

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 152

**Artikel:** Anmerkungen zu Andrej Tarkowskij und zu seinem Film Offret :  
Besichtigung von Innenräumen  
**Autor:** Kremski, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867205>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

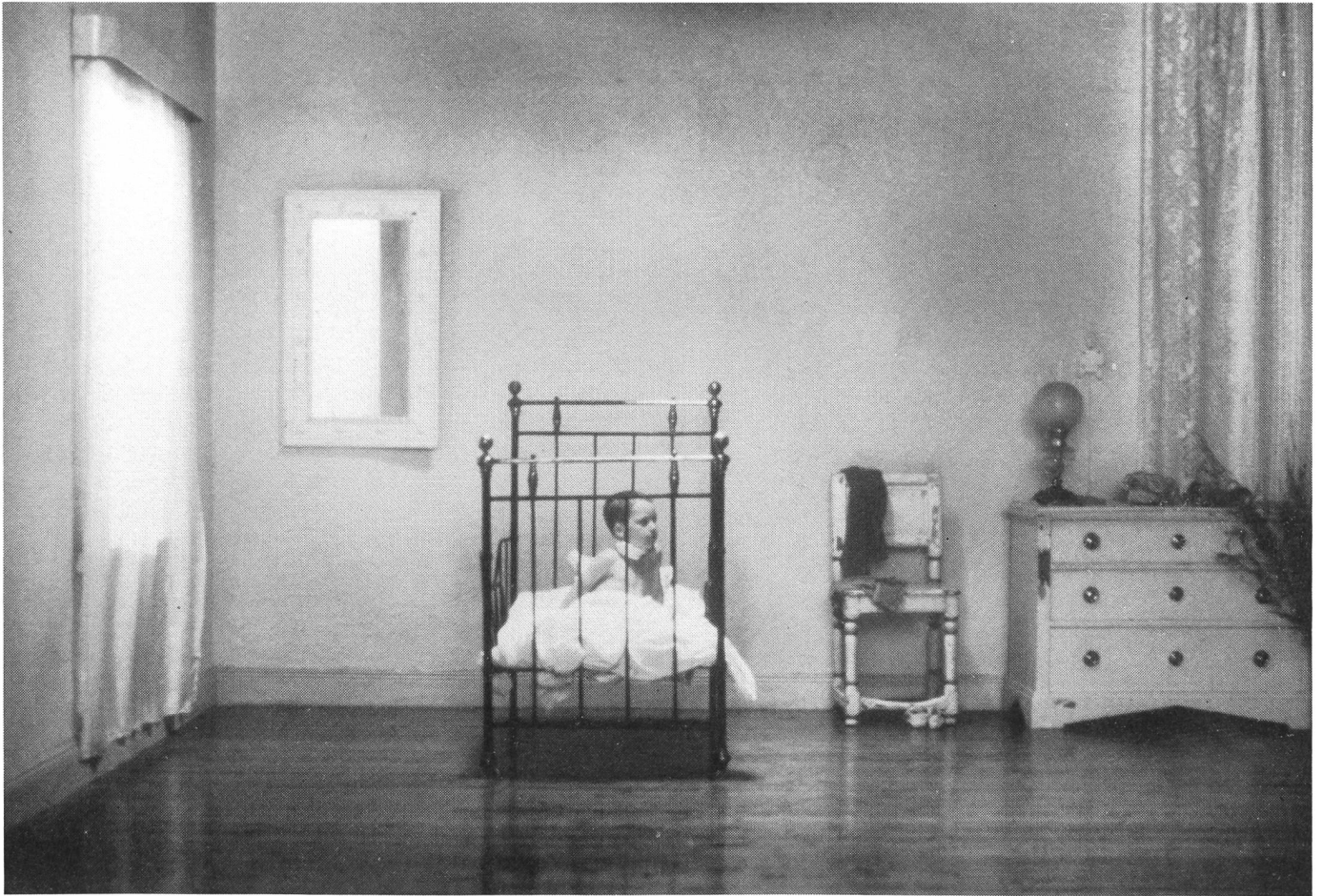
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

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



Anmerkungen zu Andrej Tarkowskij und zu seinem Film OFFRET  
Von Peter Kremski

# **Besichtigung von Innenräumen**

Andrej Tarkowskij's letzten Film wird man als sein Vermächtnis ansehen. In der düsteren Stimmung des Films wird man eine Annäherung an den Tod feststellen. Man wird aus den geheimnisvollen Bildern eine Ablösung von der Welt herauslesen und in ihnen eine letzte Botschaft an ebendiese Welt erkennen. Und eine solche Rezeption des Films ist auch gar nicht falsch. Der barocke Welt-schmerz eines Andreas Gryphius mit dem Appell zur Wiederbesinnung auf die rein spirituellen Ideale des Menschen ist etwas, das in den Filmen Tarkowskij's, insbesondere seinen drei letzten, STALKER, NOSTALGHIA und OFFRET (OPFER), seine Erneuerung findet.

Tarkowskij, 54jährig gestorben (seine nächsten Projekte waren Filme über E.T.A. Hoffmann und über Dostojewskij), hat, oberflächlich betrachtet, ein schmales Werk hinterlassen. Acht Filme in 25 Jahren, das lässt sich nur verstehen aus dem Konflikt, in den ein schon geradezu alt-russischer Traditionalist wie Tarkowskij, der radikal nur seiner Ästhetik und keiner Ideologie, nur seiner eigenen subjektiv-lyrischen Erlebniswelt, keinen äusseren Rahmenbedingungen und Vorschriften traut, mit der normativen Kunstauffassung des sowjetischen Systems zwangsläufig geraten muss. Das beste Beispiel für Tarkowskij's Schwierigkeiten ist immer noch die unglaubliche Geschichte seines dritten Films ANDREJ RUBLJOW, der vom Entwurf (1961) über die Realisierung (1965) bis zur Veröffentlichung (1971) zehn Jahre benötigte. Seine beiden letzten Filme hat Tarkowskij im Westen realisiert, in Italien bzw. in Schweden. Doch in der Sowjetunion hat sich unter Gorbatschow ein klimatischer Wechsel vollzogen, die Nachrufe auf Tarkowskij waren voller Respekt,

seiner Rückkehr in die Sowjetunion hätte wohl nichts mehr im Wege gestanden.

Seine Filme sind schwierig, obwohl er selbst stets von Einfachheit sprach. Ihm war die emotionale Kraft der Bilder das Entscheidende. Das Publikum, das er sich wünschte, sollte seine Filme intuitiv und assoziativ verstehen; die rationale Analyse lehnte er ab. Begriffe wie Metapher, Symbol oder Allegorie verabscheute er und dementierte heftig, wenn man ihn auf seine metaphorische Bildersprache ansprach. Das heisst nicht, dass seine Filme sich keiner Metaphern, Symbolé oder Allegorien bedienen, sondern rührt aus seinem Anspruch her, ganz und gar eigenständige, individuelle, unvergleichbare Filme machen zu wollen. Das bedeutet eine radikale Abgrenzung vom gängigen Film mit seinen konventionellen Symbolen und trivialen Metaphern. Eine Abgrenzung, die geradezu eine Ausgrenzung ist, denn nur ganz wenige andere Filmregisseure wie Bergman, Bresson, Buñuel oder Kurosawa vermochte er überhaupt zu respektieren. In seiner grundsätzlichen Ablehnung des Unterhaltungswerts als möglicher Qualität eines Films zeigte sich der Puritaner. Seine grenzenlose Verachtung für das Erzähl- und Genrekino war eine ungeheuerliche Anmassung, das Manifest einer gewissen Uneinsichtigkeit in die Vielfalt an Qualitäten, die Kino besitzen kann; war andererseits aber auch aus seinem absolut idealistischen Verständnis von Film als erhabenem Kunstwerk wiederum äusserst konsequent. Hitchcock oder Ford hätte er wohl nicht einmal die Hand gereicht. Kino war für Tarkowskij ein kultisches, wenn nicht gar sakrales Ereignis. In diesem Sinne war Tarkowskij ein neoromanti-



Nirgends ist es sicher, darum soll jeder bleiben, wo er gerade ist



Der Filmpoet traute nur seiner eignen subjektiv-lyrischen Erlebniswelt (bei der Montage geopferte Szene)

scher Kulturidealist, wie ihn im deutschsprachigen Raum etwa Hans-Jürgen Syberberg darstellt.

Tarkowskij war kein Filmerzähler, sondern ein Filmpoet. Mehr als das Episch-Dramatische lag ihm das Lyrische. Sein Vater war ein bekannter Dichter, und Gedichte seines Vaters hat Tarkowskij häufig in seine Filme integriert. Die trivialisierte Symbolik lehnte er ab, stand selbst aber in der Tradition eines lyrischen Symbolismus, dessen Repräsentanten er in seiner Filmpoetik «Die versiegelte Zeit» des öfteren zitiert. Wenn seine Filme Geschichten erzählen, dann nur in eingeschränkter Masse. Die Logik der Erzählung bricht Tarkowskij zugunsten einer poetischen, assoziativen Logik auf durch Visionen, Träume, Erinnerungen, die real abgebildet werden und mit der äusseren Realität so verschmelzen, dass Übergänge kaum noch zu registrieren sind. Tarkowskij beschreibt Innenwelten, und Aussenwelt erscheint in subjektiver Wahrnehmung. In OFFRET noch viel stärker als in früheren Filmen.

★

OFFRET erzählt von Alexander, einem ehemaligen Schauspieler, Kritiker, Dozenten, der sich auf eine Insel zurückgezogen hat, wo er mit seiner englischen Frau Adelaide eine skandinavische Holzvilla bewohnt. An seinem Geburtstag pflanzt er mit seinem aufgrund einer Erkrankung vorübergehend stummen sechsjährigen Sohn einen Baum. Zur Geburtstagsfeier sind der befreundete Postbote Otto, der Nietzsche zitiert und rational nicht erklärbare Gegebenheiten sammelt, der Arzt Victor, den Alexanders Frau insgeheim liebt, und Alexanders erwach-

sene Tochter erschienen. Dazu kommen zwei Dienstmädchen, wobei das eine, Maria, nur sporadisch anwesend ist und nicht im Hause wohnt. Während die Personen sich im Hause quälerischen Gesprächen hingeben, wird es allmählich dunkler, dann beginnen plötzlich Gläser zu klirren, der Boden erzittert, Düsenjäger(?) jagen über das Haus hinweg, die Personen laufen im Raum hin und her, eine Karaffe mit Milch fällt aus dem Schrank, die Milch ergiesst sich in den Raum. Aus dem Fernseher gibt eine Stimme vage Informationen über eine globale Katastrophe. Die Personen reagieren mit Hysterie, Verzweiflung, Bedrückung oder dem Anschein von Ruhe, während die Umgebung immer mehr in Finsternis versinkt. In einem verzweifelten Gebet bittet Alexander, zuvor schon klagend, dass dem Wort nie die Tat folge, seinen Verzicht auf Haus und Familie als Opfer an und legt ein Schweigegelöbnis ab, wenn Gott alles wieder so werden lasse wie vorher. Otto schickt Alexander zu Maria, der er beiliegen soll, weil nur das Rettung bringen könne. Nach dem Beischlaf wacht Alexander in seinem Haus auf, und im Lichte des Morgens erscheint alles wieder so, wie es vorher war, als sei nichts geschehen. Während die Geburtstagsgäste sich zu einem kleinen Spaziergang vom Haus entfernen, erfüllt Alexander sein Gelübde und zündet in einem feierlichen Opferritual sein Haus an.

★

OFFRET entstand in Schweden. Man fühlt sich an Bergman erinnert, wenn man den Film sieht, an SKAMMEN (SCHANDE) beispielsweise. Das mag an der Szenerie lie-



Die Hoffnung darf nicht absterben

gen, an Personenkonstellationen, an den quälerischen, geschwätzigen Konversationen, an Schauspielern, die man aus Bergman-Filmen kennt. Es mag auch daran liegen, dass Bergman ein geistesverwandter Regisseur ist, den Tarkowskij schätzt, und daran, dass diese Seelenverwandtschaft durch das schwedische Ambiente deutlicher zutage tritt.

Ebenso wesentlich scheint hier aber die Berührung mit einem anderen skandinavischen Regisseur, den Tarkowskij in seinen Schriften kaum erwähnt: Carl Theodor Dreyer. Der dänische Regisseur, der in seinen letzten 36 Lebensjahren aufgrund einer ähnlichen künstlerischen Kompromisslosigkeit wie Tarkowskij nicht mehr als vier Filme inszenieren konnte, war auch wie Tarkowskij ein vorbildloser Einzelgänger und ein Regisseur von tiefer Religiosität. Beiden geht es um ein persönlich erlebtes Christentum, nicht um ein institutionalisiertes. Kirchen tauchen bei Tarkowskij meist als Ruinen auf, und in OFFRET, demjenigen seiner Filme, der von einem besonders starken religiösen Grundton getragen wird, heisst es von der Assoziationen an die Muttergottes weckenden Dienstmagd Maria, dass sie «*hinter* der Kirche» wohne, «die sie geschlossen haben».

Thema der Filme Dreyers ist das Leiden. «Er sieht es nicht negativ; es bedeutet für ihn die Teilnahme des Menschen an den Leiden Christi.» (Gregor/Patalas) Auch bei Tarkowskij finden sich solche Passionsgeschichten, und gerade seine letzten Filme haben immer stärker eine solche thematische Linie verfolgt. In Tarkowskij's Passionsgeschichten sind es vorzugsweise Aussenseiter,

von der Gesellschaft für wahnsinnig erklärt, die mit der Beharrlichkeit ihres Glaubens durch ein Selbstopfer ein messianistisches Zeichen setzen wollen. Erland Josephson spielt in NOSTALGHIA wie in OFFRET einen solchen Charakter: in NOSTALGHIA einen heruntergekommenen, für schwachsinnig gehaltenen ehemaligen Wissenschaftler, der sich auf einem öffentlichen Platz selbst verbrennt, in OFFRET einen zurückgezogen lebenden ehemaligen Schauspieler, der sein eigenes Haus zum Opfer darbringt und den Flammen übergibt und der schliesslich vor den Augen seiner Familie in einen Wagen klettert, der ihn in eine psychiatrische Klinik bringen wird.

Tarkowskij's «Irre» hat man auf Dostojewskij zurückzuführen versucht, auf den Titelhelden seines Romans «Der Idiot» insbesondere, und das ist sicherlich richtig. Auch bei Dreyer findet sich aber interessanterweise die Figur eines Wahnsinnigen mit den Zügen eines Heiligen. Der Glaube des Einfältigen, der sich selbst für Christus hält und von den anderen immer nur verspottet wird, bewirkt das Wunder, lässt eine Verstorbene wiederauferstehen, während die Gebete anderer unerhört blieben, weil ihnen der wirkliche Glaube fehlte. Dreyers Film heisst ORDET (DAS WORT), es war sein vorletzter, 1954 gedreht, und schon in der verblüffenden phonetischen Ähnlichkeit der Titel stehen sich die beiden Filme Dreyers und Tarkowskij's nahe. In Tarkowskij's OFFRET wird das Gebet Alexanders erhört, weil sein Glaube echt ist, sein Opfer wird angenommen, die Katastrophe rückgängig gemacht, die schon tote Welt durch ein Wunder wieder lebendig.



ORDET (DAS WORT) von Carl Theodor Dreyer

Äusserungen Dreyers zu seinem Film könnten sinngemäss von Tarkowskij stammen und könnten sich auf Tarkowskij's OFFRET beziehen. Der italienische Kritiker Guido Aristarco schrieb seinerzeit: «Es ist verwirrend zu sehen, wie Dreyer in unserem Atomzeitalter (...) die Wissenschaft zugunsten von Wundern der Religion zurückweist.» Dreyer antwortete darauf: «Die neue Wissenschaft, die Einsteins Relativitätstheorie folgte, bewies, dass es ausser der dreidimensionalen Welt, die wir mit den Sinnen begreifen können, noch eine vierte Dimension gibt – die Zeitdimension – und dann noch eine fünfte, die des Psychischen, was zeigt, dass es möglich ist, Ereignisse zu *leben*, die noch nicht passiert sind.» In diesem Sinne ist auch die Realitätsdarstellung in Tarkowskij's OFFRET zu verstehen. In diesem Sinne ist auch der «real» scheinende Einbruch der Weltkatastrophe, der Alexander zu seiner «Wahnsinnstat» treibt und der wieder rückgängig gemacht werden kann, am ehesten als ein psychisches Erlebnis Alexanders zu nehmen, auch wenn Tarkowskij's Ästhetik es völlig offenlässt, ob es sich dabei um eine tatsächliche oder eine imaginäre Begebenheit handelt. Die intensiv gespürte atomare Bedrohung der Welt materialisiert sich aus Alexanders Ängsten zu einer mystisch geschauten Apokalypse. Zwar findet das Ereignis in ihm selbst statt, besitzt aber eine solche Intensität, dass es ihm als äussere Realität, also realisiert erscheint. Und Tarkowskij hat Visionen, Träume, Erinnerungen, Innenwelten immer als real gezeigt. Auch was Frieda Grafe in diesem Zusammenhang über Dreyer sagt, trifft Tarkowskij's Ästhetik der unauflösbaren

Verschmelzung der verschiedenen Realitätsebenen: «Dreyer plädiert (...) für einen erweiterten Realitätsbegriff, der das Unterbewusste mit umfasst, in dem psychische und faktische Realität gleichberechtigte Teile darstellen. Für das Konzept seines Films folgt daraus, dass er nicht nach Massgaben des Realismus zu messen ist.» Wenn diese Realitätsauffassung auch für Tarkowskij gilt, lässt sich verstehen, warum Tarkowskij sich gegen die rationale Analyse seiner Filme wehrte, den jeweiligen Film als nicht zerlegbares Ganzes rein intuitiv erfasst wissen wollte – und sich über die eben gemachten rationalisierenden (und unreligiösen) Anmerkungen furchtbar aufgeregt hätte.

Interessant im Vergleich von ORDET und OFFRET ist übrigens auch eine stilistische Parallele. Dreyer arbeitet hier entgegen seiner üblichen Gewohnheit nicht vorwiegend mit Grossaufnahmen, sondern vor allem mit zeitlich langen Totalen, mit Plansequenzen, die er in gleitenden Kamerafahrten gliedert, zu den abgebildeten Personen Distanz haltend. Das findet sich auch bei Tarkowskij. In seiner brillanten langen Einführungseinstellung in OFFRET hält die Kamera stets Distanz zu den auftretenden Personen, zeigt sie als Figuren in einer Landschaft, folgt ihren Bewegungen in parallelen Schwenks und Fahrten. Tarkowskij vermeidet es hier meisterhaft, die Szene konventionell in Grossaufnahmen aufzulösen.

Dreyer brauchte für seine Filme wie Tarkowskij die Ergriffenheit eines kultischen Publikums. Betrachtet man die Filme von einer rationalen, distanziert-kritischen Warte aus, kommt man leicht in Versuchung, über eine gewisse



ORDET (1954)

Schlichtheit, Naivität, Bemühtheit zu lachen oder sich zu ärgern. Lotte H. Eisner berichtet in ihren Memoiren, wie bei der französischen Premiere von Dreyers letztem Film GERTRUDE (1964) in einem kleinen Pariser Kino die Zuschauer in Gemurmeln und Gelächter ausbrachen und dem anwesenden Regisseur die Tränen kamen. Eine solche Publikumsreaktion liesse sich bei Tarkowskij's OFFRET auch denken. Der Film wirkt ja durchaus geschwätzig, aufdringlich, bedeutungsschwer, bewegt sich auf der schmalen Grenze zwischen dem Sublimen und dem Lächerlichen und beeindruckt doch andererseits durch seine visuelle Rhetorik, die kunstvolle Verschachtelung der Realitätsebenen, die präzise durchdachte Strukturierung, durch eine nie aufgegebene Aura des Geheimnisvollen, durch eine trotz mancher scheinbarer Banalitäten philosophische Tiefe und durch eine Ernsthaftigkeit des Anliegens, das nun einmal von religiös-mystischer Natur ist und deshalb bei einer Vielzahl von Zuschauern wenig populär sein wird.

★

Schon in der ersten Einstellung von OFFRET, die ein Werk der Malerei – Leonardos «Anbetung der Könige» – reproduziert, artikuliert sich Tarkowskij's stets miterzählter Anspruch, selber bedeutende und unvergängliche Kunst schaffen zu wollen. Wo andere Regisseure, wenn sie zitieren, sich im Rahmen der Filmgeschichte orientieren, stellt Tarkowskij (in seinem Selbstbezug auf prominente Werke der Kunstgeschichte) sich und seine Arbeit in grössere kulturhistorische Zusammenhänge. Sein Bewusstsein einer «Kohärenz der Epochen» (M. J. Turows-

kaja) lässt die individuelle Geschichte, die er jeweils erzählt, im Gesamtzusammenhang der Menschheitsgeschichte erscheinen. In der Auswahl der Werke, die Tarkowskij für zitierwürdig erachtet, offenbart sich eine besondere Beziehung des Regisseurs zur Renaissance mit ihren humanistischen Idealen. Van Eyck in STALKER, Breughel in SOLJARIS (SOLARIS) und ZERKALO (DER SPIEGEL), Dürer in IWANOWO DETSTWO (IWANS KINDHEIT), Piero della Francesca in NOSTALGHIA und ganz besonders Leonardo da Vinci in ANDREJ RUBLJOW, ZERKALO und jetzt erneut in OFFRET sind die Meister, auf die sich Tarkowskij beruft. Und nicht zuletzt war auch sein Titelheld Andrej Rubljow ein früher Repräsentant der Renaissance, der in OFFRET in einem vor der Kamera durchblättern Buch erneut präsent ist, so wie in früheren Tarkowskij-Filmen schon Dürer und Leonardo in durchblättern Büchern gegenwärtig waren.

Mit dem Kunst-Zitat stellt sich der Filmautor in eine Tradition, gibt seinem eigenen Werk den erwünschten Stellenwert, verleiht sich selbst ein Prädikat. Einer solchen Vorgehensweise könnte man Dünkel, Selbstwertschätzung, Präntention vorhalten – zumal die kulturelle Selbstbeweihräucherung, die sich im Herbeizitieren der Grossen der Malerei findet, durch eine entsprechende Bedienung bei den erhabensten Würdenträgern der Musik (insbesondere bei Johann Sebastian Bach in SOLJARIS, ZERKALO und OFFRET) verdoppelt wird –, hätte dieser Dünkel nicht Methode und das Zitat nicht seine genaue dramaturgische Funktion. Das Leonardo-Zitat am Anfang von OFFRET hat seine Berechtigung.



»Am Anfang war das Wort. Warum, Papa?«

Aus der Kontemplation des Bildes entfaltet sich die Geschichte, die Tarkowskij erzählt. Aus der Kontemplation des Bildes, das im Laufe der Handlungsentwicklung als Leitmotiv mehrfach wiederkehrt, gelangt Alexander, der Protagonist, zu seinen mystischen Visionen, seiner religiösen Erleuchtung, seinem Mut zur Tat. Leonardos Bild wird nicht einfach nur ausgestellt, es wird gelesen, sinngebend in das Handlungsgefüge des Films integriert und wird somit zur deutenden und feierlich verklärenden Präambel, die der folgenden individuellen Geschichte ihren allegorischen Gehalt gibt.

Der Blick des Betrachters (nicht Zuschauers) wird zunächst auf ein zentrales Detail gelenkt: die Überreichung eines Geschenkes an den auf dem Schoosse Marias ruhenden kleinen Jesus durch einen Knieenden; wobei Maria aber nicht gezeigt wird und Jesus zunächst nur auf einen ausgestreckten Arm synekdochisch verkürzt ist. Erst durch die dazu intonierte Arie aus Bachs Matthäus-Passion («Erbarme dich») und den vorgegebenen Filmtitel erhält das Geschenk die Bedeutung einer Opfergabe mit der Bitte um Erhöhung. Während Mōwenschrei und Wellenschlag den Choral ablösen und als Signale einer äusseren Realität bereits eine Verbindung zur Szenerie des sich anschliessenden Handlungsprologs herstellen, tastet die Kamera das Bild vertikal nach oben hin ab und erfasst mit einem die Szene überragenden Baum ein zweites Detail, das zum neuen Zentrum des Betrachtens wird. Als schliesslich nur noch die reichbeblätterte Baumkrone zu sehen ist, erfolgt der Schnitt in den Prolog und auf Alexander, der mit seinem kleinen Sohn am

Meeresufer einen blattlosen, völlig verdorrten, kümmerlichen Baum pflanzt, in der Hoffnung, dass dieser bei täglicher Bewässerung wieder so werde, wie er vorher war, dass der abgestorbene Baum also lebendig dastehe wie der vorher gesehene Leonardo-Baum. Das Blühen des Baumes und das Überreichen der Opfergabe mit der Bitte um Erhöhung sind in der Leseweise des Leonardo-Bildes durch die Kamera in einen kausalen Zusammenhang zueinander gerückt worden. Das im Prolog aus dem Leonardo-Bild entlehnte Baum-Motiv benötigt also – im Analogieschluss – ein entsprechend realisiertes Opfergaben-Motiv, damit aus dem realen, vertrockneten Baum wie im vorbildlichen Gemälde wieder ein blühender Baum werden kann.

Der dem Prolog folgende Hauptteil des Films zeigt nun, wie angesichts einer apokalyptischen Weltkatastrophe Alexander bereit ist, ein Opfer zu bringen, damit auch hier alles so werde wie vorher. Die Erhöhung von Alexanders Opfer macht Tarkowskij auf ästhetischer Ebene mit Hilfe eines besonderen farbdramaturgischen Konzepts deutlich. Die natürlichen Farbwerte, die bei der apokalyptischen Erschütterung verloren gingen, werden wiederhergestellt. Der unglückliche Zustand einer zwischenzeitlich in fahler Monochromie entfärbten Welt ist damit beendet.

Der abschliessende Epilog kehrt rahmenhaft zur Baum-Parabel des Prologs zurück. Alexanders Sohn hat den Baum gewässert, und er wird ihn auch weiterhin regelmässig wässern. Von dem unter dem Baum liegenden Jungen schwenkt die Kamera am Baum hoch, bis die



Baumkrone das Bild füllt, so wie in der Einführung des Leonardo-Bildes am Filmanfang die Kamera eine Bewegung vom kleinen, im Arm Marias liegenden Jesus zum Baum hin und bis in die Baumkrone hinauf ausführte. Die Kameraperspektive lässt die vage an eine Dornenkrone erinnernde Verästelung des Baumes vor dem Hintergrund des Meeres so erscheinen, dass der Baum in einer spontanen, nicht rationalen Wahrnehmung vom Meer getränkt wird, das ihn wieder fruchtbar werden lässt. In diesem Sinnbild sind durch eine der Anfangseinstellung entsprechenden Vertikalbewegung der Kamera Passionsopfer und Erlösung zur Einheit verschmolzen.

Die Struktur von OFFRET demonstriert auf mehreren Ebenen das Thema der Opfergabe, wobei sich die verschiedenen Beispiele und Darstellungen auseinander entwickeln und durchdringen. Das geschieht in einem symmetrischen Aufbau, bei dem die einzelnen Teile rahmenartig wieder geschlossen werden, aber auch immer wieder Bezug aufeinander nehmen und so zu neuen, geistigen Einheiten verschmelzen. Das wird unter anderem auch durch den funktionalen Einsatz der Musik bewirkt. Die Passions-Arie, die am Anfang des Films die Einführung des Leonardo-Bildes kommentierte, verbindet am Ende des Films die in der Tiefe der Einstellung verschwindende Handlungsfigur der Maria mit dem unter dem Baum liegenden Jungen; beide sind durch die Musik mit dem Leonardo-Bild assoziiert. Der Akt der Verschmelzung vollzieht sich aber nicht nur mit Hilfe der Musik, sondern auch im Bildvergleich, indem das Schlussbild des Epilogs in gleicher Weise von der Kamera gele-

sen wird wie das Leonardo-Bild am Anfang und auf diese Weise verschiedene Ebenen der Opferdarstellung vereinigt bzw. zur Deckung gebracht werden. Der schon biblische Gleichnischarakter von OFFRET zeigt sich auf der visuellen Ebene auch in einer Korrespondenz des entblätterten Baums und der entfärbten Welt.

Ebenso spielt die befruchtende Leitmotivik des Leonardo-Bildes bei der gegenseitigen Durchdringung der Ebenen eine wichtige Rolle. Beim Durchblättern eines Ikonenbuchs wird die Kraft der Bilder bereits mit einem Gebet verglichen. Sein eigenes Gebet, in dem er die Aufgabe seiner Familie und seines Hauses, den Verzicht auf seinen Sohn Gott als Geschenk, als Opfer anbietet, wenn dieser die Katastrophe ungeschehen macht, wird Alexander in Nähe des Leonardo-Bildes sprechen. Zuvor schon hat man Alexander und Otto nach Eintritt der Katastrophe vor dem Leonardo-Bild stehen sehen, das über einer Couch hängt, auf der Alexander später schlafen wird. Otto verweist auf die spirituelle Kraft des Bildes, wenn er sagt: «Ich hatte schon immer sehr grosse Angst vor Leonardo.» Alexanders Blick auf das verglaste Leonardo-Bild ist wie ein Blick in den Spiegel und wird zum Zeichen einer mystischen Vereinigung. Alexander, der Künstler, wird selbst zum zeichenhaften Kunstwerk. Wir sehen Alexander quasi hineinprojiziert in die Opferdarbietung des Bildes – eine Erscheinung und Verheisung, die Alexanders später stattfindenden eigenen Opferakt in eine Kontinuität christlicher Heilsgeschichte stellt, Alexanders Opfer mithin als das eines Märtyrers und Heiligen vorzeichnet. Wenn Otto wie ein Engelsbote



»Es ist möglich, Ereignisse zu Leben, die noch nicht passiert sind.« (Dreyer)

Alexander hinaus zu dessen Dienstmagd Maria schickt, einer «Hexe im guten Sinne», wie er sie nennt – also einer Heiligen –, die allein helfen könne und der er «beiliegen» soll, dann sieht man, bevor Alexander sich auf den Weg macht, noch einmal das Leonardo-Bild, in dem sich jetzt nicht mehr nur Alexander, sondern auch ein Baum spiegelt.

In einem Film, der seine Thematik in so eindeutig religiösen Zusammenhängen abhandelt, kann eine Figur mit Namen Maria kaum noch missdeutet werden. Wenn die einfache Dienstmagd Maria in die Handlung eingeführt wird, kommt sie auf die Kamera zu, bis ihr Gesicht in einer Grossaufnahme abgebildet wird. Bei ihrem Weg in die Grossaufnahme hinein bleibt ihr Gesicht unverändert, fast ohne Mimik, von statischer Harmonie wie in einem Gemälde. Wenn Otto Alexander zu Maria schickt, sagt er hinsichtlich des Leonardo-Bildes, er ziehe Piero della Francesca vor. Diese Äusserung gewinnt erst auf dem Hintergrund von NOSTALGHIA seine eigentliche Bedeutung, denn dort ist bereits von einem Marien-Fresco Piero della Francescas die Rede, das die schwangere Maria abbildet. Alexanders Vereinigung mit Maria wird schliesslich zu einem Akt mystischen Erlebens: Man sieht beide kreisend über dem Bett schweben – ein Tarkowskij-Motiv, das bereits aus ZERKALO bekannt ist und in dem metaphorisch zum Ausdruck gebracht wird, dass die Vereinigung weniger als ein physischer, sexueller Akt zu verstehen ist, sondern vielmehr als ein Eindringen in eine spirituelle Sphäre.

★

Tarkowskij's Marienverehrung war schon ein wesentlicher Bestandteil in STALKER und NOSTALGHIA, die mit OFFRET eine Passions-Trilogie bilden. Tarkowskij offenbarte in seinen Filmen von jeher eine komplexe Philosophie. Seine Ästhetik hatte ontologische, metaphysische und nicht zuletzt ethische Bezugspunkte, die in zunehmender Weise mystisch-religiöse Züge annahmen. OFFRET nun ist ein zutiefst religiöser Film, gewissermassen – in gleichnishafter Entsprechung zu seinem Filmhelden Alexander – ein Gebet Tarkowskij's, ein Opfer, das irritierenderweise mit Tarkowskij's Tod zusammenfällt.

Das Leonardo-Bild ist Tarkowskij's Einstieg in den Film und ist auch Einstieg zum Verständnis des Films. Auch andere, hier ausgeklammerte Motive müssten in diesem Zusammenhang ihre Funktion besitzen: das leitmotivisch wiederholte Bild des asketisch möblierten Kinderzimmers mit dem Gitterbett etwa, in dem Alexanders Sohn liegt, während die Vorhänge von Zeit zu Zeit durch einen Windzug(?) aufgebläht werden, wodurch Licht in den dunklen Raum fällt. Vielleicht liessen sich auf dieser Grundlage auch die in Schwarzweiss abgebildeten Träume Alexanders deuten, die eine verwüstete, einmal unbelebte, ein anderes Mal von Menschen durchhetzte Strasse zeigen oder eine Schneelandschaft mit einer Scheune, deren aufklappende Flügeltür eine Steinwand enthüllt.

OFFRET ist bei aller Düsterei aber auch ein Film der Hoffnung, die in der allegorischen Schlusseinstellung auf dem Kind ruht (Tarkowskij hat OFFRET seinem Sohn gewidmet). Hoffnung drückt sich auch aus in der Rückkehr zur Idylle, einem der beständigsten Tarkowskij-Motive, einem Sinnbild seiner Sehnsucht nach Harmonie und Frieden. ■



Leonardo da Vinci: «Anbetung der Könige»

### Andrej Tarkowskij, 1932–1987

Seine Filme:

- 1960 KATOK I SKRIPKA (DIE WALZE UND DIE GEIGE)
- 1962 IWANOWO DETSTWO (IWANS KINDHEIT)
- 1965 ANDREJ RUBLJOW
- 1971 SOLJARIS (SOLARIS)
- 1974 ZERKALO (DER SPIEGEL)
- 1979 STALKER
- 1983 NOSTALGHIA
- 1986 OFFRET (OPFER)

Literatur zu Tarkowskij:

- M.J. Turowskaja, F. Allardt-Nostitz: *Andrej Tarkowskij – Film als Poesie, Poesie als Film*, Keil verlag, Bonn 1981.
- Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit – Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein Verlag, Berlin 1985.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Andrej Tarkowskij; Kamera: Sven Nykvist; Schnitt: Andrej Tarkowskij, Michal Leszczyowski; Musik: J.S. Bach, Watazumido-Shuso, Schwedische Schäferlieder; Kostüme: Inger Pehrsson; Ausstattung: Anna Asp; Ton: Owe Svensson, Bosse Persson; Maske: Kjell Gustavsson, Florence Fouquier; Spezialeffekte: Svenska Stuntgruppen, Lars Höglund, Lars Palmqvist.

Darsteller (Rolle): Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Otto), Gudrun Gisladdottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Valerie Mairesse (Julia), Filippa Franzen (Martha), Tommy Kjellqvist (Der Junge).

Produktion: Svenska Filminstitutet (Stockholm), Argos Films (Paris); Produktionsleitung: Katinka Farago; Ausführender Produzent: Anna-Lena Wibom. Schweden/Frankreich 1985/86; 35 mm, 1:1,66, Farbe/Schwarzweiss, 145 Min. CH-Verleih: Citel Films, Genf; BRD-Verleih: Concorde, München.