Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 10

Artikel: Theologische Dimensionen in Tarkowskijs Werk
Autor: Eichenberger, Ambros
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931960

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ambros Eichenberger

Theologische Dimensionen in Tarkowskijs Werk

Versuch einer Annäherung

Angesichts der Rätsel, die Andrej Tarkowskij den meisten Zuschauern mit seinen «subjektiven» Autorenfilmen und Autoren-Bildern aufgibt, hat wohl niemand erwartet, dass sie in einer Annäherung aufgelöst werden könnten. Viele von diesen Bildvisionen entziehen sich wegen ihrer poetischen und parabelhaften Vieldeutigkeit ohnehin dem Zugang einer (unserer) einseitig kritisch-rationalen Analyse. Annäherungsversuche meditativer und kontemplativer Art im Sinne einer inneren «seelischen Versenkung» können für die ganzheitliche Deutung und Wirkung der rätselhaften Bilder deshalb ebenso ergiebig, notwendig und jedenfalls ergänzend sein.

Die Oberflächlichkeit und Hektik unseres modernen Lebens sowie ein offensichtlicher Verlust an spiritueller Wahrnehmungsfähigkeit, den Tarkowskij ja immer wieder diagnostizierte und bedauerte, schaffen allerdings nicht die besten Voraussetzungen – wenigstens was die westliche Hälfte Europas betrifft, vom Publikum in den Vereinigten Staaten, wo das Medium Film ohnehin einen anderen Stellenwert besitzt, ganz zu schweigen. Nicht zuletzt deshalb gibt es auch viele professionelle Kritiker und nicht nur gewöhnliche Kinogänger, die das gesamte Werk dieses russischen Regisseurs als «schwierig» bis «sehr schwierig» empfinden; «noch schwerer zu beschreiben, als Filme das überhaupt sind» (Eva M. J. Schmid zu «Nostalghia» in *«Jahrbuch Film 1983/84»*). Das Empfinden dieser Schwierigkeiten hindert allerdings die meisten Kritiker nicht daran, ihrer Betroffenheit vor der («messianischen») Kraft des Gesehenen und Gehörten Ausdruck zu geben, auch mit dem Hinweis, dass die acht Kunstwerke, die wir Tarkowskij verdanken, nicht nur für die Filmgeschichte, sondern auch für das Lesen der Zeitgeschichte von Bedeutung sind. «Man muss prädestiniert sein, um den Zugang zu diesen Welten und Visionen zu finden, aber es sind *unsere Geschichten*», hat ein Kritiker gemeint.

Bei der Vermittlung dieser «unserer Geschichten» wird vom Regisseur her vorwiegend auf deren innere, geistige Verfassung Wert gelegt und weniger auf die Auflistung von äusseren Ereignissen, Handlungen und Begebenheiten. Denn darüber, dass es vor allem darum geht, «an verschüttete Quellen unserer Existenz zu rühren» und weniger, «gegen irgendwelche Einzelphänomene der modernen Denk- und Lebensart Stellung zu beziehen» (vgl. *«Die versiegelte Zeit»*, erweiterte Neuauflage 1985, S. 269), hat Tarkowskij niemanden im Zweifel gelassen. In diesem «metaphysischen» Sinne werden seine Filme von der Mehrheit der «Bewunderer» ja auch empfunden. Stellvertretend für viele von ihnen hat Eva M. J. Schmid der Art dieser Bewunderung Ausdruck gegeben. Mit einem Zitat, das zwar über Giorgione geschrieben wurde, aber, wie sie meint, auch als «Vorspruch» und Einführung zu Tarkowskijs Werk verwendet werden kann: «Seine Bilder sind wie Träume von einem anderen Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen wie alte Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem anderen Stern, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechts zusammenhanglos zum Bewusstsein erwacht und riefen nach Erklärung. Sie erwecken Ahnungen in der Brust des einzelnen, die der Gesamtheit gehören» (a. a. O.).

Übergänge, fliessend von Innen nach Aussen

Diese Ahnungen von den «verschütteten Quellen unserer Existenz» versucht Tarkowskij mit der ihm eigenen «poetischen Logik» und mit seiner assoziativen poetischen Ästhetik zu erschliessen, die sich von der uns vertrauteren linearen Erzähllogik unterscheidet. Vor allem auch in dem Sinne, dass sich diese poetischen und prophetischen Bilder, «die ich irgendwann ersinne», mit ihrer *parabelhaften* Form nicht auf *einen* Interpretations-Nenner festnageln lassen, sondern mehrdeutig sind und «fliessend», vor allem was die Übergänge von Innen nach Aussen, von der Wirklichkeit zum Traum, vom Zeichen zum Bezeichneten, vom Diesseits zum Jenseits, vom Bild zum Sinnbild usw. betrifft. Die normale Handlungsdramaturgie mit ihren Konflikten zwischen den auftretenden Personen wird – abgesehen von *«Offret»*, wo die Elemente dazu am stärksten in Erscheinung treten – durch eine Art von «sakramentaler» Bildstruktur ersetzt. Ganz im Sinne des alten, christlichen (und aristotelischen) Mottos «Per visibilia ad invisibilia» strebt das Bild nach Tarkowskijs Philosophie

Bild aus der subjektiv-lyrischen Erlebniswelt Tarkowskijs, das bei der Montage von «Offret» fallengelassen wurde.

(und – orthodoxer – Theologie) ins Unendliche und führt zum Absoluten hin! Dieses Unendliche ist der Bildstruktur, als deren Vektor und inneres Geheimnis, immanent (vgl. dazu das Kapitel über «Das filmische Bild» in *«Die versiegelte Zeit»*, S. 119ff.). Auch wenn dieses Bild die äussere und innere «Beobachtung» der Realität zur Hauptgrundlage hat und somit auf der «Materialwelt» basiert, wie der Regisseur immer wieder nachdrücklich betont, kommt es doch erst zu seiner wahren Bestimmung und Erfüllung, «wenn es in seiner Bedeutung unerschöpflich und grenzenlos ist, wenn es in seiner geheimen Sprache Andeutungen und Suggestionen auf etwas Unaussprechliches, nicht in Worte zu Fassendes ausspricht. Es ist vielgesichtig, vieldeutig und stets dunkel in seiner letzten Tiefe» (a. a. O., S. 120).

Als vieldeutig, hintergründig, tiefsinnig, dunkel und mehrdimensional sind in diesem Sinne etwa die kosmischen Elemente Wasser, Feuer, Licht, Wind zu «verstehen» – und stehenzulassen –, die Tarkowskij in all seinen Filmen häufig verwendet. Ähnlich «vieldeutig, tief und dunkel» werden Motive wie der Weg, der Baum, die Mutter, das Kind, der Durchgang («Nostalghia») usw. «inszeniert». Sie lassen sich demnach nicht so leicht, wie viele von uns es gerne möchten, in irgendeine begriffliche, spekulative oder ideologische Formel pressen. Dagegen hat sich Tarkowskij ja auch immer vehement gewehrt.

Aber diese Feststellungen können natürlich niemanden davon dispensieren, stärker als bisher nach den Traditionen und den ideengeschichtlichen Zusammenhängen zu suchen, an die diese Filme angeschlossen sind; denn das ist unentbehrlich zu ihrer adäquaten Aufschlüsselung. Die relativ wenigen westlichen Kritiker, die sich bisher eingehender mit der Frage nach diesen Traditionen befassten, sind vorwiegend von ihren eigenen kulturellen Voraussetzungen ausgegangen. So wurde zum Beispiel intensiv nach Spuren der deutschen Romantik in den Filmen von Tarkowskij gesucht (ausgiebig von Felicitas Allardt-Nostitz in *«Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film»*). Solche Spuren sind zwar vorhanden, was nicht zuletzt das «Hoffmanniana»-Projekt (das Drehbuch für einen geplanten Film über E. T. A. Hoffmann liegt vor) bezeugt, dessen Realisierung dem Regisseur bis

zuletzt keine Ruhe gelassen hat. Dennoch wirkt es wie eine «ethnozentrische» Vereinnahmung, wenn man aus Tarkowskijs «Stalker» ein Alter Ego des romantischen Heinrich von Ofterdingen machen will oder die «Zone» nach der dieser unterwegs ist, mit dem «alchimistischen Gartenzimmer» des Salamander Archivars Lindhorst aus einer Hoffmann-Erzählung vergleicht (vgl. Allardt-Nostitz, S. 138). Auch mit vermeintlichen Leihgaben aus dem Weltbild der Gnosis, des Paracelsus oder des Anthroposophen Rudolf Steiner erklärt man diese Bildvisionen kaum. Viel näherliegend und entsprechend lohnender muss es sein, Tarkowskijs Welt- und Menschenbild – auch sein Gottesbild – von den eigenen russischen Wurzeln des Regisseurs her anzugehen. Denn auf seine russische Identität hat er – auch während den Jahren des Exils – ausserordentlich grossen Wert gelegt. Noch bei den Dreharbeiten zu *«Offret»* auf der schwedischen Insel Gotland, absichtlich nahe an der Grenze zu seiner russischen Heimat, gab er nachdrücklich zu verstehen, dass er auch im Westen, trotz der schwedischen Schauspieler mit ihrer schwedischen Sprache, «russische Filme» mache. Das hat denn einige Kritiker prompt veranlasst – es könnten Amerikaner gewesen sein, die sich schwerer mit der Einfühlung in eine andere Kultur tun –, von einer «Überdosis an russischer Seele und Melancholie» zu reden, weil die Hauptfiguren in «Stalker», «Nostalghia» und «Offret» so niedergeschlagen sind ...

Notwendigkeit einer neuen religiösen Sensibilität

Grössere Aufmerksamkeit als bisher ist in diesem Zusammenhang der Suche nach den Quellen von Tarkowskijs Inspiration, der vorrevolutionären slawophilen, russischen Literatur und Religionsphilosophie (Wladimir Solowjew, Wjatscheslaw Iwanow u. a.) zu schenken. Auch die grossen russischen Literaten des 19. Jahrhunderts, Dostojewski, Tolstoi, Gogol, haben sich von ihnen inspirieren lassen. All diesen Autoren mit ihren Figuren und Themen fühlte sich Tarkowskij stärker verbunden als den Vertretern der deutschen Romantik oder der italienischen Renaissance (deren Malerei er kannte und liebte). Aber diese Welt der alt-russischen Kultur und Kunst, die Sehnsüchte der «russischen Seele» und des russischen Volkes artikuliert und die trotz atheistischer Staatsideologie noch nicht ausgestorben ist, ist hierzulande nur einer kleinen Minderheit vertraut. Das Russland-Bild des breiteren Publikums bleibt bis jetzt von anderen, neueren Parametern besetzt. Das kann sich aber ändern, wenn das «neue Denken» weitere Fortschritte macht und die Dialogbereitschaft hier wie dort grösser wird.

Durch die bisherigen Blockierungen bleibt ein reiches geistiges und religiöses Potential ungenutzt, das Tarkowskij für die Weiterentwicklung der Zivilisation für unentbehrlich hielt. In seinem letzten Interview mit dem Exil-Polen Boleslaw Edelhajt (vgl. *«Cahiers du Cinéma»*, Februar 1987, S. 38ff.) redet er demnach ganz unverblümt von der Notwendigkeit einer neuen religiösen Sensibilität in unserer Zeit, und er ist überzeugt, dass «die gigantischen spirituellen Reserven Russlands» berufen sind, dabei eine entscheidende Rolle zu spielen. Als Ausdruck und Zeugnis dieser russischen Religiosität sind – neben den Ikonen, die in Tarkowskijs Werk einen wichtigen Platz einnehmen (und wahrscheinlich seine Philosophie vom «filmischen Bild» erhellen könnten) – etwa die *«Erzählungen eines russischen Pilgers»* (deutsche Übersetzung von Reinhold Walter, Herder 1974) zu nennen. Dabei handelt es sich um eine Art von Anleitungen zum geistlichen Leben, die im Russland des 19. Jahrhunderts auch auf Intellektuelle (etwa Tolstoi, der bekanntlich selber Starzen besuchte) einen grossen Einfluss auszuüben vermochten. Dieses Werk und seine Geistigkeit ist in Zusammenhang mit den Annäherungsversuchen zu Tarkowskij insofern erwähnenswert, als der russische Pilger mit seiner Sehnsucht nach Erkenntnis, göttlicher und menschlicher Wahrheit und Harmonie erstaunlich vieles gemeinsam hat mit den Pilgern und Mönchen, die in (allen) Filmen Tarkowskijs anzutreffen sind (nicht nur in «Andrej Rubljow»).

So ist in dieser religiösen Literatur mehrfach vom «Verstehen der Kreatur» die Rede. Damit ist ein mystisch metaphysischer Erfahrungsbereich gemeint, der sich dem gläubigen und suchenden Menschen durch asketische und meditative Übungen und Wanderungen erschliesst. Dazu gehört nicht zuletzt das Bewusstsein von der kosmischen «All-Einheit» und die damit verbundene «Sehnsucht nach Entgrenzung» wie sie eben auch in der Romantik ihren Niederschlag gefunden hat. In Tarkowskijs Werk steht unter anderen das mehrfach verwendete Motiv des Fliegens und «Abhebens» dafür. Erwähnenswert ist überdies die Relativierung von Wissen und Können zugunsten von seelischen, spirituellen und ethischen Werten, die den Pilger charakterisieren.

In seiner (des Pilgers) Begegnung mit einem römisch-katholischen Polen, der den Typus des rational eingestellten westlichen Menschen und Christen

mit seiner Werkgläubigkeit und seinem legalistischen Pflichtbewusstsein verkörpert, scheinen die Kontaktschwierigkeiten zwischen dem russischen Schriftsteller Gortschakow und der italienischen Begleiterin Eugenia, die in *«Nostalghia»* eine nicht geringe Rolle spielen, bereits «vorprogrammiert» zu sein. Denn hier im Film wie dort in der Literatur stehen sich zwei Welten und zwei Weltanschauungen gegenüber, die wegen zunehmender Entfremdung unendliche Mühe haben, einander näher zu kommen. Auf der einen Seite ist es die (materialistische) Homo Faber-Mentalität des Westens mit einem entsprechenden Defizit an Spiritualität und auf der andern Seite die meditativ veranlagte Welt des Ostens, von der Tarkowskij behauptete, dass «sie der Wahrheit näher» sei. Nicht zuletzt wohl durch jene inneren geistlichen Erfahrungen, die in der orthodoxen Mönchstradition mit «Hesychia» bezeichnet werden. Dabei geht es vorwiegend «um ein Stillsein des Geistes und der Welt, ein Vergessen des Niedrigen, ein geheimnisvolles Erkennen des Höheren, das Hingeben der Gedanken an etwas Besseres als sie selber sind» (vgl. *«Erzählungen eines russischen Pilgers»*).

Gegen eine Welt, in der das Rationale alles verschlingt

Ganz ähnliches mutet Tarkowskij seinen eigenen Figuren zu, jenen Idioten und «Idiotisten» (vgl. «Offret»), schwachen, aber «gotterwählten» Menschen, die zwar von den Handlungsmustern des Normalbürgers abweichen (wie z. B. Domenico oder Alexander), aber über (geistliche) Gaben, Einsichten und Weisheiten verfügen, «die man im alten Russland», seinen eigenen Aussagen zufolge, «heiligen Narren zugesprochen hat». So schreibt er in *«Die versiegelte Zeit»* (S. 268 ff.) weiter: «Diese Menschen lenkten schon durch ihr Äusseres als Pilger und zerlumpte Bettler den Blick der in ‹geordneten Verhältnissen› Lebenden auf die Existenz jener von Weissagungen, Heilsopfern und Wundern erfüllten *anderen* Welt jenseits aller verstandes- und vernunftsmässigen Regelhaftigkeit.» Damit ist auf die Stärke dieser Schwachen und auf die Macht dieser Ohnmächtigen hingewiesen, die zur Interpretation von Tarkowskijs Welt-, Menschen- und Christusbild unerlässlich sind, sowie auf die allfälligen – oder auffälligen! – Parallelen zur biblischen und neutestamentlichen Spiritualität, wo die gängigen «geordneten» Werte ja ebenfalls umgekrempelt werden, indem die Kleinen den Platz der Grossen und die Unwissenden den Platz der Weisen einnehmen dürfen. Auf diese «biblischen» Dimensionen der «Tarkowskij-Narren», die zum klassischen russischen Heiligentypus gehören, ist bislang meines Wissens noch niemand näher eingegangen.

Die Vorführung von Tarkowskijs Filmen blieb bei uns – wie in der Sowjetunion, aber aus anderen Gründen – auf sogenannte Kunst- und Studio-Kinos beschränkt. Wegen ihrem künstlerischen Anspruch und ihrer sogenannten «Hermetik» erreichten sie nie ein breiteres Publikum, und das wird wahrscheinlich auch so bleiben. Tarkowskij selbst hat illusionslos auf eine «Publikumsminderheit» gesetzt und bewusst darauf verzichtet, «allen gefallen zu wollen». Denn das hätte bedingt, «sich wie Judas für dreissig Silberlinge zu verkaufen». In diesem Sinne, versichert er, hat ihn der kommerzielle Erfolg eines Filmes und der kommerzielle Film «überhaupt nicht interessiert» (*«Die versiegelte Zeit»*, S. 196). Das heisst nicht, dass dieser Erfolg in den letzten Jahren nicht grösser geworden ist. So gross, dass der Regisseur heute sogar mit einer neuen «Kultfigur» verglichen wird. Auch an Erklärungsversuchen für dieses Interesse an seinem Werk fehlt es natürlich nicht. Dabei wird z. B. auf den Bereich der Esoterik und der esoterischen Systeme verwiesen, die, zur wachsenden Vergeistigung, meditative Wege beschreiten und dies mit der Pflege von sogenannten «Grenz- und Geheimwissenschaften» tun. Mit der Erwähnung des Anthroposophen Rudolf Steiner (1861–1925) in einem Interview

Lebensdaten Andrej Tarkowskijs

Geboren am 4. April 1932 in Zawrashje, einem Dorf an der Wolga.
Der Vater Arsenij Aleksandrowitsch Tarkowskij, angesehener Lyriker und Übersetzer, verlässt 1935 seine Frau und die Kinder Andrej und Marina. Die Mutter Maja Iwanowna Wischnjakowa sorgt als Korrektorin für den Lebensunterhalt.
1939 Besuch der Schule in Moskau.
Während des Krieges Evakuation in die Wolgagegend.
1943 Rückkehr der Familie nach Moskau.
Parallel zum Schulunterricht während sieben Jahren Musik- und drei Jahren Malunterricht.
Studium am Institut für orientalische Sprachen, das er ohne Diplom wegen eines Sportunfalls abbricht.
Während eines Jahres als einfacher Arbeiter auf einer Forschungsexpedition in Sibirien.
1954 Aufnahme in die Filmhochschule Moskau.
1960 Diplom mit Abschlussfilm «Katok i Skripka» (Die Walze und die Geige). Tarkowskij stellt fünf Spielfilme in der Sowjetunion her.
Ab 1983 Aufenthalt in Italien.
1984 Beschluss, im Westen zu bleiben.
Stirbt am 29. Dezember 1986 in Paris an Krebs.

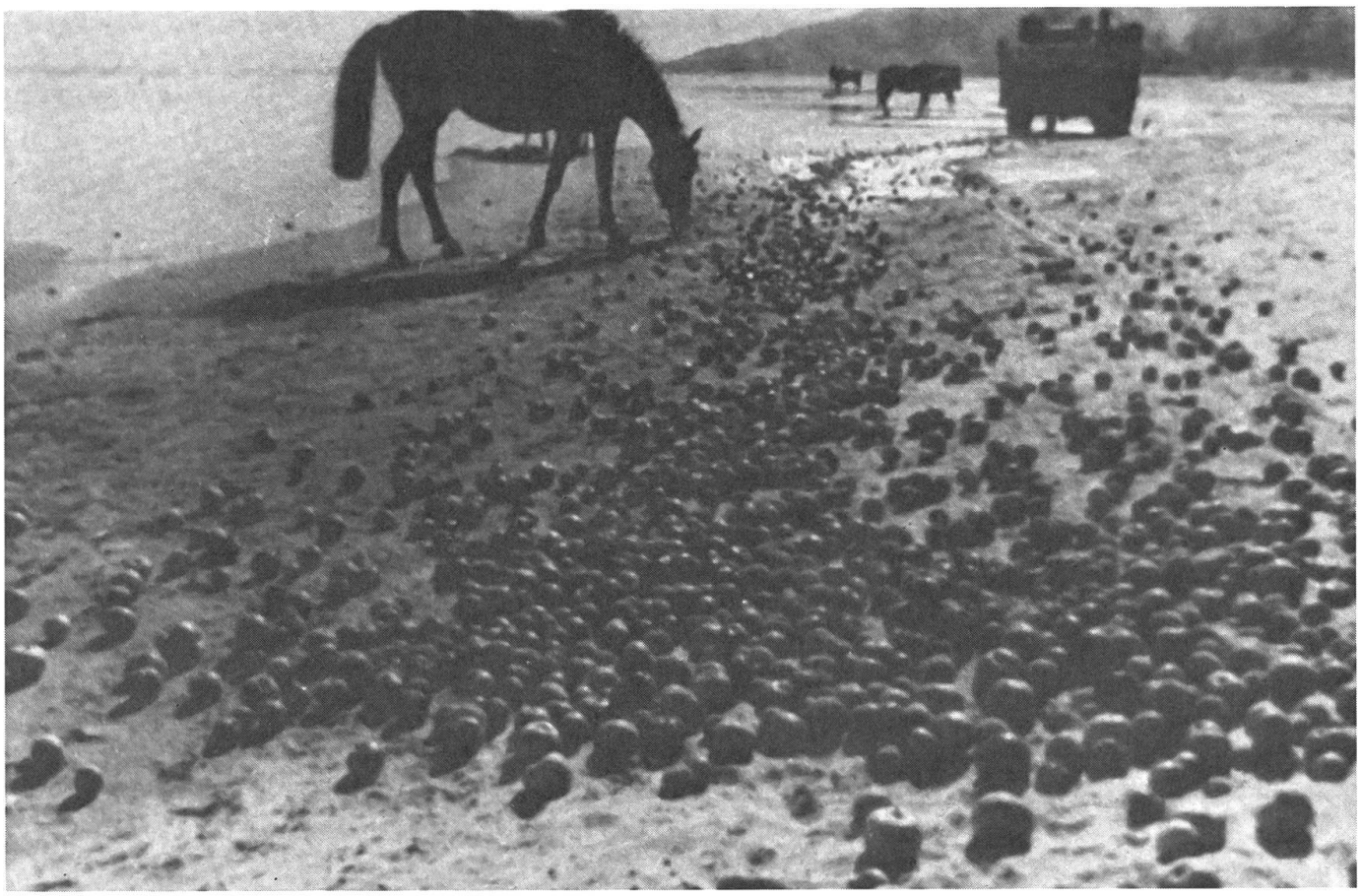
«Iwans Kindheit»: Iwan als Aufklärer im toten, von Wasser überfluteten Wald. Erinnerungen an die unbeschwerte Vorkriegszeit.

hat Tarkowskij selbst, möglicherweise ohne es zu wollen, Spekulationen in diese Richtung Auftrieb gegeben.

Zutreffend ist allerdings, das wurde bereits angedeutet, dass eine Welt, in der das Rationale alles andere zu verschlingen droht, von Tarkowskij sozusagen mit der «Erbsünde» gleichgesetzt worden ist. Nur noch gelten zu lassen, was wissenschaftlich geklärt und begründet werden kann, bedeutete für ihn bereits «eine heillos in die Irre gegangene Zivilisation». Das Gefühl der Bedrohung durch eine nihilistische Leere, das er in dieser Beziehung empfand, hat er mit der ihm eigenen «Ästhetik der Ruinen» und mit seinen Trümmerlandschaften zum Ausdruck gebracht. Sie weisen darauf hin – wie übrigens auch der dürre, vom «Waldsterben» bedrohte Baum im letzten Film –, dass das menschliche Dasein und der menschliche Daseins-Sinn verarmt durch eine Entwicklung, die in die falsche, materialistische Richtung läuft. Deshalb bezeugen die Hauptfiguren in den Filmen ja auch, wie fast alles flach, leer und nichtssagend geworden ist. So haben sich zum Beispiel die vier «irdisch» gesinnten Personen in *«Offret»* (Adelaide, Julia, Victor und Marta), die den vier «Sonderlingen» (Alexander, Otto, Maria, Knabe) als Antifiguren gegenüberstehen, nicht mehr sonderlich viel zu sagen. Die Qualität der zwischenmenschlichen Beziehungen hat in dieser «schwedischen» Gesellschaft einen Tiefpunkt erreicht, der durch das hohle Zeremoniell der Inszenierung unterstrichen wird. Aber auch jene Gestalten, die wie Alexander oder Gortschakow nach «Höherem» streben, verlieren bisweilen den Halt, den Sinn, den Lebenswillen und den Glauben an sich selbst, so dass es zu einem bedrohlichen Spiel mit der Pistole kommt, «für den äussersten Fall»!

Die Rolle des Künstlers als Prophet

Es gibt «Zeichen der Zeit», die der Künstler mit seinem überdurchschnittlichen Wahrnehmungsvermögen auf prophetische Weise, oft wider seinen Willen, «empfängt». Künstler ist ja nicht nur, wer sich mitteilt, sondern auch der, dem «es» sich mitteilt. Die Rolle des Künstlers als Prophet «wider Willen» wäre ohnehin weiter zu untersuchen, denn Tarkowskij hat sich in seinem Buch *«Die versiegelte Zeit»* mehrfach dazu geäussert. Zu diesen «Zeichen der Zeit» gehört (nach Tarkowskij) ganz offensichtlich der «eindimensionale Mensch», der als Opfer einer konsum- und profitorientierten Zivilisation – oder eines totalitären politischen Systems – seinem eigentlichen Wesen entfremdet ist und deshalb nicht mehr weiss, wer er ist, wohin er kommt und wer er zu sein hat.



Wie oft und wie pathetisch hat der Regisseur in diesem Zusammenhang den Verlust der persönlichen Freiheit und der sittlichen Verantwortung des Menschen bedauert und beklagt. Einerseits mit der stolzen und sendungsbewussten Feststellung, dass er selber – allen Druckversuchen in Richtung einer Politisierung der Kunst und jahrelangen Schikanen zum Trotz – «immer nur jene Filme gemacht habe, die ich selber wollte». Andererseits mit der «bedrückenden Erfahrung vom Ausmass des Leidens, welches das materielle Denken dem davon betroffenen (westlichen) Teil der Menschheit auferlegt» (*«Die versiegelte Zeit»,* S. 25).

Solche Worte sind kompromisslos und hart. Zudem entstammen sie einer anderen geistigen Welt mit einer anderen Auffassung von Kunst, die nicht in gleichem Masse mit der *Aufklärung* und ihren Folgen, den negativen wie den positiven, konfrontiert worden ist, wie wir im westlichen Teil des europäischen Kontinents. Anders als hierzulande, hat sich die Kunst, mindestens im Sinne von Tarkowskijs idealen Vorstellungen, weniger von ihrem kultischen und religiösen Fundament gelöst. Sein Kunstverständnis, wie auch seine Auffassung vom Menschen, sind noch – ähnlich wie in der Bibel oder in den alten Grosskulturen – am Kosmos und «am Himmel» orientiert. Welt und Mensch sind letztlich «Imago Dei», Ikonen, Abbilder von Urbildern, die durch alle Zerstörungen und Widersprüche hindurch auf der Suche nach diesen ihren Urbildern sind. Das erinnert nicht zuletzt an Plato, der den Menschen bekanntlich als «ein Wesen, das schaut» oder doch als ein Wesen, das zu schauen berufen ist, definierte, wobei ihm gerade die Kunst auf dem Weg zu dieser geistigen Erkenntnis und Vervollkommnung behilflich zu sein hat, denn dazu ist sie da. In dieser Spannung und Sehnsucht nach Vollendung und Harmonie liegt das tiefste Geheimnis jener Nostalgie, die der Regisseur mehrfach und mehrdimensional zum Gegenstand seiner Figuren machte. Es geht also bei dieser existentiellen «Krankheit» nicht nur um die Überwindung von geografischen Distanzen, etwa zwischen Italien und Russland, oder, allgemein zwischen Ost und West («Nostalghia»), sondern um das Fernweh nach einer neuen metaphysischen Einheit und Beheimatung, wie sie mit dem grossartigen *«Nostalghia»*-Schlussbild vom russischen Bauernhaus in den Ruinen einer italienischen Kathedrale versinnbildlicht wird. Auch diese «Geborgenheits-Ikone» hat somit eine tiefe theologische Dimension. Nicht zuletzt im Sinne des Malers Paul Klee, der bemerkte, dass der Künstler «näher an der Schöpfung lebt, wenn auch

noch nicht nah genug», wobei das Wort «Schöpfung» hier, Tarkowskijs Bildästhetik zufolge, mit Neuschöpfung zu ergänzen wäre.

Hat diese «naive» Kunsttheorie vor der Aufklärung und ihren entmythologisierenden Auswirkungen oder sogar schon vor der Reformation halt gemacht, wie von «Rationalisten» und «Reformisten» behauptet wird, oder ist sie bereits ein fälliger und willkommener Schritt in das Zeitalter der sogenannten Postmoderne hinein, wo eine neue Sehnsucht nach alten Mythen im Kommen ist, um den offensichtlichen Mängeln einer vernunftbeherrschten, aber mythenarmen und intuitionsfeindlichen technisch-industriellen Zivilisation entgegenzutreten?

Eine neue Beziehung zu sich selbst

Die gegenwärtige mehrheitlich positive Rezeption von Tarkowskijs Filmen hat mit diesem Phänomen der Wiederentdekkung des mythischen und wohl auch des mystischen Bewusstseins, das – Aufklärung hin oder her – in den tieferen Schichten der menschlichen Seele weiterlebt, vermutlich einiges zu tun. Aber nichts wäre meiner Ansicht nach verheerender, als die Deutungsversuche zu seinen «schwierigen» Filmen deshalb undifferenziert in diese Richtung zu steuern. Denn Tarkowskij scheint es in einem umfassenderen Sinn vor allem darum zu gehen, dass der Mensch mit sich selbst in eine neue Beziehung kommt, dass er – wie z. B. Alexander in «Offret» – seine Existenzlügen, seine «Schauspielereien» aufgibt und neu auf die Suche nach den spirituellen Quellen und damit nach der Wahrheit des Lebens geht.

Zu diesen spirituellen Quellen gehören auch die Mythen, die das Träumen, das Denken und sogar das Handeln des Menschen, vor allem natürlich des sensiblen, künstlerischen, befruchten und bis zu einem gewissen Grad auch bestimmen. Deshalb ist auch für die interpretatorischen Versuche der Vorstoss in diese tiefenpsychologischen Bereiche des mythischen Bewusstseins des Menschen und der Menschheitsgeschichte hinein erforderlich. Aber diese Reise ins Innere darf nicht «eindimensional», magisch oder «psychisch» erfolgen, sondern sie muss im Zusammenhang und auch im Zusammenwirken mit anderen Möglichkeiten und Faktoren der menschlichen Wahrheitssuche und des menschlichen Erkenntnisprozesses gesehen werden. Der Mensch auf dem Wege zu sich selbst – und das sind alle Tarkowskij-Figuren – durchläuft dabei mehrere Stadien und Stufen. Das mythische Bewusstsein ist ein wichtiger Teil davon, der von uns «aufgeklärten» Menschen in der Industriegesellschaft lange Zeit unterschätzt und vernachlässigt worden ist, weshalb eine «Remythisierung» – bis zu einem gewissen Grade – offenbar notwendig wird. Aber das ist nicht das Ganze! So sind zum Beispiel der Mythos und die mythischen Bilder von sich aus noch keine Kunst und noch keine Philosophie und noch keine Theologie. Das bildhaft Entworfene und visionär Erahnte muss sich der läuternden Kritik der Vernunft und ihrer Vertiefung unterziehen. Diese geistigen Funktionen und Abläufe heben die dem Mythos innewohnende Wahrheit allerdings nicht auf, sondern sie bringen sie vielmehr immer klarer und reicher zum Vorschein und zum Leuchten. In diesem Sinne scheinen die mythischen Bilder und Motive in Tarkowskijs Werk – die Suche nach der Mutter (Frau) und ihrer erlösenden Funktion (Maria als «Miterlöserin» in «Offret») oder nach dem Ursprung oder nach der Reinheit und Unschuld des Kindes, die bisweilen dem «göttlichen Kind» recht nahe kommt (das Bild von der Anbetung der Könige in «Offret»), oder die Wiederkehr der Ur-Elemente Feuer, Wasser und Wind – ihre letzte Qualität und Bestimmung erst dann zu erhalten, wenn der Logos und das Mysterion sie einholen, vergeistigen und erfüllen.

Erst jetzt, in diesem gesamtmenschlichen Erkenntnisvollzug von Mythos, Logos und Mysterion, in der *Einheit* des Wahren, Schönen und Guten, im Verschmelzen von Ethik und Ästhetik, kann die Ganzheit und die Wahrheit, nach der Tarkowskij sucht, voll zur Geltung kommen. Diese Vollkommenheit und Schönheit, diese Epiphanie des Göttlichen (übrigens ein Grundprinzip der orthodoxen Liturgie und der Ikonenmalerei) hat er mit Bildkompositionen und Einstellungen anzudeuten versucht, die unvergesslich bleiben. Neben der bereits erwähnten Ge-

Filme von Andrej Tarkowskij im Verleih

Iwanowo Detstwo (Iwans Kindheit), 1962
16 mm: Rialto-Film, Zürich

Andrej Rubljow, 1966–68
35 mm: Columbus Film, Zürich

Soljaris (Solaris), 1971
35 mm: Columbus Film, Zürich

Serkalo (Der Spiegel), 1974
35 mm: Parkfilm, Genf

Stalker (Der Stalker), 1979
35 mm: Columbus Film, Zürich
16 mm: Columbus Film, Zürich

Nostalghia, 1983
35 mm: Monopole Pathé Films, Zürich
16 mm: Film Institut, Bern

Offret (Opfer), 1985
35 mm: Citel Films, Genf
16 mm: Selecta Verleih, Freiburg

borgenheits-Ikone am Schluss von «Nostalghia» wäre an den «himmlischen Reigen» der Dreifaltigkeitsikone von «Andrej Rubljow» im gleichnamigen Film zu erinnern, der andeutet, dass Friede einkehrt nach einem langen und grausamen Krieg.

Den Künstler nicht vereinnahmen, sondern ihn verstehen

In diesem Zusammenhang müsste auch von den diversen «Durchgangsriten» die Rede sein, die in den Filmen Tarkowskijs anzutreffen sind. Etwa von der Initiationsreise eines Stalker, der mit seinen zwei «weltlichen» Begleitern in eine «Zone» vorzustossen versucht, «wo die geheimsten Wünsche in Erfüllung gehen», wenn man den Glauben hat – und das ist nur ausnahmsweise der Fall, wie Stalker resigniert feststellt. Dann kommt einem natürlich auch das dreimalige Durchschreiten des Thermalbades durch Gortschakow am Ende von «Nostalghia» in den Sinn. Diese sehr lange, lang eingeübte und entsprechend sorgfältige Einstellung gleicht beinahe einem Tauf-Ritual, denn der «Täufling» muss eine Kerze brennend ans andere Ufer des grossen Wasserbeckens bringen, das allerdings ausgetrocknet ist. Dabei bleibt offen, ob dieses schwache, aber immerhin brennende Licht als Totenkerze oder als Auferstehungslicht, als Symbol für Lucifer oder für Christophorus zu deuten ist. Auch hier wieder die Mehrdeutigkeit und der Tiefsinn, jene «Mischung» von Mythos, Magie und «christlicher Erlösungslehre», von der bereits die Rede war. Alte «heidnische» und zeitlose (auch japanische!) Menschheitssymbole verschmelzen sich mit christlichen Symbolen und Zeichenhandlungen. Die Erinnerungen an die Heilsgeschichte (Kreuz- und Oster-Motive in *«Andrej Rubljow»*) sind verknüpft mit solchen an die Unheilsgeschichte (jene Tartarenhorden, die Kirchen plündern und Russinnen vergewaltigen, «weil sie nicht an Gott glauben», oder moderne Figuren wie Eugenia und andere, «die den Glauben verloren haben» und nicht mehr knien und «anbeten» können wie Alexander in *«Offret»*).

Persönlich halte ich es für legitim und notwendig, intensiver und «mutiger» als bisher nicht nur nach den «religiösen», sondern auch nach den christlichen – und biblischen – Spuren in Tarkowskijs Welt-, Geschichts- und Menschenbild zu suchen. Allfällige «Berührungsängste» wären also abzubauen. Nicht, um ihn zu vereinnahmen, sondern um ihn besser zu verstehen, wobei sich – wie bei der Suche nach den «romantischen Spuren» – immer wieder die Frage stellt: Wie weit darf oder muss ich gehen? Dem Eindruck, dass «christliche» Themen wie «handlungsorientierter» Glaube, Opfer (und Gebet), Sünde, Rettung und Erlösung, die schon immer dagewesen sind (am offensichtlichsten vielleicht in «Andrej Rubljow»), gegen Tarkowskijs Lebensende hin in Bild und Wort (vgl. das letzte Kapitel in der erweiterten Neuauflage von *«Die versiegelte Zeit»*) dichter, gewichtiger, «eindeutiger» und um eine Spur «missionarischer» geworden sind, wird sich kein unvoreingenommener Beobachter entziehen können. Sie werden durch den japanischen «Exkurs» mit den entsprechenden Zeichen Yin und Yang und der dazugehörigen Begleitmusik kaum relativiert, wie (in der *«Neuen Zürcher Zeitung»*) behauptet worden ist. Religion, kosmologische und christliche, als Letztbegründung menschlicher Existenz, jenseits der Linie marxistischer und hyperrationalistischer Kritik? Also «fromme Orthodoxie» von gestern mit den überkommenen Parametern vom «jüngsten Gericht» und von der Wiederherstellung aller Dinge in einer vom Untergang bedrohten Welt? Oder zeitgemässe Einladung, die einseitig naturwissenschaftlich rationalistische Weltsicht in ihrer Begrenztheit und Brüchigkeit zu erkennen und mit den spirituellen Bedürfnissen unserer menschlichen Natur in Einklang zu bringen?

Direkt, wohl zu direkt, auf die Frage nach Gott und Gottesbild angesprochen, hat Tarkowskij vor wenigen Jahren in einem Interview mit der Pariser Zeitung *«Le Monde»* die ausweichende, nicht sonderlich neue und originelle Antwort gegeben: «Wenn er existiert, schweigt er!» Aber dieses Schweigen Gottes und die daraus resultierende transzendentale Obdachlosigkeit des Menschen und der Welt werden von seinen Protagonisten in den Filmen nicht *nur* als quälender Sinn- und Spiritualitäts-Verlust durchlebt und bisweilen «zelebriert». Sie machen sich immer wieder auf den Weg und brechen auf, um in geheimnisvolle innere und äussere «Zonen» vorzudringen. Und wenn nicht alles täuscht, scheint dem

ZOOM zum Werk von Andrej Tarkowskij

Iwanowo Detstwo: Filmberater 10/1964 und ZOOM 3/1971
Andrej Rubljow: ZOOM 15/1973 und 3/1978
Soljaris: 8/1983
Serkalo: 7/1978
Stalker: 21/1980
Nostalghia: 11/1984
Offret: 2/1987
Buchbesprechung «Versiegelte Zeit»: 9/1985
A. Eichenberger: Für einen Flirt zwischen Film und Theologie: 14/1986

«Aussteiger» Alexander in «Offret» mit der «Erhörung» seines eindrucksvollen Vaterunser-Gebetes durch Gott so etwas wie ein Durchbruch zu gelingen, was nicht zuletzt dadurch unterstrichen wird, dass sein Sohn, das stumme «Jüngelchen», die Sprache wiederfindet und zum Schluss einen tiefsinnigen Satz über das «Wort» (das Fleisch geworden ist) aus dem Prolog des Johannes-Evangeliums «zitiert»: «Am Anfang war das Wort. Warum, Papa?» Der «Durchbruch» ist aber nicht nur in Richtung Transzendenz zu verstehen, sondern auch in Richtung «Immanenz»; denn der Erweis göttlicher Gnade – und die Zuwendung, die Alexander von seiten der «guten Hexe» mit dem gewiss nicht zufällig gewählten Namen Maria erfährt – ermutigen ihn zum entschiedenen Handeln und zum radikalen Entschluss, Haus, Herd, Frau und Kind hinter sich zu lassen, um die Welt durch dieses Opfer «retten» zu können vor dem atomaren Untergang.

Autoren der Beiträge zu Tarkowskij

Ambros Eichenberger, Leiter des katholischen Filmbüros, Zürich.

Reinhold Jacobi, Vorsitzender der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn. ZOOM veröffentlicht den filmografischen Teil eines umfassenderen Beitrages, in dem Jacobi auch auf Tarkowskijs Biografie sowie auf Grundzüge in dessen Schaffen und Denken eingeht. Der vollständige Artikel wird in der zweiten Hälfte Mai erscheinen in «Erinnerung an die Wahrheit: Andrej Tarkowskij», Film-Korrespondenz, Beiheft 1/87. Für die Informationen über Tarkowskijs Biografie sowie über die Entstehung und Rezeption seiner Werke stützt sich Jacobi vor allem auf folgende Quelle (die ZOOM, ausser bei Zitaten, nicht einzeln anmerkt): M. J. Turowskaja/F. Allardt-Nostiz, «Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film». Als Quelle für Tarkowskijs Selbstverständnis dient vor allem sein Buch «Die versiegelte Zeit». Genauere Angaben zur Literatur finden Sie in der ZOOM-Agenda.

Natan Fedorowskij, freier Publizist, Berlin.

Andrej Nekrasow, Regisseur und Kameramann, Berlin.

Knospen in einem verdorrten Baum

Wie das «Jüngelchen» mit dem zitierten Satz stellt Tarkowskij mit seinem Werk die Frage nach Meta-Physik und Transzendenz. Allerdings verhaltener und diskreter, als manche es sich wünschen mögen. Dogmatisch griffige Bekenntnisse und Formeln, die über das grosse Geheimnis des menschlichen Lebens und des Universums verfügen, gibt es nicht! Und wenn schon das Wort von der Gottes-Suche oder gar von der Gotteserfahrung Verwendung finden soll, dann muss auch gesagt werden, dass sie hier so eng mit der Selbsterfahrung zusammenhängt, dass gelegentlich der Verdacht aufkommt, beides könnte identisch sein ...

In seinem geschriebenen Testament, zu dem das letzte, nicht lange vor seinem Tod verfasste Kapitel über «Offret» gehört, bekennt sich Andrej Tarkowskij als gläubiger Mensch. Und er erwähnt in diesem Zusammenhang nicht nur den Glauben an «das Geschöpf», sondern betont auch ausdrücklich dessen «Abhängigkeit vom Schöpfer» (a. a. O., S. 269). Von Selbstvergottung kann also kaum die Rede sein. Die Revitalisierung der geistigen Kräfte von Glauben und Religion(en) hält er für unabkömmlich für das Überleben der sich selbst bedrohenden naturwissenschaftlich-technischen Zivilisation. Und er verspricht sich in dieser Beziehung einiges von den «gigantischen spirituellen Reserven», über die «das atheistische Russland» seiner Meinung nach immer noch verfügt.

So ist es also gewiss legitim, nach den theologischen Dimensionen in Tarkowskijs Filmkunst zu suchen und nicht «nur» dessen «Bildpoesie» zum Mittelpunkt der Betrachtung zu machen. Denn zur Theologie gehört ja, ihrer Natur nach, dass sie «letzte Fragen» stellt und nicht bei den vorletzten stehenbleibt, wie das die meisten von uns «verödeten und verarmten Materialisten» tun. Heute sind aber solche letzte Fragen nicht nur für den privaten Bereich, sondern für die Zukunft der Menschheit insgesamt zu stellen. *«Offret»,* Tarkowskijs «Vermächtnisfilm», öffnet diese universellen Horizonte stärker als das zuvor der Fall gewesen ist, deutlich und dunkel zugleich! Die Spuren des Bangens und des Todesbewusstseins, das persönlich durchlitten wurde, sind darin zu erkennen. Deshalb die Schluss-Frage (auf S. 270 in der *«Versiegelten Zeit»*), «ob trotz der Aussicht auf die grosse apokalyptische Stille, von der die Offenbarung spricht, so etwas wie Hoffnung angebracht sei ...?»

Die Antwort auf *seine* und wohl auch unsere letzte Frage hat Andrej Tarkowskij mit der Parabel vom Mönch selber gegeben, der den dürren Baum wässert, «entgegen aller Vernunft», aber mit dem Berge versetzenden Glauben, dass er eines Tages wieder Knospen und Blüten treibt. ■

Dieser Artikel ist ein Nachdruck des Originalbeitrags, erschienen im Beiheft 1/87 (21. Mai) der «Film-Korrespondenz», Köln

«Andrej Rubljow»: Die Geschichte des Malermönchs als Modell für das Ringen um die Position des Künstlers in der Welt.