

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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

‚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 Tarkovkij. 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-Buddhismus<sup>3</sup>, 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

Tarkovkijs *Mise en Scène* erinnert oft an die klaren Formen der Ikonen.<sup>7</sup> 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 Bazin<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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“<sup>10</sup> 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 auf<sup>11</sup>, 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).<sup>12</sup>

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.