) und Saba (S. 64 f.) beweisen gute Kenntnisse der japanischen Kultur.

„LOGIK DES POETISCHEN“

„Im Film reizen mich ganz außergewöhnlich poetische Verknüpfungen, die Logik des Poetischen“ (Tarkowski 1989, 19). Die Bezeichnung „Logik des Poetischen“, die scheinbar eine Verbindung zwischen Wissenschaft (Logik) und Ästhetik (Poesie) nahelegt, ist ein zentraler, doch weitgehend ungeklärter Begriff in *DIE VERSIEGELTE ZEIT*. Er bezieht sich durchaus auf intellektuelle Leistungen und evoziert ein Denken, das jenseits von „logisch-spekulativen Strukturen“, ästhetischen Kanons und soziokulturellen Gewohnheiten existiert: „Meiner Meinung nach steht die poetische Logik den Gesetzmäßigkeiten der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt erheblich näher als die Logik der klassischen Dramaturgie“ (ibid., 20).

In der weiteren Argumentation erscheint die Poesie wie eine Verknüpfung von Philosophie und Wissenschaft: „Poesie – das ist für mich eine Weltsicht, eine besondere Form des Verhältnisses zur Wirklichkeit. So gesehen wird Poesie also zu einer Philosophie, die den Menschen sein ganzes Leben lang begleitet“ (ibid., 22).

Das hat durchaus einen Bezug zur deutschen Frühromantik und erinnert an Novalis' „Romantisieren“ und Friedrich Schlegels „Universalpoesie“. Ob Tarkovskij die entsprechenden Schriften wirklich gelesen hatte, oder die Zitate bzw. Gedanken vermittelt, etwa durch die Literatur oder Philosophie des Symbolismus, kannte, ist eigentlich unerheblich.⁴ Um 1980 gehörte Novalis einfach zum europäischen kulturellen Gedächtnis, das in verschiedenen Kontexten und Bezügen abrufbar war. Offensichtlich hat der russische Filmmacher in seinem Konzept den emanzipatorischen Entwurf der Jenaer Romantiker aufgegriffen: die Kunst (Poesie), die ungewohnte Sichtweisen öffnet, eingefahrene Gedankengänge und -verbindungen zerstört, an dem dynamischen Entwicklungsprozess des Lebens unvermittelt beteiligt ist.

Die Ausgangsbasis war sehr ähnlich. Während die Romantiker gegen die Starrheit der klassizistischen Nachahmungsästhetik kämpften und einen Gegenentwurf zum Rationalismus und Empirismus konzipierten, arbeitete sich Tarkovskij an den Prämissen des Sozialistischen Realismus, an unsinnigen Zensurvorschriften sowie marxistisch-leninistischen Dogmen und sowjetischen Doktrinen ab.⁵

4 Die Bedeutung der deutschen Romantik für Tarkovskij betont Allardt-Nostitz (1981).

5 Auf die Analogie zwischen dem Sozialrealismus und dem Klassizismus wies übrigens schon Ende der 1950er Jahre Andrej Sinjavskij unter dem Pseudonym Abram Tertz in seinem im Westen publizierten Essay *ЧТО ТАКОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ?* hin (Für den Hinweis auf diese Schrift bedanke ich mich bei Norbert Franz – AR): „In its content and spirit, as in its central figure, socialist realism is much closer to the eighteenth century than to the nineteenth.“ (Tertz 1960, 71). Als gemeinsame Merkmale nennt Sinjavskij u. a. die Vorstellung von „Vorbild“ und dessen Nachahmung, das Konzept eines „positiven Helden“ und die ästhetische Kategorie

Man kann eine Szene dokumentarisch gestalten, ihre Personen mit naturalistischer Präzision kleiden und eine offenkundige Ähnlichkeit mit dem wirklichen Leben erzielen. Und trotzdem kommt dabei ein Film heraus, der von der Realität weit entfernt ist, der ausgesprochen konventionell wirkt, also in Wirklichkeit gar nicht ähnlich ist, obwohl der Autor dies doch so sehr wollte.

Seltsamerweise ist gerade das in der Kunst konventionell-gekünstelt, was zweifelsohne zu unserer ganz gewöhnlichen, alltäglichen Wahrnehmung gehört. Das erklärt sich daraus, daß das Leben eben erheblich poetischer organisiert ist, als sich das die Anhänger eines absoluten Naturalismus zuweilen vorstellen. (Ibid., 22 f.)

Wenn Tarkovskij sich konkret auf den Film oder andere Künste bezieht, sind romantisch-mystische Verklärungen, Offenbarungen etc. kein Thema. Es geht ihm offensichtlich um die Vielfalt, Dynamik des Lebens und um einen organischen Entwicklungsprozess. Dazu gehört auch eine „schöpferische Verfahrensweise“ (ibid., 21), in der der Autor und sein Rezipient in eine gleichberechtigte künstlerische Kommunikation treten.

Die poetische Verknüpfung bewirkt eine große Emotionalität und aktiviert den Zuschauer. Gerade sie beteiligt ihn am Erkennen des Lebens, weil sie sich weder auf vorgefertigte Schlussfolgerungen aus dem Sujet noch auf starre Anweisungen des Autors stützt. Zur freien Verfügung steht lediglich das, was den tieferen Sinn der dargestellten Erscheinungen aufspüren hilft. [...]

Diese schöpferische Verfahrensweise besitzt noch einen Vorteil. Der einzige Weg, auf dem ein Künstler den Zuschauer im Rezeptionsprozeß auf eine gleichberechtigte Ebene hebt, besteht darin, ihn die Einheit eines Films aus dessen Teilen selbst konstituieren zu lassen und dabei Eigenes hinzuzudenken. Ja, auch aus Gründen der gegenseitigen Achtung von Künstler und Rezipient ist eine solche Beziehung die einzige angemessene künstlerische Kommunikation. (Ibid., 20 f.)

Die Filme von Tarkovskij werden oft als nebulös und passiv-kontemplativ wahrgenommen. Typisch sind Interpretationen wie „Melancholie, Langeweile-

„Pathos“. Demgegenüber stellt er die genuin romantischen Aspekte: das Lachen, die Ironie und das Groteske. Die Hochschätzung dieser subversiven Verfahren der Kunst verbindet Sinjavskij ganz ähnlich wie F. Schlegel, Novalis und Andrej Tarkovskij mit dem kritischen, selbständigen Denken, das die ideologischen Grundlagen der bestehenden Welt erschüttert: „We don‘ know where to go; but, realizing that there is nothing to be done about it, we start to think, to set riddles, to make assumptions. May we thus invent something marvelous? Perhaps, but it will no longer be socialist realism“ (ibid., 95).

le, Leiden an Zeit und Erschöpfung“ (Mayer 2012). Es ist schon erstaunlich, wie kraftvoll, lebendig und auch schöpferisch Tarkovkijs ästhetisches Programm in Wirklichkeit ist.

Was der russische Regisseur mit seinem Begriff „poetische Logik“ in konkreter, künstlerischer Praxis meinte, wird vielleicht an seinen Erörterungen zum Kompositionsprinzip in ANDREJ RUBLEV deutlich. Das Drehbuch bestand aus einzelnen, narrativ abgeschlossenen „episodischen Novellen“ (ibid., 39). Es versteht sich fast von selbst, dass das chronologische Aneinanderreihen der Novellen für Tarkovskij nicht in Frage kam. Wer jedoch an ein artistisches Zusammenfügen im Sinne der klassischen Novellentheorie (Rahmenhandlung, Leitmotive etc.) denkt, wird eines Besseren belehrt. Die „poetische Logik“ des Filmes sollte dem Prinzip entsprechen, „das Rubljow zwang, seine berühmte DREIFALTIGKEIT zu schaffen“ (ibid., 39). Dabei spielten weder die theologischen Voraussetzungen, noch die religiösen Inhalte der Ikonenmalerei eine Rolle. Es ging Tarkovskij um ein grundsätzliches Gestaltungsprinzip: „Genau diese Logik bedingt die Einheit der einzelnen Episoden, von denen jeder ein besonderes Thema und eine spezifische Idee zugeordnet ist. Diese Episoden setzen einander fort und geraten untereinander in Konfliktbezüge“ (ibid., 39).

Wie könnte aber die „poetische Logik“ in Rublevs TROICA („Dreifaltigkeit“) beschrieben werden? Diese wahrscheinlich berühmteste Ikone gilt als Inbegriff von Schönheit und Harmonie und ist gleichzeitig auch eine theologische Darstellung mit dogmatisch-vorbildlichem Charakter. Satte Farben, einfache, zumeist geometrische Formen sind in Kontrasten, Wiederholungen, fließenden Übergängen aneinandergesetzt. Die drei dargestellten Personen haben kaum individuelle Züge, ihre Körperformen bilden eine Einheit mit den dargestellten Gegenständen (Kelch, Tisch) und dem Rahmen des Bildes. Vor dem Hintergrund eines bestimmten, biblischen Narrativs und einer allgemeingültigen Symbolik gelingt jedoch eine erfolgreiche, zum Teil ritualisierte Kommunikation zwischen dem Künstler und dem Betrachter. Dazu gehört wohl auch, dass die TROICA einige ihrer Rätsel bis heute ungelöst beibehalten hat.⁶

Tarkovkijs *Mise en Scène* erinnert oft an die klaren Formen der Ikonen.⁷ Es ist gut möglich, dass die Techniken der „poetischen Logik“ in Tarkovkijs Filmen von der künstlerischen Praxis getragen werden, die das Bilderverbot in russischer Kultur injizierte – die bewusste Aufrechterhaltung der Distanz zwischen Abbild

6 Die Interpretation der TROICA kann nicht im Rahmen dieses Beitrags geleistet werden, vgl. dazu z. B. Müller 1990.

7 Julia Selg zeigt in ihrem Buch ANDREJ TARKOVSKIJ UND DIE GEGENWART DER ALTEN MEISTER anhand einer sehr umfangreichen Sammlung der Standbilder, dass die Mimik, Gestik und die räumliche Anordnung der weiblichen Figuren in NOSTALGHIA oft den bekannten Mariendarstellungen in westlicher Malerei und in den Ikonen folgt. Selg 2009, 26–63.

und Wirklichkeit, der Verzicht auf mimetische Verfahren und illusionistische Wirkungen, bestimmte Darstellungsperspektiven, Konventionalität in der Stoffwahl und Symbolik. Ist diese ‚technische‘ Affinität zur Ikonenmalerei ein Widerspruch zu dem emanzipatorischen und schöpferischen Kunstbegriff, der weiter oben beschrieben wurde? Eigentlich nicht, denn in Tarkovskijs Filmen fehlt der Hintergrund einer theologisch festumrissenen Religion. Es sind zwar religiöse, mythische oder einfach kulturhistorische Bezüge gegeben, sie haben aber einen fragmentarischen und oft auch heterogenen, in sich widersprüchlichen Charakter. Tarkovskij zielt in der Regel auf ein selbstverständliches Weltwissen und die Emotionalität des Rezipienten ab (Tarkowski 1989, 26 f.).

Jenseits dieser ‚technischen‘ Einzelheiten, öffnet Tarkovskijs Verweis auf Ikonenmalerei einen wichtigen Zugang zu seiner Ästhetik und vielleicht auch zu einer spezifischen Visualität des Ostens. In einer Gesellschaft, in der Ikonen zum Alltag gehören, entsteht ein spezifisches Bildverständnis und eine besondere Beurteilung der künstlerischen Subjektivität. Die Verbindung von *Sacrum* und *Profanum* in der Ikone, des Subjektiven und des Objektiven im Schaffensakt des Künstlers und im Rezeptionsakt des Betrachters; die Differenzierung zwischen dem Urbild, Abbild und wohl auch dem Ebenbild; die ethische und religiöse Dimension der Kunst – das alles sind Aspekte, die nicht nur für Tarkovskijs Filme und sein Selbstverständnis als Künstler, sondern auch für die Entstehung der spezifischen visuellen Kultur und des Kinos in Russland wichtig sind (vgl. Drubek-Meyer 2012).

„BILDER DES LEBENS“

Während Tarkovskijs allgemeine kunsttheoretische Erörterungen Anleihen bei der romantischen und symbolistischen Ästhetik erkennen lassen, steht seine Filmtheorie eindeutig in dem Mainstream zeitgenössischer Filmtheorie und -praxis. Er setzt sich mit Luis Buñuel, Giuseppe de Santis, Robert Bresson, John Cassavettes, Jean Rouch, Sergej Ėjzenštejn auseinander, sein wichtigster Gewährsmann dürfte aber André Bazin sein. Die zeitlich und thematisch so unterschiedlichen Bezugstexte machen sich nicht nur in einem deutlichen Stilbruch, sondern auch in einigen Widersprüchen in der Argumentation bemerkbar. Anstatt spekulativer Sehnsüchte nach dem Absoluten und antimimetischer Tendenzen in der Darstellung stehen plötzlich „faktische Formen“ (Tarkowski 1989, 69), „der lebendig-konkrete Inhalt“, „Beobachtung“ (ibid., 72), „Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetze“ (ibid., 74), „Erfahrungskomplex“ (ibid., 98) im Vordergrund. Das ist eine andere Tonart und sicherlich eine Absage an allegorisch-mystische Deutungen. Schließt diese neue Argumentationslinie aber grundsätzlich die Spiritualität und den Kunstbegriff der Romantik aus?

Das erklärte Bestreben Tarkovskijs ist es, den Film als eine eigenständige künstlerische Form in ihrer medialen Bedingtheit zu begründen. „Jede Kunst lebt und entsteht nach ihren eigenen Gesetzen“ (ibid., 66). Dabei begnügt sich der russische Filmemacher nicht mit der einfachen Formel der „bewegten Bilder“ und deren Illusionen, sondern arbeitet mit einem phänomenologischen Blick die Komponenten einer Ästhetik des Films heraus. Eine synthetisierende Betrachtung, die den Film als eine Mischform von Theater, Malerei, Musik usw. betrachtet, lehnt er energisch ab: „Aus der Kombination eines literarischen Gedankens mit malerischer Plastizität ergibt sich noch kein filmkünstlerisches Bild, sondern lediglich unsägliche oder bombastische Eklektik“ (ibid., 70).

Im Mittelpunkt der Erörterungen von Tarkovskij stehen die Begriffe „Zeit“ und „Faktum“.

Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, daß er die Zeit in ihrer realen und unauflösbaren Verknüpfung mit der Materie der uns täglich, ja stündlich umgebenden Wirklichkeit beläßt.

Die Grundidee von Film als Kunst ist *die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit*. (Ibid., 68 f., Hervorhebung im Original)

Der Film entspringt der unmittelbaren Lebensbeobachtung. Dies ist für mich der richtige Weg filmischer Poesie. Denn das filmische Bild ist seinem Wesen nach die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens. (Ibid., 79)

Was auf den ersten Blick wie ein Aufgreifen der Nachahmungsästhetik wirkt, erweist sich beim näheren Betrachten als eine zeittypische Beschreibung des Films als eines reproduzierenden Mediums. Auf dem Zelluloidstreifen können konkrete Erfahrungen, Handlungen, Räume in ihrem direkten Zeitbezug gespeichert und immer wieder reproduziert werden: „Die gesichtete und fixierte Zeit konnte nun mehr [...] in Metallbüchsen aufgehoben werden“ (ibid., 68). Dahinter steht auch die simple Erfahrung des Regisseurs, die Meter auf der Filmrolle in Spielzeit umzurechnen – in den Tagebüchern von Tarkovskij ist immer wieder davon die Rede. In dieser besonderen ‚Realitätsnähe‘ bzw. Illusion des Filmes sieht Tarkovskij einen unvermittelten Bezug zum Leben und zu einer ästhetischen Darstellungsweise. Er zitiert dabei Gogol’s Ausspruch: „Meine Sache ist es, in lebendigen Bildern zu sprechen, nicht etwa in Urteilen“ (ibid., 54).

Dass dieser vermeintliche Bezug zum Leben in den spontanen Aufnahmen der Kamera nicht direkt gegeben ist, sondern erst durch Auswahl und Komposition hergestellt werden muss, ist Tarkovskij natürlich bewusst. „Das filmische Bild ist also seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden. Beobachten setzt Auswählen voraus“ (ibid., 74).

Tarkovskij vergleicht das Auswählen mit der Arbeit eines Bildhauers, der, einer inneren Vorstellung von der zukünftigen Plastik folgend, „alles Überflüssige aus dem Marmor herausmeißelt“ (ibid., 69).

Selbstverständlich ist auch die innere und äußere Montage ein sehr bewusster Akt des Regisseurs. Tarkovskij führt ausführlich aus, mit welchen künstlerischen Mitteln der Filmemacher „das Bild aus dem Leben“ einfangen (ibid., 75) und im Film bannen soll. Dabei steht natürlich die von ihm immer wieder proklamierte „Unmittelbarkeit“ des Mediums Film (ibid., 79) im deutlichen Widerspruch zu den sehr bewussten, subjektiven und langwierigen Verfahren der Auswahl, der Einstellungen und der abschließenden Montage.

Tarkovskijs Ausführungen zur *Mise-en-scène* sind wohl stark der Argumentation von André Bazin⁸ verpflichtet, dessen Hauptwerk *QU'EST-CE QUE LE CINÉMA?* 1972 auf Russisch (*ЧТО ТАКОЕ КИНО?*) erschien. Gegenüber dem äußerlichen, intellektuellen und auktorialen, auf die Weltanschauung des Filmemachers zugeschnittenen Prinzip der Montage entwickelt Bazin ein Konzept der „inneren Montage“ von bewusst arrangierten Bildern, die in langen Kamerabewegungen aufgenommen werden. Bazins Konzept richtet sich sowohl gegen das ideologisierte sowjetische Revolutionskino als auch gegen den amerikanischen Aktionsfilm und betont eine ganz spezifische, subjektive Form von Realismus: „Wenn die Geschichte der bildenden Künste nicht nur die ihrer Ästhetik, sondern vor allem die ihrer Psychologie ist, dann ist sie wesentlich die Geschichte der Ähnlichkeit oder, wenn man so will, die Geschichte des Realismus.“ (Bazin 1975, 22) Für den ehemaligen Phänomenologie-Studenten Bazin ist das Filmbild ein intentionaler Gegenstand, der erst im Bewusstsein des Zuschauers einen Realitätsbezug erfährt.

Tarkovskij greift nicht nur den Begriff „*Mise-en-scène*“, sondern auch die phänomenologischen Aspekte der Filmtheorie von Bazin auf:

Wenn also ein Regisseur eine *Mise-en-scène* strukturieren will, so muss er dabei vom psychischen Zustand seiner Helden ausgehen, von der inneren dynamischen Stimmung einer Situation, und alles dies in die Wahrheit eines einmaligen, gleichsam unmittelbar beobachteten Faktums und dessen *unwiederholbare Faktur* bringen. Nur dann wird die *Mise-en-scène* Konkretheit und die vielschichtige Bedeutung tatsächlicher Wahrheit miteinander vereinen. (Tarkowski 1989, 82 – Hervorhebung im Original)

Das ästhetische Konzept des Realismus, das in *DIE VERSIEGELTE ZEIT* mit Bezeichnungen wie „Bilder aus dem Leben“, „reales Faktum“, „faktische Form“, „Konkretheit“ beschrieben wird, begreift man wohl am besten, wenn man die

8 Auf die Bedeutung Bazins für die sowjetischen Filmemacher weist Maja Turovskaja (1981, 77) hin.

von Tarkovskij angeführten Beispiele aus der Praxis liest. Er bezieht sich dabei auf zwei Filme: NAZARIN von Luis Buñuel und SHICHININ NO SAMURAI („Die sieben Samurai“) von Akira Kurosawa. In Nazarin wird der realistische Eindruck der Pest dadurch vermittelt, dass in dem Bild eines Bergdorfes, das verschiedene Attribute der Verlassenheit, Isolation etc. enthält, plötzlich ein weißes Laken vor der Kamera aufflattert und für einen Augenblick die Sicht verdeckt. „Genau an dieser Stelle spürt man mit überraschender Eindringlichkeit den auf geradezu unglaubliche Weise als medizinisches Faktum begriffenen Pesthauch“ (Tarkowski 1989, 80). In Kurosawas Film sieht Tarkovskij die Vorführung des Todes als eines Faktums verwirklicht. In einer Kampfszene, die im starken Regen stattfindet, sind die Samurai mit Dreck und Schlamm bedeckt. „Als dann aber ein erschlagener Samurai zu Boden fällt, sieht man, wie der Regen den ganzen Schlamm abwäscht und seine Beine ganz weiß werden. Weiß wie Marmor. Dieser Mensch ist tot: *Das ist ein Bild, das zugleich ein Faktum ist.* Ein Bild, frei von Symbolik“ (ibid., 80 – Hervorhebung von A. R.).

Die beiden Beispiele zeigen deutlich, dass der Realismus Tarkovskijs kaum etwas mit traditionellen, mimetischen Verfahren oder einer normativen Nachahmungsästhetik zu tun hat. Es handelt sich eher um eine mit viel Gespür für die medialen Bedingtheiten des Films und die Wahrnehmung des Rezipienten punktuelle („Die Zeit in der Form eines Faktums“ – ibid., 70) Annäherung an die Realität. Beim Lesen der angeführten Beispiele und beim Betrachten der *mise-en-scène* in Tarkovskijs Filmen fühlt man sich an die Ästhetik des Impressionismus erinnert.

Bei Bazin findet Tarkovskij auch Argumente gegen seinen weltanschaulichen und beruflichen Widersacher Sergej M. Ėjzenštejn (Eisenstein). Der rationalen Montagetechnik „von außen“ setzt Tarkovskij eine innere Entwicklung des Filmes „aus sich selbst“ entgegen. Lange Einstellungen und durchdachte Plansequenzen sollen die Zahl der Schnitte gering halten und damit die Wirkung der Montage auf einige stilistische Korrekturen beschränken (vgl. ibid., 132 f.). Damit sollte der Film sich in einer Weise entfalten, die dem natürlichen Zeitablauf und dem Leben selbst entspricht: „Gerade die in einer Einstellung festgehaltene Zeit diktiert dem Regisseur das jeweils entsprechende Montageprinzip“ (ibid., 132).

An dieser Stelle seiner Argumentation gerät Tarkovskij in einen gewissen Widerspruch zwischen Subjektivität und Objektivität. Weil der Film als Ganzes, sowohl in seiner Visualität als auch in seinem Zeitablauf, möglichst nah am Leben sein sollte, muss der Regisseur praktisch alle Details vorausdenken und in eine Einheit bringen – eine fast schon genialische Form des Autorenkinos. „Filmregie beginnt vielmehr in jenem Moment, da das Bild des Films vor dem inneren Auge jenes Menschen entsteht, der diesen Film machen wird und den man einen Regisseur nennt“ (ibid., 65).

Tarkovskijs vehemente Kritik an der Montagetechnik Ėjzenštejns ist im Grunde genommen eine Ablehnung von ideologischen Maßstäben in der Kunst:

Ich lehne das sogenannte Montagekino und seine Prinzipien deshalb ab, weil sie den Film sich nicht über die Grenzen der Leinwand hinaus ausdehnen lassen. Das heißt, weil sie dem Zuschauer nicht erlauben, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen. Das Montagekino stellt seinem Zuschauer Rätsel, läßt ihn Symbole dechiffrieren und sich für Allegorien begeistern, appelliert an seine intellektuelle Erfahrung. Doch jedes dieser Rätsel hat seine verbal genau formulierte Auflösung. So nimmt meiner Meinung nach Eisenstein seinem Zuschauer die Möglichkeit, in der Wahrnehmung eine eigene Haltung zu dem auf der Leinwand Gesehenen einzunehmen. [...] (Ibid., 133)

Diese deutliche Missbilligung des ideologischen Charakters des Revolutionskinos hat als Hintergrund die phänomenologische Ästhetik mit ihrer Aufwertung der aktiven Rezipientenrolle in der ästhetischen Erfahrung. Sie schließt aber auch an die allgemeinen kunsttheoretischen Entwürfe Tarkovskijs an, die er im vorangegangenen Kapitel erörtert hatte. Die „poetische Logik“ und „schöpferische Verfahrensweise“ wurden analog zu dem „Romantisieren“ von Novalis als Mittel betrachtet, eingefahrene Gedankengänge in einem aktiven, ästhetischen Erkenntnisprozess des Künstlers und des Rezipienten zu durchbrechen und die Welt in ihrer lebendigen Vielfalt zu sehen.

ERKENNTNIS, FREIHEIT, VERANTWORTUNG

Was erkennt man im Kino? „Das Ziel filmischer Kunstwerke ist die Organisation eines Erfahrungskomplexes durch den Künstler, wenn auch in dessen Filmen stets nur eine Illusion der Wahrheit – ihr Bild geschaffen wird“ (ibid., 98). Tarkovskij zieht eine klare Grenze zwischen dem verifizierbaren, objektivierbaren Wissen der Wissenschaft und der illusorischen, sekundären „Wahrheit“, die ein Kunstwerk vermittelt. Dann kommt aber doch die „absolute Wahrheit“ ins Spiel:

Das Streben nach Vollkommenheit inspiriert den Künstler zu geistigen Entdeckungen, zur höchsten sittlichen Anstrengung. Das Streben nach dem Absoluten ist die vorantreibende Tendenz der Menschheitsentwicklung. Und eben mit dieser Grundtendenz ist für mich auch der Begriff des Realismus in der Kunst verknüpft. Die Kunst ist dann realistisch, wenn sie ein moralisches Ideal auszudrücken strebt. Realismus ist das Streben nach Wahrheit, und die Wahrheit ist immer schön. Hier entspricht die ästhetische Kategorie der ethischen. (Ibid., 127)

Wie ist denn das sonderbare Pendeln zwischen den ästhetischen Positionen des frühen 20. und des späten 18. Jahrhunderts zu erklären und sind diese Hal-

tungen überhaupt vermittelbar? Eine psychologisch-soziologische Begründung für diesen heterogenen Bezug liefert die Situation der künstlerisch-intellektuellen Kreise in Russland um 1960. Die Tauwetterperiode setzte Hoffnungen auf Reformen frei, die schon nach wenigen Jahren enttäuscht wurden. Das totalitäre Regime zog die Schrauben noch fester an. Viele Intellektuelle zogen sich resigniert zurück und wandten sich philosophischen, religiösen, oft auch esoterischen Lektüren zu. Besonders beliebt waren Autoren, die offiziell missbilligt wurden, wie z. B. Dostoevskij.⁹ Diese Form der inneren Emigration hat in der russischen Kultur eine lange Tradition. Da der autokratische Staat eine kritische Öffentlichkeit und die Entwicklung freier Medien unterband, fanden die Diskussionen in kleinen Kreisen anhand von privat, oft zufällig vorhandenen philosophischen Texten statt. Auch die russischen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts suchten Antworten auf aktuelle sozialpolitische Probleme in der ihnen bekannten westlichen Literatur und Philosophie. Dabei entstanden oft interessante Verschiebungen. Bei den klassischen Schriftstellern des Realismus wie Dostoevskij und Turgenev findet man Figurenkonzepte und Sujets, die auf Fragestellungen des Deutschen Idealismus zurückgehen. Und die russischen Intellektuellen um 1960 lasen vielleicht deshalb Aristoteles, Dostoevskij und Laotse, weil Solženicyn, Kołakowski oder Karl Popper nicht greifbar waren. Sie fanden aber auch dort gute Antworten auf ihre Fragen. Dieses Phänomen erklärt wahrscheinlich die Heterogenität der theoretischen Ansätze von Tarkovskij und auch seine – wie anschließend noch ausgeführt wird – genuin sozialpolitischen Absichten.

Sind die traditionellen Begriffe der Philosophie „Streben nach dem Absoluten“, „Ideale“, „Sittlichkeit“, „Wahrheit“, die das oben angeführte Zitat aufgreift, mit der Phänomenologie und mit visuellen Kunstwerken vermittelbar? Ja, beim Vergleich sind zwar Akzentverschiebungen, aber keine Widersprüche erkennbar. Roman Ingarden, der profilierte Autor einer phänomenologischen Ästhetik, begründet ausführlich, warum das Bild analog zu dem sprachlichen ein visuelles Kunstwerk sei (Ingarden 1962, 130 ff.) und führt aus, dass das Kunstwerk gerade aufgrund seiner spezifischen, „intentionale[n], seinsheteronome[n] Seinsweise“ geradezu prädestiniert dafür sei, „metaphysische Qualitäten“ (Ingarden 1972, 314 f.), Ideen, Wahrheit zu vermitteln – allerdings in dem Status einer subjektiven „Konkretisierung“ des Rezipienten. Eine übersinnliche Wesensschau und mystische Offenbarung durch das Kunstwerk selbst erkennt Ingarden nicht an.

Beim genauen Lesen merkt man aber, dass Tarkovskij eine absolute Erkenntnis durch das Kunstwerk genauso ablehnt wie eine wissenschaftliche. Die Kunst hat einen Bezug zum sittlichen, moralischen Handeln. „Hier entspricht die äs-

9 Vgl. Allardt-Nostitz (1981, 103) und die schon weiter oben zitierte Bemerkung von Schlegel (1987, 33).

thetische Kategorie der ethischen.“ (Tarkowski 1989, 127). Die absolute Perspektive hat einen postulativen Charakter: „Das Streben nach Vollkommenheit“, „das Streben nach dem Absoluten“, „das Streben nach Wahrheit“, „moralisches Ideal“.

Tarkovskij argumentiert im Rahmen einer philosophischen Tradition, die auf Aristoteles zurückgeht und eine Unterscheidung zwischen dem theoretischen (Wissenschaften), praktischen (Ethik) und poetischen bzw. ästhetischen (Künste) Bereich trifft. Eine Wiederbelebung dieser Tradition nahm Kant in seinen drei KRITIKEN vor. Der Bereich der Transzendenz, der absoluten Wahrheit, den die theoretische Vernunft und damit Wissenschaft aus ihrem Gegenstandsbereich ausschließt, verlagert Kant bekanntlich in die Zuständigkeit der praktischen Vernunft – ein ethisches Handeln sei nur vor dem Hintergrund allgemeingültiger Postulate mit transzendentelem Charakter (die Ideen des Gottes, der Unsterblichkeit und der Freiheit) möglich. Für das praktische menschliche Leben ist ein wissenschaftlich objektivierbares Wissen über Gott und die Unsterblichkeit nicht unbedingt nötig. Als Postulate implizieren die drei Ideen jedoch allgemeingültige Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten, die die Existenz des Individuums und der Gesellschaft sinnvoll machen. Interessant ist die Dynamik, die in dieser Ethik enthalten ist, und die auch Tarkovskij thematisiert. Nicht das grundsätzliche Vorhandensein eines ewigen, objektiven Gesetzes steht im Vordergrund, sondern das „Streben nach Wahrheit“, die tägliche menschliche Suche nach Orientierung in der Vielfalt und Dynamik des Lebens.

Zwischen der theoretischen und der praktischen Vernunft vermittelt der dritte, der ästhetische Bereich. Kant versteht darunter gewissermaßen „eine Spielwiese“ neben dem Ernst der Wissenschaft und der Praxis des Lebens. In einem gegenüber den Anschauungsformen und der Zweckmäßigkeit der Welt autonomen, von menschlicher Subjektivität geschaffenen Raum kann die ästhetische Urteilskraft moralische bzw. auch epistemische Urteile spielerisch erproben. Das Konzept hat durchaus auch einen pädagogischen Charakter und impliziert die Vorstellung einer „ästhetischen Erziehung des Menschen“, die Schiller später aufgegriffen hatte. Auch der Aufklärer Kant kann also „antiideologisch“ gedeutet werden, zumal er dem menschlichen Subjekt zwar verschiedene Schranken und Grenzen auferlegt, ihm aber trotzdem ein sehr großes Maß an Freiheit und Souveränität zubilligt.

Ob Tarkovskij Aristoteles oder Kant selber gelesen hatte, oder die ja gut bekannten Konzepte vermittelt bekam (denkbar wäre z. B. die nachgewiesene Rezeptionslinie Kant-Schiller-Dostoevskij), ist bei einer Rezeptionsgeschichte, die mindestens 200 Jahre alt und in europaweite, kulturelle Kontexte eingebunden ist, weitgehend unerheblich. Wie schon erwähnt wurde, ist DIE VERSIEGELTE ZEIT auch keine begrifflich festgefügte und einer historischen Argumentationslinie verpflichtete philosophische Theorie, sondern eine Sammlung von Antworten, die Tarkovskij auf die Fragen zu seinem Werk, aber auch zu seinem Leben selber fand.

Die epistemische Funktion der Kunst siedelt Tarkovskij traditionsbewusst in dem ethischen Bereich an: „Meisterwerke entstehen aus dem Bemühen, ethische Ideale zum Ausdruck zu bringen. Sie bestimmen die Imagination und das Empfinden eines Künstlers. Wenn er das Leben liebt, dann verspürt er auch die unbedingte Notwendigkeit, dieses Leben zu erkennen, es zu verändern, dazu beizutragen, daß es besser wird“ (ibid., 29).

Ziel der Kunst ist nicht das Sammeln von Wissen über die Welt, sondern die Schaffung und Festigung von Werten, von Spielregeln für das Funktionieren einer Gesellschaft oder für das erfüllte Leben des Individuums. Tarkovskij ‚untersuchte‘ die Verbindung von Ethik und Ästhetik schon in seinem frühen Film *ANDREJ RUBLEV*.

Am Beispiel von Rubljow wollte ich die Psychologie des schöpferischen Tuns verfolgen und zugleich die seelische Verfassung und die gesellschaftlichen Emotionen eines Künstlers erforschen, der ethische Werte von so ungeheurer Bedeutung schuf.

Dieser Film sollte davon erzählen, wie in einer Epoche des Brudermordes und des Tatarenjochs eine nationale Sehnsucht nach Brüderlichkeit aufkam, die die geniale Dreifaltigkeit Andrej Rubljows, das heißt das Ideal der Brüderlichkeit, der Liebe und des versöhnenden Glaubens hervorbrachte. (Ibid., 38 f.)

Was hier nicht gesagt wird, nicht gesagt werden konnte, ist die Absicht Tarkovskijs, mit dem Film *ANDREJ RUBLEV* auf die zeitgenössische, sowjetische Gesellschaft, ihre Wahrheits- und Identitätssuche einzuwirken. In diesem Zusammenhang wird auch die indirekte, komplizierte Verbindung zwischen Kunst und der gewöhnlich als „Wirklichkeit“ bezeichneten Welt deutlich. Die aktuelle Diskussion um „Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur“¹⁰ und in anderen Künsten kommt oft zum ähnlichen Ergebnis wie die traditionelle Ästhetik. So fasst Christoph Demmerling seine Untersuchung *LITERATUR ALS EXPERIMENT?* in dem Satz zusammen: „Der kognitive Wert von (Lektüre-)Erfahrung besteht darin, aus der imaginativen Konfrontation mit einer Situation neue Aspekte sehen zu lernen und die eigene Sicht der Welt unter Umständen zu modifizieren.“ Demmerling betont dabei den „spielerische[n]“ Charakter und das „ästhetische Vergnügen“ bei dieser kognitiven Erfahrung (Demmerling 2014, 152 f.).

Traditionalistisch ist Tarkovski auch, wenn es darum geht, die Funktionsweise der Kunst zu beschreiben. Er greift hierzu den aristotelischen Begriff der Katharsis auf. „Doch leider vermag die Kunst die menschliche Seele nur durch Erschütterung, durch Katharsis zum Guten zu befähigen“ (Tarkowski 1989, 54).

10 So der Titel einer neu erschienenen Arbeit.

Das in der europäischen Kunsttheorie so wirkungsmächtige Katharsis-Konzept hat ja ursprünglich einen psychologischen, ja auch medizinischen Kontext. In der antiken Einteilung der Wissenschaften gehörte die Dichtung neben Medizin und Handwerk zu den Tätigkeiten, die für den Menschen eine direkte Lebenshilfe sein sollten. Auch in dieser äußerlichen Differenzierung wird deutlich, dass die Kunst in der europäischen Kulturgeschichte traditionell keine Affinität zum theoretischen, logischen Erkennen und Denken hat. Sie entwirft ihre eigene, mitunter selbstbezügliche Welt und sie wirkt im psychisch-emotionellen Bereich. „Das *Verstehen* eines künstlerischen Bildes bedeutet dagegen die Rezeption des Kunstschönen auf emotionaler, zuweilen sogar auf einer „über“-emotionalen Ebene“ (ibid., 46 – Hervorhebung im Original). Tarkovskij greift die alten Begriffe und Vorstellungen auf¹¹, die auf die Formel hinauslaufen: Die Kunst wirkt nicht auf den Geist, sondern auf die Seele des Menschen ein, und ihre epistemische Leistung ist nicht die Welt-, sondern die Selbsterkenntnis.

Die unbestreitbare Funktion der Kunst liegt für mich in der Idee des *Erkennens*, jener Form der Wirkung, die sich als Erschütterung, als Katharsis, äußert. [...] Im Kontakt mit einem solchen Kunstwerk erfährt der Betrachter eine tiefe und reinigende Erschütterung. [...] Wir erkennen und entdecken uns selbst in diesem Augenblick, in der Unerschöpflichkeit unserer Möglichkeiten, in der Tiefe unserer eigenen Gefühle. (Ibid., 41 und 49 f. – Hervorhebung im Original)

Interessanterweise bezieht Tarkovskij das bekannte philosophisch-ästhetische Konzept der Katharsis nicht nur auf die individuell-psychische und gesellschaftliche Funktion der Kunst, sondern auch auf die ‚technische‘ Seite, auf die Konstruktionsprinzipien des Werkes. Er begründet damit entgegen der aristotelischen Tradition gerade seinen antimimetischen, den Rezipienten aktivierenden Gestaltungsstil:

Ein komplizierter Gedanke und eine poetische Weltsicht sollten keinesfalls um jeden Preis in den Rahmen einer gar zu deutlichen Offenkundigkeit hineingepreßt werden. Die Logik direkter, allgemein üblicher Folgerichtigkeit erinnert nämlich verdächtig an die Beweisführungen für geometrische Theoreme. Für die Kunst dagegen bieten jene assoziierbaren Verknüpfungen, in denen sich rationale und emotionale Wertungen des Lebens miteinander verbinden, zweifellos viel reichere Möglichkeiten. [...] (Ibid., 20 f.)

11 Man findet diese antiken Vorstellungen, die den Menschen in seiner geistig-psychisch-sinnlichen Ganzheit erfassen wollen, übrigens nicht nur bei Aristoteles, sondern auch im Taoismus – Tarkovskijs Denken könnte aus verschiedenen Quellen gespeist worden sein.

Tarkovskijs „Ästhetik und Poetik des Films“ hat auch eine sozialpolitische Komponente. Seine mehrfach formulierte (und in diesem Beitrag weiter oben erörterte) Absicht, die emotionalen und intellektuell-kritischen Kräfte des Zuschauers zu aktivieren, bezieht die Argumente wohl aus der phänomenologischen, aufklärerischen oder frühromantischen Ästhetik. Sie zielt aber auf eine durchaus aktuelle, antiideologische Wirkung ab: auf das Aufbrechen eingefahrener Denkmuster und das kritische Hinterfragen scheinbarer Selbstverständlichkeit. „Wir leben in einer Welt der Ideen, die andere für uns zurechtgeschneidert haben“ (ibid., 236). Tarkovskij betont die emanzipatorische und zugleich auch didaktische Wirkung der Kunst – ein fähiger Künstler kann durchaus auch ein sehr guter „ästhetischer Erzieher“ sein. Ein Kapitel seines Buches *DIE VERSIEGELTE ZEIT* ist dem „Verhältnis vom Künstler und Publikum“ gewidmet. Tarkovskij setzt sich darin mit der sowjetischen Kritik an der vermeintlichen „Wirklichkeitsferne“ seiner Filme und seiner „selbstgewählten Isolation“ von den „Interessen des Volkes“ (ibid., 184 f.) auseinander und antwortet mit einer ironischen Verfremdung marxistisch-leninistische Grundbegriffe:

Künstler und Publikum konditionieren einander gegenseitig. Bleibt der Künstler sich selbst treu und unabhängig von alltäglichen Werturteilen, dann schafft und hebt er selbst das Rezeptionsniveau seines Publikums. Und wachsendes gesellschaftliches Bewußtsein akkumuliert dann seinerseits jene gesellschaftliche Energie, die wiederum eine Geburt neuer Künstler zur Folge hat. (Ibid., 186)

In dem Kapitel „Von der Verantwortung des Künstlers“ wird die sozialpolitische Dimension des künstlerischen Werkes von Tarkovskij frappierend deutlich. Fast schon beschwörend betont Tarkovskij die Freiheit des Menschen, reflektiert Wahrheit und Moral, Freiheit und Verantwortung, Kunst und Leben als zwei Seiten einer Medaille. Das „Ich“ bekommt eine zentrale Bedeutung zugesprochen, sofern es „nach spiritueller Vollkommenheit strebt“ (ibid., 235) und Verantwortung für sein individuelles Handeln übernimmt. Ein gesellschaftliches System, das dem Kollektiv Priorität einräumt, drängt das individuelle, ethische Empfinden zurück: „Man erwartet jeweils vom anderen, daß er sich anpaßt und aufopfert, sich am Aufbau der Zukunft beteiligt, während man selbst an diesem Prozeß überhaupt keinen Anteil hat, keinerlei persönliche Verantwortung für das Weltgeschehen übernimmt“ (ibid., 236).¹²

Wenn man sich die Situation der Künstler und Intellektuellen in der sowjetischen Diktatur vergegenwärtigt, versteht man die menschliche Dimension

12 Die Kategorie der individuellen Verantwortung war übrigens ein zentrales Thema in den Diskussionen der Dissidenten. Auch Roman Ingarden (1970) äußerte sich dazu in seiner gewohnten Gründlichkeit.

dieser intensiven Lektüren von Klassikern der europäischen Kultur, die Suche und das Festhalten an geistigen Konzepten, die man dem tristen Alltag und der versklavenden Ideologie entgegenhalten konnte. Tarkovskij gelang es neben den faszinierendsten Kunstwerken der Filmgeschichte auch das Bild eines menschlichen Subjekts zu schaffen, das zwar sozial-ökonomisch determiniert, aber auch ästhetisch-moralisch autonom ist, und das durchaus ein Leben in Würde zu verwirklichen vermag:

In der Zeit, in der der Mensch lebt, hat er die Möglichkeit, sich selbst als moralisches, zur Wahrheitssuche befähigtes Wesen zu erkennen. Mit der Zeit wurde dem Menschen ein zugleich bitteres und süßes Geschenk in die Hand gegeben. Das Leben ist nichts als eine dem Menschen zuerkannte Frist, in der er seinen Geist entsprechend den eigenen Zielvorstellungen von seiner menschlichen Existenz formen kann und muß. Der unerbittlich begrenzte Rahmen, in den unser Leben gepreßt ist, macht unsere Verantwortung gegenüber uns selbst und gegenüber unseren Mitmenschen überaus deutlich. (Ibid., 62 f.)

FILMOGRAPHIE

NAZARIN („Nazarin“). Spielfilm. Mexico: 1959. Regie: Luis Buñuel.
SHICHININ NO SAMURAI („Die sieben Samurai“). Spielfilm. Japan: 1964. Regie: Akira Kurosawa.

BIBLIOGRAPHIE

Allardt-Nostitz (1981), Felicitas: „Spuren der deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskijs“, in: Turowskaja, Maja / Allardt-Nostitz, Felicitas (Hg.): Andrej Tarkovskij. Film als Poesie, Poesie als Film. – Bonn, S. 101–148.
Bazin (1975), André: Was ist Kino? – Berlin.
Demmerling (2014a), Christoph / Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge. – Berlin.

- Demmerling (2014b), Christoph: „Literatur als Experiment? Überlegungen zur kognitiven Dimension der Dichtung“, in: Demmerling, Christoph/ Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge. – Berlin, S. 141–162.
- Drubek-Meyer (2012), Natascha: Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino. – Wien u. a.
- Harnischfeger (1988), Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantik-kritik bei E. T. A. Hoffmann. – Wiesbaden.
- Hoffmann (1963), E. T. A.: Poetische Werke in sechs Bänden. – Berlin.
- Ingarden (1962), Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. – Tübingen.
- Ingarden (1970), Roman: Über die Verantwortung. Ihre ontischen Fundamente. – Stuttgart.
- Ingarden (1972), Roman: Das literarische Kunstwerk. – Tübingen.
- Jansen (1987), Peter W./ Schütte, Wolfram (Hg.): Andrej Tarkowskij. – München.
- Kestenholz (2001), Claudia.: „Hieroglyphen der absoluten Wahrheit. Andrej Tarkowskij's Ästhetik des bewegten Bildes“, in: von Arburg, Hans-Georg/ Gamper, Michael/ Stadler, Ulrich (Hg.): „Wunderliche Figuren“. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften – München, S. 207–238.
- Klinger (2013), Cornelia: „Ästhetik als Philosophie. Ästhetik als Kunsttheorie“, in: Jaeschke, Walter/ Holzhey, Helmut (Hg.): Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). – Hamburg, S. 30–52.
- Mayer (2012), Michael: Tarkowskij's Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion. – Bielefeld.
- Müller (1990), Ludolf: Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljow. – München.
- Schlegel (1987), Hans-Joachim: „Der avantgardistische Avantgardist“, in: Jansen, Peter W./ Schütte, Wolfgang (Hg.): Andrej Tarkowskij. – München, S. 23–42.
- Schmatloch (2003), Marius: Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung. – St. Augustin.
- Schmid (1987), Eva M. J.: „Erinnerungen und Fragen“, in: Jansen, Peter W./ Schütte, Wolfgang (Hg.): Andrej Tarkowskij. – München, S. 43–80.
- Selg (2009), Julia: Andrej Tarkowskij und die Gegenwart der Alten Meister. Kunst und Kultus im Film „Nostalghia“. – Stuttgart.
- Tarkowski (1989), Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. – Leipzig, Weimar.
- Tertz (1960), Abram: On Socialist Realism. Introduction by Czeslaw Milosz. – New York.
- Turowskaja (1981), Maja/ Allardt-Nostitz, Felicitas (Hg.): Andrej Tarkowskij. Film als Poesie, Poesie als Film. – Bonn.

Andrej Tarkosvkij ist es gelungen, sich mit einem relativ kleinen Oeuvre in die Filmgeschichte einzuschreiben, obwohl fast alle seine Filme als schwer verständlich gelten. Legenden ranken sich um sie. Die hier dokumentierte Potsdamer Tagung vom September 2014 zeigt das ungebrochene Interesse der Wissenschaft an dem Regisseur und seinen Filmen – national wie international. Die Beiträge gehen auf die Klassizität des Regisseurs ein, beleuchten sein Verhältnis zu Religion und philosophischem Diskurs und verfolgen seine Wirkung in Theorie und Filmkunst.

