**Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij**

# Dissertation

**doctor philosophiae**
**(Dr. phil.)**

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III
der Humboldt - Universität zu Berlin

von
Dipl.theol. Dietrich Sagert
Geboren am 24.04. 1963 in Waren/Müritz

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekan der Philosophischen Fakultät III
Prof. Dr. Gert-Joachim Glaeßner

Gutachter: 1. Prof. Dr. Hartmut Böhme
2. Prof. Dr. Christina von Braun

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Dezember 2004

Für meine Tochter Lil

**Danksagung**

Ohne die Unterstützung meiner Familie und Freunde wäre die vorliegende Arbeit nicht zu Stande gekommen. Mit besonderem Dank seinen meine Eltern, Friedrich-Karl und Waltraud Sagert aus Schwerin, sowie Hans-Peter Recktenwald aus Luxembourg, Dr. Helmut Willems aus Trier, Claire Andries aus Paris und Prof. Dr. Gerd Schmidt-Eichstaedt aus Berlin bedacht.

Abstract

Im filmischen Werk des russischen Regisseurs Andrej Tarkowskijs sind an markanten Stellen Spiegel zu sehen. Ein Film trägt sogar den Namen des Objektes. Vom einfachen Spiegel ausgehend wird der Prozess der Spiegelung über verschiedene Abstraktions- und Transformationsstufen ausgearbeitet. Der Spiegel wird als Objekt und Metapher ganz hinter sich gelassen und zur zentralen filmischen Konstruktionsmaschine, dem Kinematographen, entwickelt und theoretisch interpretiert. Hierzu wird von Andrej Tarkowskijs Filmen ausgegangen und von seinen Schriften her das theoretische Instrumentarium erarbeitet, das sich an entscheidenden Stellen mit filmtheoretischen Kategorien von Gilles Deleuze trifft.

Der zweite Teil dokumentiert die theatralische Umsetzung des nicht realisierten Szenarios "Hoffmanniana" von Andrej Tarkowskij in dessen Zentrum ein Spiegel steht. Hierzu wird der literarische Text im Zusammenhang des tarkowskijschen Filmwerkes als "Kinotext" interpretiert, d.h. auf seine kinematographischen Konstruktionselemente hin gelesen, "gesehen" und "gehört".

Abstract

Movies of the Russian director Andrei Tarkovsky represent mirrors in extended situations. One film even takes the objects name in its title. The process of reflection is elaborated from a simple mirror on, to different levels of abstraction and transformation. Beyond the mirrors objet and metaphors, it is described as the tarkovskian constructionmachine of cinema, the cinematographe. The theoretical instruments are based on Tarkovskies films and writings and coincide with filmtheoretical terms of the French philosopher Gilles Deleuze.

A second part describes the staged version of the not realized scenario « Hoffmanniana » by Andrei Tarkovsky which turns around a mirror. The poetic script is interpreted in the context of Tarkovskies movies, considered as « filmtext » and analyzed in terms of it's film constructing elements of vision and listening.

Film/Spiegel/Kinematograph/Gottesnarren/stalking

Movie/mirror/cinematographe/fools of God/stalking

**Inhaltsverzeichnis**

A) Methodologisches Vorwort : Stalking 1

Eröffnung und Biographisches 11
Eröffnungskonversation 19

I. Der Spiegel 24

1. Spiegel und ihre Funktionen 25

Exkurs, Analyse I 42

2. Der Spiegel als Zeichen 57

Exkurs, Analyse II 82

3. Zur Geschichte des Spiegels 96

II. Der Kinematograph 107

1. Die kinematographische Figur 108
2. Zur Hermeneutik der kinematographischen Figur 123

Exkurs, Analyse III 132

3. Das filmische Bild 147

III. Der Spiegel als Kinematograph 159

1. Der Zauberspiegel als reale Spiegelungsmaschine 160
2. Die symbolische Spiegelungsmaschine 169
3. Die imaginäre Spiegelungsmaschine 184

B) Zwischenbericht : research und creation 197
C) Hoffmanniana nach Andrej Tarkowskij 210
Videomittschnitt auf DVD 225
D) Presseartikel 226
E) Entwurf einer Dramaturgie des stalking 231

Literaturverzeichnis

## A) Methodologisches Vorwort : Stalking

Der russische Filmregisseur Andrej Tarkowskij hat sich zeitlebens gegen Interpretationen und Untersuchungen seines kinematographischen Werkes gewehrt. Dieser Tatbestand hat ihn allerdings nicht daran gehindert, sich nicht nur gelegentlich in Interwievs selbst zu äussern, sondern auch ein Buch zu veröffentlichen, das wenigstens die Grundlagen einer theoretischen Auseinandersetzung mit ihm liefert und auch einen direkten Einblick in den Schaffensprozess dieses aussergewöhnlichen Künstlers bietet. Hinzu kommt die Veröffentlichung der Tagebücher des Regisseurs, die noch genauere Auskünfte zu Inspirationsquellen, Arbeitszusammenhängen und Arbeitsbedingungen liefern. Wichtigste Grundlage einer Auseinandersetzung mit einem Filmregisseur ist naturgemäss dessen Filmwerk. Die sieben grossen Filme Andrej Tarkowskijs stehen im Zentrum der Untersuchungen und bilden deren ständigen Ausgangs-, Kontroll- und Zielpunkt. Folgerichtig müsste sich also Forschung an künstlerischem Schaffen messen lassen.

Ist in unserem Zusammenhang der erste Zugang zum Werk Tarkowskijs durch die Schriften des Autors selbst gegeben, so fordert die Auseinandersetzung mit seinen Filmen einen subjektiven Faktor ein, der sich wiederum in seinen Schriften bestätigt sieht: der Rezipient oder Zuschauer. Tarkowskij wollte, dass der Zuschauer seiner Filme an deren quasi Objektivität seine eigenen zuschauerische Subjektivität ankopple. Das erst würde seine Filme vollständig machen, eine schöpferische Autorschaft vom Cineasten via Film auf den Zuschauer übertragen und diesen selbst ggf. zum schöpferischen Autor machen, der wiederum seine Inspirationsquelle in diesem Rezeptionsprozess hätte. Insofern müsste eine Forschungsarbeit über Andrej Tarkowskij eine künstlerische Arbeit zur Folge haben.

Der hier skizzierte Spannungsbogen zwischen Forschung (research) und künstlerischem Schaffen (creation) bildet den Rahmen der vorliegenden Arbeit unter dem Titel „Der Spiegel als Kinematograph bei Andrej Tarkowskij“ und legt eine Aufteilung in entsprechende zwei Teile nahe, einen theoretischen und einen künstlerischen Teil. Die Themenstellung selbst steht am Schnittpunkt dieser beiden Partien und beschreibt zugleich die theoretische Konstruktion des Forschungsteiles und das theatralische Zentrum des künstlerischen Teiles. Das Verhältnis von Spiegel und Kinematograph im Werk Andrej Tarkowskijs wird theoretisch in drei Schritten untersucht, die sich an die klassische Gliederung von Thesis, Antithesis und

Synthesis anlehnen. Inwiefern dann ein (Zauber-) Spiegel als Prototyp des Kinematographen in Tarkowskijs nichtrealisiertem Szenario „Hoffmanniana“ funktioniert, wird in dessen Theaterinszenierung künstlerisch realisiert.

Der theoretische Teil geht zunächst von einem Objekt und dessen Fähigkeiten aus, das nicht nur im Titel eines Films Tarkowskijs steht und sich ständig in seinen Filmen findet, sondern das auch in seinen theoretischen Schriften von zentraler Bedeutung ist: der Spiegel. Ausgehend vom einfachen Spiegel wird der Prozess der Spiegelung über verschiedene Abstraktions- und Transformationsstufen, die schliesslich den Spiegel als Objekt und Metapher ganz hinter sich lassen, zur zentralen filmischen Konstruktionsmaschine, dem Kinematographen, entwickelt und theoretisch interpretiert. Hierzu wird von Tarkowskijs Filmen ausgegangen und von seinen Schriften her das theoretische Intrumentarium erarbeitet, das sich an entscheidenden Stellen mit filmtheoretischen Kategorien von Gilles Deleuze trifft. Die Tarkowskijforschung wird in ihren deutsch- und englischsprachigen Veröffentlichungen, die vornehmlich aus den 80er und Anfang der 90er Jahren des 20. Jahrhunderts datieren und den bis ins Jahr 2003 reichenden französischen Publikationen laufend berücksichtigt, wenn möglich und nötig kategorial aufgenommen und auf sie verwiesen. Das Dissertationsprojekt entwickelt allerdings ein anderes Verfahren zur theoretischen Beschreibung des Werkes von Tarkowskij. Es ordnet Tarkowskij nicht in schon bestehende Rahmen, wie etwa die Deutsche Romantik, eine Theorie der Ruine, eine Filmtheorie, die Lehre der Apokatastasis oder andere philosophische Entwürfe ein. Die Dissertation geht von zwei zentralen Begriffen bei Tarkowskij selbst aus (Spiegel und Kinematograph) und entwickelt vom seinem theoretischen und künstlerischen Werk her eine Theorie, die dann auf bestehende Deutungen wie auf Konstruktionselemente zurückgreift, diese integriert, z.T. umformt und weiterentwickelt und gelegentlich kritisiert. An wichtigen Punkten der Arbeit wird über in der Tarkowskijforschung bereits angedeutete Themenkomplexe hinausgegangen. Z.B. werden erstmals häufig gemachte theologische Anspielungen auf ihre möglichen theologischen Kategorien zurückgeführt, und diese werden als theoretische Konstruktionselemente des Kinematographen interpretiert; erstmals wird die musikalische Dimension der Filme Tarkowskijs genau analysiert und theoretisch ausgearbeitet; erstmals wird die Entwicklung eines Figurentyps, nämlich die des Narren, quer durch die Filme Tarkowskijs hindurch dargestellt, auf ihre Grundlagen hin analysiert und als zentrale theoretisch-kinematographische Figur interpretiert; erstmals wird das nichtrealisierte Szenario ‚Hoffmanniana‘ als literarischer Text und im Zusammenhang des Tarkowskijschen Filmwerkes als „Cinematext“ interpretiert, d.h. auf seine

kinematographischen Konstruktionselemente hin gelesen, "gesehen" und "gehört", um schliesslich vom theoretischen Ergebnis des ersten Teiles her künstlerisch ausgearbeitet, d.h. auf der Bühne realisiert zu werden.

Der künstlerische Teil besteht in der Dokumentation (Textfassung, Videoaufzeichung (DVD) und Pressemappe) der Theaterinszenierung des nichtrealisierten Szenarios „Hoffmanniana“ , die der Autor der vorliegenden Arbeit im März 2003 am Théâtre National de Chaillot in Paris realisiert hat. Dieser Teil dokumentiert also die künstlerische, d.h. in diesem Falle die szenische Umsetzung der im theoretischen Teil gewonnenen Ergebnisse. Hierzu wird die deutschsprachige Textfassung der französischsprachigen Inszenierung von den im theoretischen Teil entwickelten dramaturgischen Implikationen her dargestellt und erläutert. Ebenfalls wird die Videoaufzeichnug der Aufführung, d.h. die visuellen (Bühne, Spiel und Video) und akustischen (Musik, Sound) Aspekte erläutert und deren Zusammenhänge zum theoretischen Teil der Arbeit herausgestellt. Schliesslich kann anhand der Pressemappe belegt werden, dass die künstlerischen Intentionen auch für einen Aussenstehenden, wie den Kritiker, tatsächlich sichtbar waren bzw. sind.

Die beiden Teile des Dissertationsprojektes werden durch einen Aufsatz verbunden, der nicht nur die Folgerichtigkeit von Forschungsergebnis und künstlerischer Realisierung aufzeigt, (die in der anhand der Videoaufzeichnung und auch anhand der Kritiken überprüfbar sind), sondern eine Denkfigur entwickelt, die - als tarkowskijsche Variante des Benjaminschen ‚Flanierens‘ oder der Deleuzeschen ‚forme balade‘ - in beiden Teilen der Arbeit ihren Niederschlag findet und eine Art Metakonzept darstellt: das ‚stalking‘ (benannt nach Tarkowskijs Film ‚Stalker‘). Dieser Aufsatz wird in drei Teilen, als methodisches Vorwort, als Zwischenbericht zwischen dem theoretischen und dem künstlerischen Teil, und als zusammenfassendes Nachwort die beiden Teile der Arbeit verbinden.

## Stalking als Methode

Das Wort stalking ist dem Film 'Stalker' von Andrej Tarkowskij entlehnt und kommt vom englischen Verb *to stalk*. In Tarkowskijs Film bezeichnet das Wort stalker einen Beruf, der zugleich dem Protagonisten des Films seinen Namen gibt. Stalker ist „ein Mann, der eine Untersuchung führt"[1]. Er ist ein Suchender, ein Forscher, der Spuren folgt, der Wege kennt, und richtige Zeitpunkte und der sie abwarten kann. Er ist zugleich eine Art Führer, ein Initiator. Und Stalker ist ein Erfinder. Tarkowskij sagt, dass er „seine Zone erfunden hat"[2]. Stalking meint also einen Akt des Erfindens, der sich aus Elementen des Suchens, Spuren-Verfolgens, schliesslich des Wege-und Zeitpunkte-Kennens und -abwartens zusammensetzt. Stalking ist eine Erfindungsmethode. Ausserdem ist stalking die Tätigkeit des Stalkers in dem Sinne, dass es sein Verhalten in der ‚Zone' beschreibt. Diese Zone ist ein kompliziertes System, das sich in beständiger Bewegung befindet, die wiederum dem Geisteszustand ihrer Besucher korrespondiert. Stalking ist also zum einen das physische Gehen bestimmter Wege zu bestimmten Zeitpunkten. Zum anderen ist stalking eine geistige Bewegung und zwar in dem Sinne, dass die Zone ein aktuelles Territorium darstellt. Aktuell heisst dann nicht, dass die Zone ebensowenig wie der Geisteszustand ihrer Besucher einfach ist, sondern dass sie wird, dass sie im Begriff ist zu werden, nämlich etwas anderes zu werden. Als geistige Bewegung ist stalking diese ständige Veränderung, die Bewegung auf ein Anderswerden hin. Schliesslich ist stalking das Sein in dem ‚Zimmer' in der Zone, dieser leere Ort, zu dem es keine direkten Wege gibt, in dem sich die geheimsten Wünsche erfüllen. Stalking ist also die Erwartung einer Ankunft im Sinne von Erfüllung von etwas, was eigentlich (ins geheim) schon ist, aber dennoch unbekannt (psychologisch gesagt unbewusst) ist, also erst wird bzw. im Begriff ist zu werden. Stalking ist der schöpferische Akt des Anderswerdens als Bewegung, die „aktuelle Transzendenz als unerschöpfliche Wahrnehmung von existierenden Bezeichnungen in einer ständigen Bewegung."[3]

Neben der Hauptquelle des stalking bei Tarkowskij, gibt es andere Quellen bzw. vergleichbare Bewegungsarten. So hat Walter Benjamin das Bild und Konzept des Flaneurs entwickelt. Angeregt durch die Poesie Charles Baudelaires, entwickelt er diesen 'Spaziergänger' in der Stadt, der im Vorbeigehen, sich unter die Menge mischend, sein Leben

[1] Andrej Tarkowskij in „Les mardis du cinéma", France Culture, par L. Cossé, Januar 1986, in A.de Baecque: Andreï Tarkovski, Paris 1989, S. 109, (Übersetzung des Verfassers, Ü.d.V.).
[2] A. Tarkowskij a.a.O. S. 110, (Ü.d.V.).
[3] „Manifeste Stalker" in Jean-Michel Place (Hg.): Stalker à travers les territoires actuels, ohne Seitenangabe, (Ü.d.V.).

und seines Aktivitäten im Vollzug entdeckt. Der Flaneur lässt seine Gedanken und seine Vorstellungskraft umherstreifen, und schafft in dieser Bewegung neue Korrespondenzen, Kombinationen. Im Zusammenhang einer solchen Bewegung als imaginärer Reise bringt, nach Jean-Luc Godard, Charles Baudelaire seinerseits sogar eine Prophetie des Kinos zum Ausdruck: „an einem bestimmten Moment sagt er „passer sur nos esprits tendus comme une toile, vos souvenirs avec le cadre d'horizon", ja das ist auch der Bildschirm des Kinos, er hat ihn nie gesehen, aber er hat ihn vorgesehen, wenn man das sagen kann."[4] Im Kontext des Kinos entwickelt Gilles Deleuze eine „form-balade" als Befreiung von den realistischen raum-zeitlichen Koordinaten als Ausdruck von Erneuerung und Gegenwärtigkeit. Diese form-balade zeigt sich in Filmen der ‚nouvelle vague' in ständigem Hin- und Herfahren zwischen Paris und der Provinz, im Herumirren als analytisches Instrument zur Erforschung des Innenlebens, im Sinne von Verfolgung und Flucht.[5] Von hier aus könnte Pierrot le fou aus gleichnamigem Film von Jean-Luc Godard als die französische Variante zu Stalker bei Tarkowskij gesehen werden. Der subversive Impakt des stalking kommt nicht nur durch den sowjetischen Kontext in Tarkowskij Film zum Ausdruck, Heiner Müller benennt ihn in seiner ‚Hamletmaschine': „Der Aufstand beginnt als Spaziergang."[6] Zusammenfassend, und zugleich die Tatsache vorwegnehmend, dass die folgende Untersuchung sich häufig zwischen zwei Universen hin- und her bewegt, nämlich zwischen dem von Andrej Tarkowskij und dem von Gilles Deleuze, kann stalking als nomadisches Denken verstanden werden, „als Reise am Ort, als Reise der Intensität nach. Selbst historisch gesehen, sind Nomaden nicht zwangsläufig Leute, die umherziehen wie Migranten, im Gegenteil, sie bewegen sich nicht, sie machen sich auf und nomadisieren, um vor Ort zu bleiben und den Codes zu entkommen"[7].

Inwiefern stalking als bewegliches, nomadisches Denken, eminent etwas mit der Bewegung der Zeit im Film und mit Spiegelung zu tun hat, wird im Laufe der Arbeit dargelegt werden, hier seinen drei methodische Konsequenzen benannt.

---

[4] Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Dialogue, Tours 2000, S. 45. Im Original heisst es ...vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons, C. Baudelaire: Oeuvres complètes, Paris 1980, S. 98; Breitet über unsere wie Stoff gespannten Geister eure Erinnerungen aus, eingerahmt im Horizont. (Ü.d.V.).

[5] Vgl. Gilles Deleuze: Cinéma 1 L'image-mouvement, S. 287.

[6] Heiner Müller: Die Hamletmaschine in: Ders.: Werke 4, Die Stücke 2, Frankfurt/M. 2001, S. 550.

[7] Gilles Deleuze: Pensée nomade, in: L'île déserte, p. 362, (Ü.d.V.).

Das Verfahren der vorliegenden Arbeit, Tarkowskij nicht in schon gegebene Zusammenhänge einzuordnen, sondern auf schon existierende Untersuchungen als Konstruktionselemente zurückzugreifen, ist methodisch konsequent im Sinne eines Entkommens der Codes, bietet die theoretische Möglichkeit, die seinen gewissen systematischen Nachteil überwiegt, angesichts des nichtschrifttextlichen Mediums Film, eine diesem entsprechende Denkweise zu entwickeln und ist schliesslich einer gewissen Subjektivität geschuldet, die dem Rezeptionscharakter eines Zuschauers von Filmen entspricht. Die Wahl des Spiegels als *master metaphor* hat hier ihren methodischen Grund (1).

Im Sinne der oben genannten aktuellen Transzendenz als ständige Bewegung von Signifikaten, also bezeichneten und bezeichenbaren Grössen, wird an den Spiegel methodisch ein dementsprechender Bewegungsmechanismus angekoppelt, der in der Folge als Prozess eines beständigen Austausches entwickelt wird. Dieser wird Maschine genannt und in Anlehnung an die ‚abstrakte Maschine' bei Gilles Deleuze definiert. Die Maschine selbst unterliegt konsequenterweise der Bewegung in Form von Entwicklung über mehrere Abstraktionsstufen (2).

Der schöpferischen Eigenschaft des stalking entspricht methodisch die Kombination von research und creation als Rahmen der vorliegenden Arbeit. Diese hat allerdings nicht nur den künstlerischen zweiten Teil zur Folge, sondern sucht sowohl in beiden Teilen den jeweils anderen Wert zu schätzen. Das heisst, dass das Forschen selbst inventiv verstanden wird und das künstlerische Schaffen sich an den Ergebnissen des Forschens orientiert (3).

In seiner Genealogie knüpft das stalking an unterschiedliche Stränge, auf die, soweit sie das Thema der vorliegenden Arbeit betreffen, zurückgekommen wird. Unter dem Gesichtspunkt der Methode soll eine Herkunft nicht unerwähnt bleiben, nämlich die der von Nietzsche geprägten „Fröhlichen Wissenschaft". Nicht nur Deleuze entwickelt sein nomadisches Denken von Nietzsche her und erwähnt die Code brechende Kraft des Lachens, auch Tarkowskij entwickelt seinen Stalker innerhalb der Geschichte der Narren Gottes. So kann – bei alle Unterschiedlichkeit der Charaktere (vgl. etwa Stalker und Pierrot le fou) – auch das stalking eine gewisse Verrücktheit als Lust am Experiment nicht verleugnen, die man ihr mit einem „helle(n) Gelächter und eine(r) milde(n) Begütigung"[8] nachsehen möge. Man sollte darin wie im Undenkbaren die andere Seite des Denkens sehen, die wiederum nur gedacht werden kann, wenn auch auf eine andere Art und Weise.[9]

## Spiegel als master metaphor (1)

Im gesamten filmischen Werk Tarkowskijs kommen Spiegel bemerkenswert häufig vor. Besonders auffällig wird der Spiegel aber dadurch, dass er den Titel eines seiner grossen

[8] Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit, Zürich 1992, S. 99.
[9] Vgl Gilles Deleuze: Cinéma 2, L'image-temps, S. 221.

Filme abgibt. Warum nannte Andrej Tarkowskij einen seiner Filme 'Der Spiegel' ? Wir wissen es nicht. Eines ist offensichtlich: dieser Film heisst nicht ‚Der Spiegel', weil sich in ihm alles um einen realen Spiegel drehte, in den ständig geschaut würde, oder der im Zentrum eines plots stünde, oder dergleichen. Schon die Veränderungen des Titels im Laufe der Realisierung dieses Filmes geben einen ersten Aufschluss.

Der erste Titel, unter dem später das Filmprojekt ‚Der Spiegel' vorgestellt wurde, war: ‚Der helle, helle Tag', was als Bild für eine klare Erkenntnis zu verstehen ist. Der zweite Titel war ‚Die Beichte', was auf das innere und äussere Leben einer Person und die Erkenntnis der während dessen vorgegangenen Dinge meint und die klare Erkenntnis um die Perspektive des Rückblickes bereichert, denn jene hat nicht zwangsläufig im Moment des Geschehens dessen, was erkannt wird, stattgefunden. Dieser Aspekt einer Zeitverschiebung wird gegen Ende des Filmes dahingehend bestätigt, als dass die Erkenntnis bzw. die Beichte am Ende des Lebens (wenn nicht im Moment des Sterbens selbst) angesiedelt ist. Immer wieder wird gerade ‚Der Spiegel' als der autobiographischste Film Tarkowskijs bezeichnet. Es handelt sich also um die klare Erkenntnis des komplexen Gewebes eines Leben einschliesslich der uneingestandenen bzw. unbewussten Dinge, derer man sich vermeindlich im Angesicht des Todes gewahr wird. Dieser Film heisst schliesslich ‚Der Spiegel'. Und tatsächlich kommen in diesem Film auch reale Spiegel vor.
Es kann zusammengefasst werden, dass ein Spiegel nach Tarkowskij und insbesondere im gleichnamigen Film mit klarer Erkenntnis zu tun hat, und zwar auch verborgener Dinge. Er hat als solcher mit der Komplexität eines (in diesem Falle seines) Lebens zu tun; das schliesst Zeitverschiebungen ein, was, (wie später gezeigt wird,) anhand der Verwendung eines realen Spiegels im Film demonstriert wird. Ausserdem deutet Tarkowskij exemplarisch mit dem Titel an, dass der Film selbst, für den Zuschauer wie ein Spiegel funktionieren soll, in dem dieser sich erkennen möge.[10]

Dreierlei lässt kann konstatiert werden: Im Film ‚Der Spiegel' exponiert Tarkowskij ein Objekt und macht es, obwohl es auch als einfaches reales Objekt im Film zu sehen ist, zugleich zum Symbol für Erkenntnis des komplexen Lebens, das heisst zu Erkenntnis durch Reflexion. Zweitens benutzt er einen realen Spiegel und verwandelt die zu erwartende optische Reflexion, indem er die dieser innewohnende Zeit verschiebt. Er belässt das Objekt (Spiegel) in seinem Realzustand und verändert dessen Funktionsweise (Zeitverschiebung) bei

Beibehaltung des Mediums (optisch). Drittens benutzt er den Namen des Realobjektes (Spiegel) für ein anderes Realobjekt (Film), diversifiziert und komplexifiziert sowohl die Funktionsweise (aus Reflexion wird Aufzeichnung, Speicherung und Projektion) als auch die Medialität (optisch, akustisch, emotional, textuell, spirituell etc.).

Nun gibt es im Filmwerk Tarkowskijs viele reale Objekte, die Symbole werden, nicht in dem Sinne, dass sie für etwas anderes stehen, sondern dass sie in ihrem filmischen Sosein zugleich auf andere Dinge verweisen, sei es dadurch, dass sie auch in anderen Filmen Tarkowskijs vorkommen und dadurch zu Zitaten werden; sei es, dadurch, dass sie auf andere (künstlerische, literarische, musikalische etc.) Zusammenhänge verweisen; oder dadurch, dass sie bei Tarkowskij in unterschiedlichen Zusammenhängen vorkommen, und dadurch auf mehreren Ebenen etwas bedeuten bzw. andeuten. Mehrere prominente Beispiele lassen sich finden: Wasser, das Flüssige im Allgemeinen, oder Flüge, Elevationen, die Reise, oder die Natur und das Pflanzliche, oder die Ruine, das Sterbende... Einige werden auch zu Metaphern für das Kino selbst, wie der Solarisozean, oder die Zone in ‚Stalker' als Natur, oder die Kirche in ‚Nostalghia' als Ruine... Welcher Unterschied lässt sich zum Spiegel feststellen, der gerade ihn zum master metaphor qualifiziert?

Als Titel eines seiner Filme, exponiert Tarkowskij das reale Objekt Spiegel als solches zum Symbol für reflexive Erkenntnis, als Spiegelbild zu einem Zeitverschieber, und als Film zu einem multimedialen ‚Spiegel', der seinerseits der reflexiven Erkenntnis dient und als Bild Zeit verschiebt (für den Zuschauer). Damit vereint er im Spiegel drei wesentliche Qualitäten seiner Konzeption von Film bzw. Kino als „versiegelter Zeit". Zugleich lassen sich, wie bereits angedeutet, die Funktionsmechanismen aus der an das reale Objekt Spiegel gekoppelten Verwendungen des Spiegels in einer Weise heraus arbeiten, die an sich weitere Transformationen sowohl des realen Objektes Spiegel selbst, als auch seiner zunächst optischen Medialität zulassen. Konstant bleibt lediglich der später genauer zu definierende Vorgang der Reflexion selbst. Konstant bedeutet jedoch schon jetzt nicht, dass nicht in den ursprünglichen realen Vorgang optischer Reflexion die Momente der Aufzeichnung, Speicherung und Projektion eingefügt werden könnten. Eine derartige technische und mediale Komplexifizierung der Reflexion wird natürlich als Indiz für eine Beschreibung des Spiegels als Kinematographen gewertet.

---

[10] Vgl. Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, Berlin, Frankfurt/M., Wien 1988, S. 211.

Der Dreh- und Angelpunkt für diese Bewertung ist allerdings in der Einführung der Bewegung der Zeit in den Reflexionsvorgang des realen Spiegelbildes zu sehen. Hier verknüpft Tarkowskij selbst das reale Objekt Spiegel mit einer Zeitbewegung, die entsprechend seiner Konzeption von Kino als Pulsieren der Zeit eben den Spiegel zu einem Zeit-bewegten Bildererzeuger macht. Zu dem also, was im Laufe der Untersuchungen den Spiegel in verschiedenen Abstraktions- und Transformationsstufen zur theoretischen und realisierten kinematographischen master metaphor tatsächlich macht.

**Spiegel als Maschine (2)**

Die Kombination von realem Objekt, Reflexionsprozess und Bilderzeugung um eine Zeitachse definiert, macht den Spiegel von gleichnamigen Filme ausgehend und in bereits angelegten Transformationen zum prädestinierten master metaphor. Nun ist schon durch die Tatsache der Transformation sowohl des realen Objektes selbst, als auch der im Reflexionsprozess verwendeten Medien bei komplexifizierter aber konstanter Reflexion mit dem Ziel einer zeitverschobenen (selbst wenn der Zeitverschub im realen Objekt gleich Null sein kann) Bildererzeugung ein Abstraktionsprozess angelegt. Dieser ist zwangsläufig mit seinem Produktionsprozess (Bildererzeugung) verbunden. Soll dieser Vorgang nicht lediglich als mehrstufige Symbolisierung des Objektes Spiegel oder als metaphorische Hybridbildung verstanden werden, sondern der Spiegel in seinen Transformationen tatsächlich etwas produzieren, was in seinem Zeitverhältnis vor der Spiegelung etwas anderes ist, als in seinem Zeitverhältnis nach der Spiegelung, dann ist der Spiegel nicht als Metapher zu verstehen, sondern als Maschine. Denn eine Maschine „funktioniert nicht, um zu repräsentieren (nicht einmal etwas reales), sondern sie konstruiert ein zukünftiges Reales, einen andern Typ von Realität“, nämlich eine andere Zeitrealität, eine filmische Realität, die Tarkowskij eine „zweite Realität“ nennt. Insofern ist der Spiegel die master maschine und zwar im Sinne einer abstrakten Maschine, die über verschiedene Abstraktionsstufen entwickelt wird. Nach Gilles Deleuze ist eine abstrakte Maschine einem Diagramm ähnlich, das selbst weder Form, noch Inhalt, noch Ausdruck usw. hat, aber dennoch mit Formen, Inhalt, Materie etc. operiert. Eine Abstrakte Maschine ist eine Art „Pilot“[11]. Sie operiert mit Materien und mit Funktionen. Sie ist kein Mechanismus, obwohl doch die abstrakte Maschine mit konkreten Antrieben operiert. Sie ist ebensowenig eine platonische Idee, obwohl sie die Möglichkeit verschiedener Antriebe im Hinblick auf eine sogenannte „Maschine“ bietet, deren ausführende Instanz sie ist. Sie

konstituiert die Spitze der Kreation oder der Potentialität. Als solche operiert sie nicht allein, sondern im Kontinuum von Intensitäten als Extrakten von Ausdruck, Inhalt, Form, Materie etc. Sie ist also abstrakt nicht im Sinne von fiktiv, sondern von abstrakt real. Sie ist selbst differenziert und Differenz bildend im dem Sinne, dass sie unterbricht und neu verbindet.
Als Extrakt des Spiegels (und also an den realen Spiegel anknüpfend) operiert die Spiegelungsmaschine mit Zeitströmen einer ersten Realität und generiert eine zweite Realität als filmische Bilder. Die Spiegelungsmaschine operiert mit Zeit als Materie und mit Spiegelung als Funktion. Beide, die Spiegelungsmaschine als abstrakte Maschine konstituierenden Aspekte, werden im Laufe der vorliegenden Arbeit sowohl in bezug auf ihre in den Filmen Tarkowskij auftretenden Phänomenen her, als auch von ihren hermeneutischen Implikationen her und schliesslich als Film-Maschinen, genannt Kinematograph, beschrieben. Die These der vorliegenden Arbeit ist also zusammengefasst, dass der Spiegel bei Andrej Tarkowskij als Spiegelmaschine der Kinematograph ist.

[11] Gilles Deleuze, Mille Plateaux, S. 177, (Ü.d.V.); vgl.a.a.O. SS. 176f, 636-639.

## Eröffnung und Biographisches

„Möge jeder, der dies wünscht, sich meine Filme wie einen Spiegel anschauen, in dem er sich selber erblickt“, schreibt der russische Filmregisseur Andrej Tarkowskij[12]. Und dieser Satz ist mehr als ein gut platziertes Bonmot des Regisseurs, der seine Zuschauer dazu auffordert, das Gesehene direkt auf ihre eigenen Erfahrungen zu beziehen und damit die Filme als dezidiert kommunikativ beschreibt. Mit diesem Satz stellt Tarkowskij den Spiegel phänomenologisch, hermeneutisch und kinematographisch ins Zentrum seines filmischen Schaffens. Das heißt nicht nur, daß man in Tarkowskijs Filmen allenthalben Spiegel sieht und von ihnen ausgehend sich ein Netz von Bedeutungen und Funktionsweisen erschließt. – Das allein würde einem zu definierenden kinematographischen, also filmtheoretischen und filmkonstruktiven Aspekt nicht genügen. – Sondern Tarkowskij verwendet in der Entwicklung seines filmischen Werkes den herkömmlichen Spiegel auf eine Art und Weise, die denselben dahingehend ausarbeitet, daß er sich als eigentlichen Kinematographen beschreiben läßt.

Der Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung sei durch die erste in oben zitiertem Satz bezeichnete Spiegelung markiert, die sich schnell als eine doppelte herausstellt. Im Unterschied zu einer herkömmlichen einfachen Spiegelung, die darin besteht, daß jemand in einen Spiegel sieht und sein eigenes Spiegelbild erblickt, ist die Situation des Zuschauers im einführenden Satz Tarkowskijs eine andere. Der Zuschauer soll sich, wie in einem einfachen Spiegel, im gespiegelten Bild eines anderen erkennen. Dieser andere ist in unserem Falle ein Film, also kein anderer im Sinne einer menschlichen Person, sondern das filmische Werk einer anderen Person, in der sich der Zuschauer wiedererkennen soll. Dieser soll nun auch weniger sich selbst im Sinne eines äußeren Abbildes erblicken, sondern im Sinne seiner Erfahrungen. In der doppelten Spiegelung spiegeln sich also nicht äußere Abbilder von in einen Spiegel schauende Personen, sondern deren Erfahrungen: in einem Film ausgedrückte Erfahrungen einerseits und in einen Zuschauer schon eingedrückte Erfahrungen andererseits.
Als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit führt die so beschriebene doppelte Spiegelung zunächst zur Person des Verfassers, insofern er sich an das Thema seiner Arbeit annähert, das heißt, in den Spiegel der Tarkowskijschen Filme sieht; und vor allem führt diese Spiegelung

[12] Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein Berlin, Frankfurt/M, Wien, dritte erweiterte Neuauflage 1988, S. 211.

hin zur Person des Autors der Filme, zu Andrej Tarkowskij, quasi auf der anderen Seite des Spiegels, insofern sich seine Biographie in seinen Filmen ausdrückt.

Die erste Kenntnisnahme Andrej Tarkowskijs durch den Verfasser datiert Anfang der achtziger Jahre, als in der ehemaligen DDR ‚Stalker' in den Kinos lief und die Gemüter kirchlicher Kreise leicht esoterisch anhauchte. Ein wenig skeptisch ob einer gewissen parfümierten Staubigkeit dieses Eindrucks aus zweiter Hand, hatte der Verfasser Gelegenheit, ebendiesen Film im Kino einer ostdeutschen Neubautensatellitenstadt zu sehen. Das war am Beginn theologischer und philosophischer Studien. Der leichte Vorbehalt verflüchtigte sich und ein starker Eindruck blieb zurück: die Faszination von Untergrund kombiniert mit (visionärem) Wissen und einer Art durchhaltender Leidensfähigkeit.
Nun aufmerksam geworden, sah der Verfasser ‚Andrej Rubljow' und war überwältigt...
Die Idee einer tiefergehenden Beschäftigung mit Tarkowskijs Filmen und Schriften hat hier ihre Wurzel. Zunächst konzentrierten sich die Studien auf die theologischen und religionsphilosophischen Aspekte von Tarkowskijs Schaffen. Später traten eher ästhetische und künstlerische Gesichtspunkte in den Vordergrund, die sich dann auf das nicht realisierte Filmszenario ‚Hoffmanniana' konzentrierten. Schlieβlich rückte eine theoretische Bewältigung des Stoffes in den Vordergrund.

Sollten biographische Aspekte von Bedeutung für derartige Studien sein, so bildet die Auseinandersetzung mit Andrej Tarkowskij eine Art Kontinuum für den Weg des Verfassers in ein Kloster hinein und wieder heraus. Verwirrungen, Enttäuschungen und Ermutigungen inhaltlicher Loslösung und Umorientierung inmitten anhaltender geographischer Bewegung...
In unserem Falle ist dies als Indiz dafür zu werten, daβ wenigstens die eine Seite des Spiegels als in Veränderung begriffen gedacht werden muβ, was wiederum der tarkowskijschen Vorstellung entspricht, daβ sich ein Film in seinem Zuschauer immer wieder neu konstituiert, also folgerichtig ebenfalls verändert. Streng genommen kann man nicht zweimal in den selben Spiegel sehen.

Dennoch ist das Kontinuum wenigstens rückblickend von einer doppelten Entdeckerfreude gekennzeichnet. Zunächst war es der Zufall der Kinoprogramme verschiedener Orte, in denen die Filme Tarkowskijs gezeigt wurden und die zunehmende Erreichbarkeit der Schriften von Tarkowskij selbst und dann auch der Monographien über sein Schaffen, die bis heute eine

Vielzahl von Annäherungen, Deutungen und Entzifferungen präsentieren. Später kamen dann mit der Zeit sich verändernde Fragestellungen hinzu, die nicht nur möglich waren, sondern jeweils unerwartet neue Erkenntnisse zu Tage förderten. Als einfachstes Kontinuum im Sinne der doppelten Spiegelung ist allerdings der wiederholte Blick in den Spiegel zu begreifen, das heißt die Beschäftigung mit dem vor allem filmischen Werk Andrej Tarkowskijs.

In einer 1969 per Interview gegebenen Kurzbiographie präsentiert sich Tarkowskij selbst folgendermaßen: „Ich bin 1932 an den Ufern der Wolga geboren, in dem Haus meines Großvaters, wohin meine Eltern zur Erholung gefahren waren. Dann... eine Menge uninteressanter Details. Ich habe die Musikschule abgeschlossen und mich drei Jahre lang mit Malerei beschäftigt, all das während der Schulzeit. Dann begann der Krieg. Wir sind an meinen Geburtsort zurückgegangen. Als der Krieg zu Ende war, habe ich die Oberschule abgeschlossen. 1952 habe ich im Institut für orientalische Sprachen arabisch gelernt. Dieses Institut habe ich nach zwei Jahren verlassen, weil ich verstanden habe, daß mir das nicht lag... Kennen Sie die arabische Sprache? Das ist eine mathematische Sprache – alles gehorcht Gesetzen, in die man Wortwurzeln einführt, um eine neue Qualität zu erreichen: die Deklination oder einen anderen grammatischen Status. All das war nichts für mich. Dann habe ich zwei Jahre an geologischen Untersuchungen in Sibirien gearbeitet. Danach, 1954, bin ich ins W.G.I.K. eingetreten, in die Klasse von Michael Romm. 1960 habe ich das W.G.I.K. verlassen. Meine Diplomarbeit war der Film: „Die Straßenwalze und die Geige“. Sie war wichtig für mich, weil ich durch sie meinen Kameramann Vadim Yussow und den Komponisten Wjatcheslaw Owtchinnikow kennen gelernt habe. Mit beiden arbeite ich weiterhin.“[13] In der Tat blieb Yussow Tarkowskijs Kameramann bei ‚Andrej Rubljow’ und ‚Solaris’. Die Zusammenarbeit mit Owtchennikow endete mit ‚Andrej Rubljow’.

Bleibt zu ergänzen: Das Haus des Großvaters an den Ufern der Wolga lag in dem Dorf Sawraschije, das nordöstlich von Moskau liegt. Es hat, nach Photographien in Tarkowskijs Tagebüchern und seiner Biographie zu urteilen, große Ähnlichkeiten mit dem Haus zu Anfang seines Films ‚Der Spiegel’. Sein Vater ist der russische Dichter Arsenij Tarkowskij, dessen Stimme und Gedichte in mehreren Filmen Andrejs zu hören sind. Seine Mutter ist Maria Iwanowna Wischnijakowa; sie spielte die Rolle der alten Frau im schon erwähnten Film ‚Der Spiegel’.

Nach dem Verlassen das W.G.I.K., dem Staatlichen Allunionsinstitut für Kinematographie, übernahm Andrej Tarkowskij 1962 auf Empfehlung seines Lehrers Michael Romm ein abgebrochenes Filmprojekt, aus dem der Film ‚Ivans Kindheit' wurde. Dieser Film, der das Schicksal eines Kindspions der Roten Armee während des Zweiten Weltkrieges beschreibt, machte Tarkowskij international bekannt. Er erhielt 1962 den ‚Goldenen Löwen' in Venedig und Jean Paul Sartre verteidigte ‚Ivans Kindheit' in einem in der italienischen Zeitung ‚L'Unita' veröffentlichten Brief gegen politische motivierte Angriffe.

In den Jahren 1964-65 drehte Tarkowskij den Film ‚Andrej Rubljow'. Er schildert in mehreren Episoden das Leben des gleichnamigen russischen Mönches und Ikonenmalers aus dem 15. Jahrhundert. 1966 wurde dieser Film hinter verschlossenen Türen aufgeführt und erst nach zermürbenden Verboten und Schnittforderungen von Seiten der sowjetischen Behörden gegen deren Protest 1969 in Cannes gezeigt und ausgezeichnet. Schlieβlich durfte er 1971 in Moskau herauskommen und wurde weitere zwei Jahre später für den Export freigegeben.

Bereits seit 1968 vorbereitet, stellte Tarkowskij 1971 den Film ‚Solaris' nach dem gleichnamigen Roman von Stanislaw Lem fertig. ‚Solaris' erzählt von Begebenheiten auf einer Raumstation in der Nähe des Ozeanplaneten Solaris, auf der die Wissenschaftler sich unerwartet mit Reproduktionen ihres eigenen Unbewuβten konfrontiert sehen, konnte 1972 offiziell in Cannes gezeigt werden, und wurde ebenfalls ausgezeichnet.

Ein unter verschiedenen Titeln schon seit 1968 geplantes Filmprojekt wurde als ‚Der Spiegel' gegen erhebliche Widerstände der sowjetischen Behörden 1974 fertiggestellt. Dieser stark biographische Film spiegelt Momente der Geschichte der Sowjetunion und der Familiengeschichte Tarkowskijs ineinander.
Im Sommer 1976 veröffentlichte Tarkowskij ein Filmszenario über den deutschen Dichter E.T.A. Hoffmann, ‚Hoffmanniana' in der sowjetischen Filmzeitschrift ‚Iskusstwo Kino'.
Als erste und einzige Theaterinszenierung hat Andrej Tarkowskij 1977 im Komsomoltheater in Moskau ‚Hamlet' von Shakespeare mit Anatolij Solonizyn in der Titelrolle inszeniert.
Nach Motiven des Romans ‚Picknick am Wegesrand' der Brüder Strugatzkij entstand 1978/79 der Film ‚Stalker'. ‚Stalker' heiβt nach dem Pirschgänger, der einen Schriftsteller und einen

[13] Andrei Tarkovski in : Dossier Positif-Rivages, Editions Rivages Paris 1988, S. 86, (Übersetzung des

Wissenschaftler durch die ‚Zone' führt, die von einem Meteoriteneinschlag herrührt und in dessen Zentrum sich ein Zimmer befindet, in dem sich die geheimsten Wünsche erfüllen.
‚Stalker' wurde 1980 in Cannes gezeigt.

1982 durfte Tarkowskij zu Dreharbeiten für ‚Nostalghia' nach Italien ausreisen. 1983 beschließt Tarkowskij im Westen zu bleiben und sich den Repressalien und den Arbeitsbehinderungen in der Sowjetunion zu entziehen. Noch im selben Jahr stellt er ‚Nostalghia' fertig. Der Film beschreibt die Nachforschungen eines russischen Dichters in Italien auf den Spuren eines ebenfalls russischen Komponisten während dessen Italienaufenthaltes und untersucht insbesondere das nach Tarkowkijs Worten typisch russische Phänomen des Fernseins von der Heimat, eben die ‚Nostalghia', die nach seinem Verbleiben im Westen in bedrückender Weise seine eigene Existenz beschrieb. Auch dieser Film wurde in Cannes ausgezeichnet.
Im selben Jahr 1983 inszeniert Andrej Tarkowskij in London an der Covent Garden Opera die Oper ‚Boris Godunow' von Mussorgskij unter der musikalischen Leitung von Claudio Abbado.
1985 erscheint Tarkowskijs Buch ‚Die versiegelte Zeit', im Untertitel ‚Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films', in deutscher Sprache.
Der in Schweden gedrehte letzte Film ‚Opfer', in dem es um die Abwendung einer atomaren Katastrophe durch ein Opfer geht, wird 1986 in Cannes uraufgeführt und ebenfalls ausgezeichnet. Tarkowskij kann wegen eines schweren Krebsleidens die Auszeichnung nicht mehr selbst entgegennehmen. Dieser Film ist seinem Sohn Andrjuscha mit Hoffnung und Vertrauen gewidmet und wird zum Vermächtnis des Regisseurs. Am 29. Dezember stirbt Andrej Tarkowskij in Paris.
Das seit langem geplante Szenario ‚Hoffmanniana' und andere Projekte, wie ein Film über ‚Hamlet', den ‚Heiligen Antonius' und ‚Golgatha', müssen unrealisiert bleiben.

Andrej Tarkowskij war in erster Ehe mit Irma Rausch und in zweiter Ehe mit Larissa Pawlowna verheirate; er hat zwei Söhne, Arsenij und Andrej.
Von Larissa Tarkowskaja wurden 1989 die Tagebücher Tarkowskijs unter dem Titel ‚Martyrolog' herausgegeben. Zu dem von ihm selbst gewählten Titel bemerkte er nicht ohne

---

Verfassers).

Selbstironie: „Ein überheblicher und verlogener Titel, aber er möge bleiben zum Gedenken an meine armselige Person, eitel und unnütz auf dieser Welt.“ [14]

Die Tagebuchaufzeichnungen rücken den Menschen Andrej Tarkowskij und sein Leben bis in den Alltag hinein etwas näher und eröffnen vor allem einen Kosmos von Lektüre, Malerei, Musik und Auseinandersetzung mit den Arbeiten anderer Künstler und Denker:
„In nicht wenigen Eintragungen teilen sich bisher unbekannte Ideen Tarkowskijs mit, auch Filmpläne, von denen man kaum wuβte. So tauchen überraschende Entwürfe zu nie gedrehten Western auf und Gedanken zu einem Projekt, das mit dem ironischen Arbeitstitel „Bermuda-Dreieck“ von den Verstrickungen dreier Menschen handeln sollte, die im zerstörerischen Mahlstrom ihrer Leidenschaften versinken. Daneben stehen, mit fast buchhalterischer Akribie notiert, Kostenvoranschläge für Hausreparaturen, nüchterne Bilanzen auch der jeweiligen eigenen und familiären Lage, Briefabschnitte, Zitate aus Gelesenem, Aphorismen. Ratlose Bemerkungen über Geldnöte wechseln mit poetisch bildkräftigen Schilderungen phantastischer Träume, mit Charakterskizzen von Freunden und Widersachern oder liebevoll-besorgten Äuβerungen über die Gesundheit des kleinen Sohnes. Und immer wieder, in bedrückender Folge, begegnen Hinweise auf den schier aussichtslos anmutenden Kampf eines eigenwilligen Künstlers mit der sowjetischen Kultur- und Parteibürokratie, die es Tarkowskij nicht gestattete, in vierundzwanzig Jahren mehr als sechs Filme zu drehen.“ [15]
Schon in den Tagebüchern sind sowohl private als auch Arbeitsphotos veröffentlicht, die auf berührende Weise optische Schneisen in die Bilderwelt seiner Filme schlagen und zugleich selten sichtbare Einblicke in das Leben der heute versunkenen Sowjetunion gewähren. Im Jahre 1998 erschien eine auch von Larissa Tarkowskaja betreute Photobiographie[16], die diese Eindrücke noch verstärkt.

Das offizielle Verhältnis der Sowjetunion zu Tarkowskij hat sich unter den Vorzeichen von Glasnost und Perestroika schon im Herbst 1986 geändert, so daβ in Moskau eine Retrospektive seiner Filme stattfand. Anläβlich seines Todes widmete ihm die Filmzeitschrift ‚Iskusstwo Kino’ ein ganzes Heft und dem Staatlichen Filmkomitee beim Ministerrat der UdSSR samt dem Verband sowjetischer Filmemacher blieb nur noch, in ihrem Nachruf „mit

[14] Andrej Tarkowskij: Martyrolog , Tagebücher 1970-1986, Limes Berlin 1989, S. 132.
[15] Aus dem Vorwort des Verlages, a.a.O. S. 5.
[16] Larissa Tarkovski : Andrei Tarkovski, Calmann-Lévy Paris 1998.

Schmerz und Bedauern“[17] daran zu denken, daβ Tarkowskij die letzten Jahre seines Lebens auβerhalb seiner Heimat lebte und arbeitete.

Eine Art geistiger Heimat scheint Andrej Tarkowskij persönlich im Westen offensichtlich am ehesten in konservativen katholischen Strömungen und im Umkreis der russisch-orthodoxen Kirche in Paris gefunden zu haben. Die Totenliturgie jedenfalls fand in der Pariser Alexander-Newskij-Kathedrale statt und der dortige Priester, Boris Bobrinskoy, fand folgende Worte, um diese Nähe zu beschreiben: „Selig, wer die Erscheinung des gekreuzigten Christus auf den Wegen und in den Schicksalen seines Volkes sieht und wer im Stande ist, diese Vision den Zeitgenossen zu vermitteln. Andrejs Werk ist zutiefst symbolisch und geheimnisvoll.“[18]
Noch im Januar 1986 hatte Tarkowskij auf die Frage nach dem Verhältnis von göttlicher Schöpfung und künstlerischer Schöpferkraft, ob seine Filme eine Art Geschenk, Akte der Liebe zum Schöpfer seien, geantwortet: „ Ich würde gern so denken. Jedenfalls arbeite ich daran. Es wäre mein Ideal, ständig dieses Geschenk zu machen, Bach jedoch war wohl der einzige der Gott wirklich dieses Geschenk machen konnte.“[19] Sein Leben lang hatte Tarkowskij Bachs Musik verehrt und Mstislaw Rostropowitsch spielte denn auch aus dessen Cellosuiten an seinem Begräbnis. Weder lebendig noch tot wollte Tarkowskij in das Land zurückkehren, daβ ihn und die seinen derart hat leiden lassen[20], so fand er seine letzte Ruhestätte auf dem orthodoxen Friedhof in Sainte-Geneviève-des-Bois bei Paris.

Darf man dem Produktionstagebuch[21] der Dreharbeiten zu „Opfer“, seinem letzten Film, glauben schenken, so war Andrej Tarkowskij ein begeisterter und vor allem begeisternder und energiegeladener Künstler, der seine Mitarbeiter zu motivieren vermochte und einer eklatanten Freude über gelungene Szenen fähig war. Dieser Eindruck bestätigt sich auch im jüngst erschienenen Porträt-Dokumentarfilm „Une journée d’Andreï Arsenevitch“ von Chris Markers mit Filmaufnahmen auch aus dieser Zeit.
Offensichtlich war Tarkowskij ein vielschichtigerer Mensch, als ihn seine Filme rückblickend erscheinen lassen. Schon in den Tagebuchaufzeichnungen deutet sich in verschiedenen Projektentwürfen an, daβ Tarkowskijs Filmwelt weitläufiger und andersartiger hätte aussehen

[17] Literaturnaja Gazeta, 7.1.1987.
[18] Erinnerungen an die Wahrheit, Andrej Tarkowskij, Beiheft 3 der Filmkorrespondenz, Köln 1987, S. 44, Übersetzung von P. Robert Hotz SJ.
[19] Antoine de Baecque : Andrei Tarkovski, Editions de l’Etoile/Cahiers du Cinéma 1989, S. 111, (Übersetzung des Verfassers).
[20] Larissa Tarkovski, a.a.O. S. 154.
[21] A. Tarkovski, Dossier Positif-Rivages, S. 147-155.

können als seine groβen Filme dies ausweisen. Ein freilich etwas spekulativer Eindruck, der sich allerdings durch die Veröffentlichung sämtlicher, also realisierter und nichtrealisierter Filmszenarien des Regisseurs unter dem Titel „Oeuvres Cinématographiques Complètes“ bestätigt findet.

Nicht erst nach dem Tod von Andrej Tarkowskij haben seine Filme den Status von Kultfilmen und Menschen verschiedener Geisteshaltung und Disziplin beziehen sich auf Autor und Werk. Sei es auch nur auf eine so indirekte Weise, daβ eine Landschaft plötzlich die Atmosphäre einer „Tarkowskijlandschaft“[22] hat. Zahlreich sind diejenigen, die in den Spiegel seiner Filme sehen und darin sich selbst oder etwas von sich selbst erkennen. Nachfolgend werden Äuβerungen, Zitate und Bezüge wie flüchtige Spiegelblicke ohne Anspruch auf Systematik oder Vollständigkeit im Sinne einer Eröffnungskonversation[23] dokumentiert.

[22] Judith Hermann : Sommerhaus, später, S. Fischer Verlag Frankfurt am Main 1999, S.182.
[23] Cf. David Michael Levin: The Opening of Vision, New York, London 1988, S. 53f, 193ff et al.

**Eröffnungskonversation**

Kommen Sie herein, Kamerad Tarkowskij.
(J.-L. Godard, Les Enfants jouent à la Russie)[24]

Nun werden Sie etwas ungewöhnliches sehen, derartiges hat es in unseren Kinos noch nicht gegeben. Glauben Sie mir, das ist eine sehr gute Arbeit...Behalten Sie auch den Namen des Regisseurs – Tarkowskij – von ihm werde Sie noch hören.
(Michail Romm, anläβlich der Premiere von ‚Ivans Kindheit' 1962 in Moskau) [25]

...Ein schwarzer, breitkrempiger Hut, ein schwarzer, strenger, ein wenig zu langer Mantel. Irgendein Geck schlenderte durch das Hotelfoyer. Ein viel zu gut gekleideter Mann, der unwillkürlich alle Blicke auf sich zog. Wir standen auf der anderen Seite und warteten auf Tarkowskij. Ein grauer Leningrader Wintermorgen - auch im Foyer herrschte Halbdunkel. Ein verschlafener, übelgelaunter Portier und der Geruch frischgebrühten Kaffees. Wir wurden in der Leningrader Universität erwartet und hatten uns offensichtlich schon etwas verspätet. Der Geck ging beim Zeitungsstand auf und ab, und als das Licht eines altertümlichen Bronzelüsters auf ihn fiel, konnte man sehen, daβ er aus irgendeinem Grunde lächelte.
...Der schwarze Hut des GECKS bedeckte den Kopf eines schwarzhaarigen Menschen, der uns begrüβte: es war Tarkowskij. Wir hatten ihn nicht erkannt, während er uns die ganze Zeit über beobachtete. Seit jenem Moment habe ich nie wieder einen derart elegant gekleideten Mann gesehen.
(Alexander Sokurow, Die banale Gleichmacherei des Todes) [26]

Als ich die ersten Filme von Tarkowskij entdeckte, war es für mich wie ein Wunder.
Plötzlich fand ich mich vor der Tür eines Zimmers, deren Schlüssel ich jedoch bis dahin nicht besaβ. Ein Zimmer, das ich schon immer betreten wollte und in dem er sich wie selbstverständlich bewegte.

[24] J.-L. Godard : Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998, Cahiers du Cinéma, Paris 1998, S. 257, (Übersetzung des Verfassers, fortan Ü.d.V.).
[25] Zitiert nach Marina Tarkowskaja in Sowjetfilm 7/89, S. 32.

Ich fühlte mich ermutigt und stimuliert: da hatte jemand auszudrücken vermocht, was ich schon immer sagen wollte, ohne zu wissen wie.
Wenn Tarkowskij für mich der Größte ist, dann deshalb, weil er dem Kinematographen etwas beigebracht hat – in seiner Besonderheit – : eine neue Sprache, die es ihm erlaubt, das Leben als eine Erscheinung, das Leben als einen Traum wahrzunehmen.
(Ingmar Bergmann) [27]

Ähnlich, wie man es auch in Tarkowskijs Filmen spürt, versuche ich es in meinen Aufführungen zu halten: Es geht nie darum, den Zuschauer zu überzeugen, sondern ihm einen Raum zu eröffnen, in dem er sein eigenes inneres Leben selbst erfahren kann. Tarkowskij vermeidet es, einem sein inneres Leben vorzusetzen.
(Peter Sellars, Das Recht zu hoffen) [28]

Die Arbeit mit dem außergewöhnlichen Künstler gestaltete sich zu einer der schönsten Erfahrungen in meinem Leben. Sie war von Anfang an geprägt von seinem intuitiven Verständnis für die besonderen Anforderungen der Opernbühne, und seinem tiefen Respekt vor der Musik, die für ihn stets Vorrang vor dem optischen Effekt haben mußte. Wie er aus seinen Filmen zu mir gesprochen hatte, so durfte ich ihn als Mensch und Freund kennen lernen: eine künstlerische Persönlichkeit von unermeßlichem Reichtum, visionärer Regisseur, Maler, Dichter.
(Claudio Abbado) [29]

Ein Künstler ist auch immer ein Wanderer und als solcher auf der Suche nach einem Ideal. Diese Suche endet vielleicht mit einem künstlerischen, aber nicht unbedingt mit einem persönlichen Erfolg. Insofern ist der Begriff Nostalgie für mich nicht nur geographisch oder

---

[26] In: Andrej Tarkowskij, Reihe Film 39, Hanser Verlag München Wien 1987, S. 12 und 15.
[27] Erklärung, erschienen in Positif n° 303, Mai 1986, zitiert nach : Andrej Tarkowskij, Dossier Positif-Rivage, S. 8, (Ü.d.V.).
[28] Peter Sellars : Das Recht zu hoffen, in : Theaterschrift 13/98 Utopie: Spiritualität?, Berlin 1998, S. 86
[29] Claudio Abbado: Hommage an Andrej Tarkowskij, booklet zur gleichnamigen CD, Deutsche Grammophon Hamburg 1996, S. 6.

ideologisch gefärbt, vielmehr beschreibt er den permanenten Zustand eines Künstlers, dessen Bestreben es ist, sich nicht von der Realität einfangen zu lassen.
(Gidon Kremer) [30]

„Bei drei jungen Wissenschaftlern, die Experimente auf einer Raumstation machen, tauchen Leute auf, die zwar tot sind, an die jene jedoch ständig denken. Allerdings sind es Phantome und es hängt von den Wissenschaftlern ab, diese Phantome zu zerstören, sie normal auf die Erde zurückzubringen, oder für immer mit ihnen im All zu bleiben. Stellen Sie sich vor, daβ Wolodja (Wladimir Majakowskij, Vf.) bei mir auftaucht – ohne es wirklich zu sein – oder Ossia (Ossip Brik, Vf.) – auch er ohne wirklich er zu sein. Seit diesem Film (Solaris, Vf.) bin ich ganz einfach krank, derartig scheint diese Wahnsinnsvorstellung möglich zu sein.
(Lili Brik in einem Brief aus dem Jahre 1968) [31]

Es gelingt ihm (Tarkowskij, Vf.), Bilder zu schaffen, die etwas Ewiges besitzen. Diese Intensität existiert im Grunde nur in der östlichen Hemisphäre. Der spirituelle Unterbau ist Tarkowskij viel wichtiger als die äuβere Form des Werkes. Für ihn zählt nur die Macht des Geistes! Und sie äuβert sich darin, wie die Menschen atmen, sich wenden, wie sie gehen und zu einem Bestandteil der Landschaft werden.
(Emir Kusturica) [32]

Andrej wählte mit extremer Sorgfalt die Literatur und die Kunst, mit der er sich umgab. Er fürchtete eine kulturelle Verschmutzung, die uns mit einer Flut von Dummheiten überschwemmt. Mit dem Kino war er etwas nachsichtiger und er sah sich viele Filme an. Besonders liebte er es über Bresson, Antonioni, Fellini, Kurosawa, Wajda, Zanussi und Bergmann zu sprechen. In bezug auf letzteren erinnere ich mich an eine Begebenheit, die im November 1985 stattfand. Wir verweilten, Andrej und ich, in der Eingangshalle des Hauses des Films in Stockholm, um die alten Filmplakate, die dort ausgestellt waren, anzusehen. Bergmann und Tarkowskij waren sich noch nie begegnet. Ich weiβ, daβ beide eine solche

[30] Gidon Kremer anläβlich der Einspielung der Tarkowskij gewidmeten Komposition 'Nostalghia' von Toru Takemitsu, Booklet zur CD ‚Le Cinema', Teldec Classics International, Hamburg 1998, ohne Seitenangabe.
[31] Lili Brik – Elsa Triolet : Correspondance, Gallimard, Paris 2000, (Ü.d.V.).

Begegnung wünschten, aber der Zufall hatte sie noch nicht zusammengeführt. Dieses Mal schien es ganz natürlich und unausweichlich zu sein. Die beiden Meister standen in einem Anstand von ungefähr fünfzehn Metern einer neben dem anderen und bemerkten einander. Dies erregte keineswegs mein Erstaunen, bis ich sah, daβ alle beide auf den Absätzen kehrt machten, wie in einem gemeinsamen Einverständnis, und jeder in seine Richtung davon ging. So haben sich zwei Groβe auf dieser Welt verpaβt.
(Michal Lesczylowski) [33]

Wenn ich mich an unsere Arbeit (‚Opfer', Vf.) erinnere, frage ich mich, ob wir überhaupt jemals über irgendetwas uneinig waren. Andrej ermutigt und zwingt uns, aufmerksam auf neue Eindrücke zu sein und über unsere Grenzen hinaus zu gehen. Und das lohnt sich, nicht nur für uns, die wir den Film mit ihm gemacht haben, sondern auch für die, die ihn sehen werden.
(Sven Nykvist) [34]

...dann habe ich Andrej Tarkowskij in Stockholm getroffen, zwei Minuten anläβlich der Vorführung von ‚Stalker', und ich habe ihm ‚Guten Tag' gesagt. Als wir dann ‚Nostalghia' drehten, habe ich ihn daran erinnert, daβ wir uns in Stockholm begegnet waren und er hat erwidert: „Natürlich, und ich hatte noch nie jemanden mit so wahnsinnigen Augen gesehen". Ich fühlte mich sehr geschmeichelt ...
(Erland Josephson) [35]

Wir hatten über Dritte unsere gemeinsame Absicht markiert, einen Film [...] herzustellen; Tarkowskij [...] war kooperationswillig. [...] In den Rillen und Markierungen der Haut seines Gesichts drückte sich ein hohes Maβ von Entschiedenheit aus[...]: Man muβ auf die ‚Ankunft der Bilder warten'. [...] Ich sehe Tarkowskij, wie er im dunkler werdenden Zimmer zurückbleibt. Abgesandte trugen später noch Nachrichten zwischen uns hin und her. Die

[32] Emir Kusturica in DU Nr. 7, Juli 1996, S. 97.
[33] In : Andrej Tarkowskij, Dossier Positif-Rivage, S. 13, (Ü.d.V.)
[34] In : a.a.O. S. 156, (Ü.d.V.).

tödliche Krankheit überschattete kurz darauf seine Pläne. Seine Lebenskräfte veränderten sich. Sie wurden gieriger, weniger geeignet für die Ankunft von etwas, auf das man nur warten könnte...
(Alexander Kluge)[36]

[35] In : a.a.O. S. 17, (Ü.d.V.).
[36] Alexander Kluge : Chronik der Gefühle, Bd. 1, Frankfurt am Main Suhrkamp 2000, S. 472-478.

# I. Der Spiegel

## Einführung

Die Faszination des Kinos für Objekt und Phänomen des Spiegels ist weder neu noch eine Besonderheit Andrej Tarkowskijs. Allerdings wird schon im einführenden Zitat der Verdacht genährt, daβ es sich beim Spiegel im Kino unmöglich nur um das kosmetische Utensil eben dieses Namens handeln könnte. Dies bestätigt bereits der klassische Beleg für einen Spiegel im Film: ‚Le sang d'un poète' aus dem Jahre 1930 von Jean Cocteau. Hier ist der Spiegel ein unerwarteter Ort des Durchgangs:

„Die Statue: Es bleibt Dir eine Möglichkeit: geh' hinein in den Spiegel und geh' darin spazieren.
Der Poet: Man geht nicht in Spiegel hinein.
Die Statue: Versuch's, versuche es wenigstens.

Der Poet steht im Halbprofil neben seinem Spiegelbild im Spiegel. Der Poet tritt in den Spiegel hinein. Das Innere des Spiegels. Nacht. Der Poet geht vorwärts, unbeweglich."[37]

Dennoch bleibt zunächst das einfache Objekt Spiegel. Von ihm ist auszugehen, wenn, um im Bild zu bleiben, in das Innere des Spiegels vorgedrungen werden soll. So wird denn im Folgenden eine Phänomenologie des Spiegels nach Tarkowskij entworfen, die analysiert, welche Spiegel in welchen Funktionen, in welchen Zusammenhängen in seinen Filmen vorkommen. Weiterhin wird eine Hermeneutik des Spiegels bei Tarkowskij erarbeitet, während der die Bedeutung und Bedeutungsfelder der Spiegel und ihrer Funktionen beschrieben werden. Schlieβlich werden als Vorstufe einer Kinematik des Spiegels die Techniken der Spiegelung in Tarkowskijs Filmen analysiert und systematisiert.

[37] Jean Cocteau, zitiert nach Jurgis Baltrusaitis : Le Miroir, Paris 1978, S. 26, (Ü.d.V.).

## 1. Spiegel und ihre Funktionen

### Der Spiegel als Objekt

In allen Filmen Andrej Tarkowskijs, die nach ‚Andrej Rubljow' gedreht worden sind, kommen einfache Spiegel vor, auβer in dem Film ‚Stalker'. Diese Feststellung klingt zunächst banal. Sie ist aber insofern nicht uninteressant, als daβ sie einmal deutlich werden läβt, daβ das einfache Objekt Spiegel in der allgemeinen Ästhetik Tarkowskijs einen nicht wegzudenkenden Platz einnimmt. Inwiefern die beiden groβen Filme, in denen keine Spiegel vorkommen, als Voraussetzung bzw. Ausnahme zu verstehen sind, wird später einzugehen sein. Das Objekt des Spiegels hat einen bestimmten Platz in der Ästhetik der Innendekors in den Filmen Tarkowskijs. Runde oder rechteckige Spiegel hängen an der Wand rechts oder links neben einem Metallbett. Die beiden auffälligsten Beispiele sind in ‚Nostalghia' und ‚Opfer' zu sehen: Im Hotelzimmer Gortschakows in ‚Nostalghia' befindet sich kaum mehr als ein Metallbett, das auf einem Holzfuβboden steht. Das offene Fenster schlieβt dieser sofort, läβt aber die Tür zum Bad offen, so daβ sich quasi neben dem Bett ein runder Spiegel befindet. Das Zimmer in dem der Sohn Alexanders in ‚Opfer' schläft, ist mit einem Metallbett, ebenfalls auf einem nackten Holzfuβboden, und mit einem diesmal rechteckigen Spiegel auf der vergleichsweise anderen Seite des Bettes bestückt. Ein ähnliches Bett findet sich Übrigens auch im Zimmer des Stalker in gleichnamigem Film, doch da fehlt der Spiegel. Ähnliche, wenn auch variierte Kompositionen finden sich in ‚Solaris' und ‚Der Spiegel'. Die allgemeine Ästhetik der Räume kann sich ändern, von der gewissen Rustikalität eines russischen Holzhauses ausgehend, über die technische Sachlichkeit einer Raumstation, die Einfachheit eines italienischen Hotels, bis zu einem von bürgerlichem Wohlstand gekennzeichneten Haus auf der Ostseeinsel Gotland. Es bleibt der Spiegel. Und zwar wird der Spiegel auch in dieser Anordnung nicht aus kosmetischen Gründen benutzt: niemand sieht hinein. Er dient auch keinem speziellen Spiegeleffekt (es spiegelt lediglich Teile des Innendekors, wie Vorhänge o.ä.), sondern er ist Spiegel als Objekt, genauer gesagt, Spiegel als Gemälde bzw. Spiegel als Fenster (dort, wo sich Fenster in der sichtbaren Nähe des Metallbettes befinden, werden sie mit Vorhängen verhängt oder mit Fensterländen verschlossen; die Tür, die den Spiegel im Nachbarraum verschlieβen könnte, wie in beschriebenem Hotelzimmer, bleibt offen!).

Der Spiegel als Gemälde oder als Fenster bedeutet zunächst nichts weiter, als die ins Objekt gefaβte Möglichkeit eines Ein- oder Ausblickes von etwas, was sich auβerhalb der Räumlichkeit des Spiegels selbst befindet. Das sich auβerhalb befindende Etwas ist solange nicht genauer zu definieren, wie es sich nicht zeigt, also sein Spiegelbild quasi leer bleibt, der Spiegel nichts spiegelt. Es bezeichnet die Möglichkeit eines Anderen. Das Objekt Spiegel ist somit sein ästhetischer Platzhalter.

**Der Spiegel als Spiegelungsmaschine**

Alle Protagonisten in den Filmen Tarkowskijs, wiederum auβer Andrej Rubljow und Stalker, sehen in Spiegel und erblicken ihr eigenes Antlitz. Der Spiegel funktioniert also im klassischen Sinne, das heiβt, er wiederspiegelt optisch korrekt das, was sich in seinem Spiegelungsbereich befindet bzw. das, was sich mit der Absicht, gespiegelt zu werden, in diesen Bereich hineinbegibt. Dies geschieht nun auf vielfältige Art und Weise. Hier findet sich zuerst der kosmetische Blick, wie bei der jungen Mutter in ‚Der Spiegel' und der Dolmetscherin in ‚Nostalghia'. Beide Personen sehen in Konfliktsituationen mit der Absicht in einen normal irgendwo aufgehängten Spiegel, ihr Äuβeres zu arrangieren, zu korrigieren bzw. zu schmücken, dies mit dem Ziel sich ihrer selbst zu versichern. Es handelt sich hier um den normalen, eitlen Blick in den Spiegel mit dem Ziel der Selbstvergewisserung und Selbstwiederherstellung im äuβeren Sinne.
Zweitens, blicken Protagonisten eher beiläufig in einen Spiegel, der sich an eher ungewohnten Orten befindet und erkennen ebenfalls ihr eigenes Spiegelbild. Zum Beispiel sieht Gortschakow in ‚Nostalghia' in einen Spiegelschrank, der ohne besonderen Zusammenhang, also zufällig auf der Straβe steht. Oder Alexander in ‚Opfer' sieht sich im Tischspiegel neben der Stereoanlage. Hier funktioniert der Spiegel als solcher wie beim ersten Beispiel. Jedoch blicken die Protagonisten nicht mit der Absicht in den Spiegel, sich selbst zu sehen. Es ist so, als ob die Spiegel in inneren Krisensituationen, meist Traumsequenzen, auftauchen, also zufällig da sind, um den dann in ihn hineinsehenden seiner Identität zu versichern. Es geht also bei dieser Spiegelung weniger um das Spiegelbild als solches, sondern um den Blick, der quasi die Innenansicht der in den Spiegel blickenden Person repräsentiert. Es findet folglich auch keine Korrektur des Äuβeren statt oder eine derartige Reaktion der gespiegelten Person

auf ihr Spiegelbild. Die Person blickt sich selbst an in ihrem Spiegelbild, um sich ihrer eigenen Anwesenheit zu versichern.
Drittens blicken Personen in den Spiegel, und erblicken jemand anderen. Es schaut ein anderes Gesicht aus dem Spiegel heraus, als hinein sieht. Dies ist bei Tarkowskij in doppelter Hinsicht möglich. In ‚Nostalghia' sieht Gortschakow in einen Spiegel und erblickt Domenico. Die in den Spiegel sehende Person erblickt ihren Doppelgänger, der ein anderes Gesicht hat als sie selbst. Es handelt sich also nicht um einen Doppelgänger im äußeren Sinne des Wortes, sondern um eine Art alter ego. Der Spiegel zeigt den anderen Teil der Identität der in den Spiegel sehenden Person. Er unterbricht also die erwartete Spiegelung, die nur die Identität versichert, indem sie das Gesicht wiederspiegelt (s.o.), sondern der Spiegel verändert die Identität dessen, der in ihn hinein sieht, indem er diese vervollständigt, bis dahin unbekannte Aspekte sichtbar und damit erkennbar macht. Die erwartete Spiegelung des Spiegels als Objekt wird also unterbrochen und durch eine andere ersetzt, die der ersten Spiegelung etwas bis dahin unbekanntes hinzufügt. In diesem Sinne hat der Spiegel die Funktion einer Spiegelmaschine, die eine unerwartete Spiegelung produziert, indem sie der ersten erwarteten Spiegelung andere Aspekte hinzufügt. In unserem Falle fügt die Spiegelung der Identität des in den Spiegel sehenden den bis dahin nicht sichtbaren Teil seines Doppelgängers hinzu und funktioniert als Identitätsmaschine.
Ein Sonderfall des Spiegels als Identitätsmaschine findet sich im nicht realisierten Filmszenario ‚Hoffmanniana' in dem Sinne, daß dort der Protagonist Hoffmann in den Spiegel sieht und kein Spiegelbild erblickt. Er hat seine Identität verloren.
In ‚Der Spiegel' sieht die junge Mutter in einen Spiegel und sieht sich selbst als alte Frau. Sie sieht ihr eigenes Spiegelbild, aber viele Jahre später. Hier fügt die Spiegelung keinen Aspekt der Identität hinzu, sondern er verschiebt die Spiegelung auf einer imaginären Zeitachse, die in unserem Falle die Lebenszeit ist. Er spiegelt nicht das Jetzt sondern ein Später. Der Spiegel funktioniert also hier als eine Zeitmaschine. Die in den Spiegel sehende Person bleibt dieselbe, aber die Zeit verschiebt sich und das Spiegelbild ist um Jahre älter.

Unter dem Gesichtspunkt des Spiegels als Spiegelmaschine lassen sich im Werk Tarkowskijs noch weitere Fälle feststellen, die in ihrer Konstruktion immer komplizierter werden. Sie verändern nicht nur den Spiegel selbst, also seine Spiegeloberfläche, sondern verändern auch seine Medialität, d.h. sie beschränken sich nicht auf optische Spiegelungsphänomene. Der Spiegel als Objekt wird durch verschiedene Spiegelungsmaschinen ersetzt.

Es wurde bereits erwähnt, daβ sich in ‚Stalker' keine Spiegel befinden. Offensichtlich hat Tarkowskij in diesem Film, das Objekt Spiegel durch Wasserflächen in Form von Pfützen, stehenden Gewässern und Brunnen ersetzt. Der Aggregatzustand der Spiegelflächt hat sich also vom festen in den flüssigen Zustand verändert. Diese flüssigen Spiegelflächen haben nun die Besonderheit, daβ sie nicht spiegeln. Sie sind opak. In ihrer Flüssigkeitskonsistenz erinnern sie an Quecksilber, das Material mit dem Spiegel hergestellt werden. Sie erscheinen also zähflüssiger als Wasser, aber sie sind opak. Die Transformation des Spiegels in Wasserflächen verwandelt den Spiegel zugleich von einem Objekt zu einem Teil der Landschaft. Als solcher ist er einerseits stumpf, also seiner erwarteten Eigenart der Spiegelung beraubt. Andererseits eröffnet er Blicke auf den Grund des Wassers, also gewissermaβen Einsichten hinter die Spiegelfläche.
Eine vergleichbare Funktion, wenn auch in anderer Phänomenologie, findet sich in den Blicken der Protagonisten in die Kamera hinein. Die Blicke gleichen denen in den Spiegel als Identitätsmaschine, nur daβ sie hier, wie oft in ‚Stalker' zu sehen, in die Kamera schauen, bzw. den Zuschauer anblicken. Wieder führt die Veränderung der Spiegelfläche hinter diese selbst und produziert eine Spiegelung, die über die Spiegelfläche hinausgeht, auf deren andere Seite verweist, sie transzendiert. Der Spiegel ist hier also eine Transzendenzmaschine.
Ein Spezialfall der Transzendenzmaschine besteht in der Superposition von Spiegelfläche, Spiegelbild und Hintergrund der Spiegelfläche. Auch hier ist die Spiegelfläche kein Spiegel im Sinne des Objektes, sondern eine anders geartete, wenn auch spiegelnde Oberfläche. Zum Beispiel sieht Alexander in ‚Opfer' in einer Art und Weise auf die hinter Glas sich befindende Reproduktion der ‚Anbetung der heiligen drei Könige' von Leonardo, daβ sich sein Gesicht auf dem Hintergrund des Gemäldes spiegelt. Das Bild der Anbetung und das Spiegelbild Alexanders erscheinen also transparent übereinandergelegt. Das heiβt einmal, daβ sich Alexander selbst als Teil des Gemäldes wahrnehmen kann und daβ andererseits das Gemälde als Projektion in seinem Spiegelbild in Form einer Wahrnehmungsfolie oder Matrix erscheint (er hat das Bild quasi programmatisch im Hinterkopf). Die Superposition läβt sich als Spezialfall des Spiegels als Transzendenzmaschine verstehen mit der Besonderheit, daβ die eröffnete Transzendenz in Form des Gemäldes genau definiert ist.

Hinzuzufügen bleibt, daβ in den Filmen Tarkowskijs auch ganz normale oder zufällige Spiegelungen vorkommen. Zum Beispiel spiegeln sich Bewegungen der handelnden Personen auf dem glänzenden Parkettboden in Alexanders Haus in das ‚Opfer'. Oder am Ende von

‚Stalker' spiegelt sich die ruinöse Industrieanlage im angrenzenden Gewässer. Oder ebenfalls in ‚Opfer' befindet sich in den katastrophischen Traumszenen eine zerborstene Glasscheibe zwischen den Trümmern, die einen Spiegelblick auf die Häuser der Straβe gibt. Diese Spiegelungen sollen hier reale Spiegelungen genannt werden. Sie weisen das Merkmal der Spiegelverkehrtheit auf und sind in unserem Zusammenhang lediglich der Vollständigkeit halber zu erwähnen.

**Filmspiegel**

Bis hierhin, waren Spiegelungen was ihre technisch-optische Seite anging, fast klassisch, daβ heiβt, es war etwas vor einer Spiegelfläche, die Spiegelfläche selbst und eine Spiegelung auszumachen. Die nun im folgenden zu analysierenden Spiegelungen gehen über dies Grundschema hinaus. Es sind meist keine Spiegelflächen mehr vorhanden. Dennoch befinden sich Personen in Positionen zueinander, die präzise der von Spiegelungen entsprechen: so als ob die eine Person in einen nicht vorhandenen Spiegel sähe und die andere Person ihr Spiegelbild wäre und auf der anderen Seite stehend dargestellt ist. Zum Beispiel stehen in ‚Stalker' kurz vor Eintritt in den Fleischwolf genannten Tunnel Stalker und der Schriftsteller so Schulter an Schulter, die Blicke wie seitenverkehrt auf den selben Punkt gerichtet, dass einer das Spiegelbild des anderen ist. Selbstverständlich ohne Spiegel. Oder in ‚Nostalghia' stehen sich in einer Traumszene die Dolmetscherin Eugenia und die abwesende russische Frau Gortschakows wie Spiegelbilder einander gegenüber und umarmen sich dann, das heisst die Handlung der Personen löst die Spiegelposition auf und lässt sie in einen Kontakt über die vorgestellte Spiegelfläche hinaus münden. Oder noch ein pointierteres Beispiel: in ‚Opfer', sieht Alexander im Traum sein Frau Adelaide neben sich sitzen. Als diese ihren Kopf zu ihm dreht erkennt er, daβ es Maria, die Isländerin ist, in Kleid und Frisur seiner Frau. Hier sind jeweils zwei Personen wechselseitig ineinander gespiegelt und zwar gegenspielerisch.

Derartige Konstellationen von Personen, die sich noch in sichtbaren Spiegelungspositionen befinden, freilich ohne Spiegel oder Spiegelfläche, bilden den Ausgangspunkt, um weiteren ‚spiegellosen' Spiegelungen auf die Spur zu kommen und weitere Spiegelmaschinen zu rekonstruieren.

In ‚Solaris' beispielsweise konstruiert Tarkowskij einen Spiegel der Personen generiert, und zwar in Form des Raumozeans Solaris. Dieses kosmische Gebilde von dickflüssiger Konsistenz hat, wie ein Spiegel, die Eigenschaft auf Bestrahlung mit Reflexion zu reagieren. Nur werden hier keine optischen Strahlungen verwendet. Nicht nur die Spiegelfläche ist transformiert, sondern auch die Strahlung selbst. Die Wissenschaftler der Raumstation haben den Auftrag, die Solaris zu erforschen und haben zu diesem Zwecke den Ozean mit ihrer Gehirnstrahlung bestrahlt. Die Reaktion des Ozeans besteht in einer Art Personalisierung dieser Strahlungen, daβ heiβt, er läβt auf der Station aus sogenannten Neutrinostrukturen gebildete „Wiedergänger" aus den Gehirnstrahlungen der Forscher erscheinen. Diese „Wiedergänger" haben insofern merkwürdige Eigenschaften, als daβ sie sich nach Verletzungen von selbst regenerieren. Sie können nicht schlafen, haben selbst keine Erinnerung und fühlen nicht. Auf diese Art und Weise begegnet der Protagonist des Films, Kelvin, seiner durch Selbstmord getöteten ehemaligen Frau Harey...

Mit den Prinzipien der Spiegelung konstruiert Tarkowskij in seinem Film ‚Solaris' eine Erinnerungsmaschine. Die zunächst nicht verbildlichte Erinnerung einer Person (Kelvin) verbildlicht sich nicht nur sondern erscheint *in persona* (Harey), zunächst nur im äuβeren ebenbildlichen Sinn, durch Zuneigung allerdings mehr und mehr auch im Sinne von Identität. Die durch Spiegelung generierte Person, blickt schlieβlich selbst in einen Spiegel (als Objekt), um sich ihrer Identität zu versichern.

Der Spiegel als Erinnerungsmaschine setzt nun sozusagen anstelle der Spiegelfläche eine nicht nur reflektierende, sondern zugleich transformierende, die Erinnerung als Energie umwandelnde Kraft voraus, die zwar bei einer einfachen Spiegelfläche an sich nicht vorhanden ist, jedoch bei Tarkowskij schon angesichts einer solchen wirken kann (s.o.). Die transformierende Reflexionsfläche ist im Falle von ‚Solaris' der gleichnamige orbitale Ozean. Der Spiegel als Erinnerungsmaschine erfüllt zugleich Funktionen der Zeit- und Identitätsmaschine, indem er in unserem Falle von der Gegenwart in die Vergangenheit und wieder zurück in die Gegenwart reflektiert und durch gespiegelte Erinnerung Identität stiftet (Harey erkennt sich ahnungshaft wieder, als sie mit Kelvin vor dem Spiegel steht und beider Spiegelbild erblickt).

Im Film ‚Der Spiegel' übernimmt die Landschaft, genauer gesagt die heimatlich Landschaft, die Funktion der transformierenden Reflexionsfläche. Da ist beispielsweise gegen Ende des Films das junge Paar auf einer Wiese in der Nähe des Waldhauses ausgestreckt und die junge Frau blickt auf und sieht sich selbst als alte Frau mit ihren beiden kleinen, im Krieg

kahlköpfigen Kindern spazieren gehen. Die Kinder sind im Alter des jungen Paares; die Mutter, die mit ihnen geht, ist eine alte Frau. Die junge Frau projiziert sich also selbst, an der Seite ihrer Kinder, in die Zukunft sieht sich gespiegelt als alte Frau. Die vertraut Landschaft, in der dies passiert, verbleibt in der Jetztzeit der Ausgangssituation (des jungen Paares). Eine von der jungen Frau erinnerte Situation, der Spaziergang mit ihren Kindern ohne ihren Mann, erscheint im Spiegelbild der Landschaft. Die erste Spiegelung im Sinne einer generierten Erinnerung. Auβer dieser Spiegelung sieht sich die junge Frau als alte Frau. Sie projiziert sich also nicht nur in die Zukunft, sondern sieht sich als zukünftiges Spiegelbild.
Der Spiegel als Erinnerungsmaschine integriert bei diesem Beispiel zusätzlich noch die Funktion des Spiegels als Zeitmaschine im Sinne der Verschiebung der Zeit in die Zukunft. Als transformierende Spiegelfläche fungiert die Landschaft. Im Vergleich zur Funktionsweise des Spiegels als Erinnerungsmaschine in ‚Solaris', läβt sich allerdings auβer der Zeitverschiebung in zukünftiger Richtung, noch ein weiterer Unterschied feststellen. In 'Solaris' war die Spiegelung als solche bedingende Voraussetzung ein auβerhalb der gespiegelten Person liegender Vorgang, nämlich die Bestrahlung des planetaren Ozeans mit Enzephalogrammen, einer Art extrapolierten Gedächtnisses. Hier in ‚Der Spiegel' ist es das Gedächtnis bzw. die Erinnerung der anwesenden jungen Frau selbst, die diese Spiegelung generiert. Immerhin bleibt die Spiegelung auch bei diesem Beispiel auf eine Person konzentriert, wenngleich schon eine Ausweitung auf weitere Personen, ja eine Situation bzw. Handlung sich andeutet.

Ein bezeichnendes und zugleich überraschendes Beispiel für eine gespiegelte Situation befindet sich ebenfalls zu Beginn des Films ‚Der Spiegel', der sich, wie sein Titel bereits vermuten läβt, auf mehreren Ebenen mit Spiegelungen beschäftigt.
Im Anschluβ an den Prolog des Films, beginnt die Stimme des Erzählers zu berichten, daβ wenn ein Mann auf einem Feldweg an einer Weggabelung hinter einem Gebüsch, in Richtung Haus abbiegt, es der Vater sein muβ. Während dieser Worte zeigt die Kamera eine Frau, die auf einem Holzzaun sitzt und erwartungsvoll in eben die Richtung der Weggabelung blickt. Die Kamera folgt ihrem Blick als ein Mann den schmalen Weg in Richtung Haus herangegangen kommt. Doch es ist nicht der Vater, sondern ein Fremder.
Und das älteste Spiel der Welt folgt: Frage und Antwort. Es geht hin und her. Schlieβlich schickt sich der Mann an zu gehen. Die Frau scheint stumm ein schüchternes ‚Warten Sie

doch!' auf der Zunge zu haben, doch zu spät. Auch das Zögern von beiden Seiten, einmal hin und her. Schließlich eine wunderliche Windböe. Der Mann bleibt stehen, dreht sich um: nein, schickt sich an, seinen Weg fortzusetzen. Nochmals der Wind; nochmals ein langer Blick zurück. Sie aufgewühlten Blickes – doch stumm. Zu spät. Er geht seines Weges. Sie geht zurück zum Haus, dreht sich von da aus noch einmal um und sieht schließlich weinend aus dem Fenster.

Diese bewegende Szene einer geradezu schicksalhaft verpaßten Gelegenheit präsentiert den Spiegel als Reproduktionsmaschine, und zwar nicht nur einer Person, sondern einer ganzen Szene. Als Spiegelfläche erscheint wiederum die Landschaft, genauer der Wind, der sich in den Hergang der Szene einmischt und die Gelegenheit zur Begegnung in minimaler Variation noch einmal reproduziert, wenn auch mit dem selben Ergebnis. Die Gelegenheit wird ein zweites Mal verpaßt. Das Zeitkontinuum wird zerbrochen. Die Zeit wird reversibel, selbst wenn sie sich schließlich doch als irreversibel herausstellt: der Kairos bleibt verpaßt. Schließlich, nach der Spiegelung der Situation, findet die Handlung wieder ins Zeitkontinuum des Films zurück.[38]

Eine weitere Spiegelung, in ihrem besonderen Verhältnis zur Zeit als deren bestimmendes Element, bewirkt eine Art Zeitsprung, ohne das Zeitkontinuum zu unterbrechen. In Tarkowskijs Film ‚Opfer' baut die gesamte filmische Konstruktion auf einer Spiegelung auf. Der Film erzählt, wie auf einer Insel während einer Geburtstagsfeier eine atomare Katastrophe hereinbricht und der Protagonist des Films, Alexander, verspricht Gott, alles zu opfern, wenn dieser die Katastrophe rückgängig machen wolle. Es geschieht also am Geburtstagsabend eine weltuntergangsgleiche Katastrophe, das Fernsehen bestätigt sie. Alexander gelobt, daß, wenn am Morgen alles so sei wie zuvor, er auf alles verzichten werde. Noch in der Nacht vollzieht er einen exstatischen Liebesakt mit der vermeintlichen Hexe Maria und durchlebt eine apokalyptischen Alptraum. Am nächsten Morgen ist alles wie es war, nichts deutet auf die Katastrophe hin. Alexander vollzieht das Opfer, verbrennt sein Haus und wird schließlich in eine Irrenanstalt gebracht.

Wo ist hier eine Spiegelung zu erkennen? Die Tatsache, daß das Zeitkontinuum vor und nach der Katastrophe nicht unterbrochen ist, bedeutet doch, daß augenscheinlich gar nichts geschehen ist; oder daß die Katastrophe wohl stattgefunden hat, aber durch das Gelübde

[38] Vgl. Danielle Dell'Agli: Apokatastasis-eine Parallelaktion mit Andrej Tarkowskij, in: Christiaan Hart Nibbrig: Darstellen, Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main 1996, S. 524 ff.

Alexanders wieder rückgängig gemacht worden ist; oder daβ alles nur ein Traum Alexanders war. Die einfache Linearität der filmischen Zeit ist in diesem Falle Ausdruck einer Spiegelung, die durch das Opferversprechen und die spätere Einlösung dieses Versprechens, in die Wahrnehmung des Zuschauers gespiegelt wurde. Die Spiegelfläche selbst ist in die Phantasie des Zuschauers verlegt. Und dieser muβ also entscheiden, ob der Tatbestand, daβ am Morgen nach der Katastrophe und dem Gelübde alles wiederhergestellt ist, auch einer Wiederherstellung entspricht. Der Spiegel funktioniert hier als Restitutionsmaschine. Und die Besonderheit dieser Spiegelung, nämlich daβ sich die Spiegelfläche auβerhalb des Filmes selbst befindet, muβ zugleich als Bestätigung des Eingangs zitierten, das Kino Tarkowskijs selbst konstituierenden Spiegelungszusammenhang gelesen werden, freilich mit der Pointe, daβ das Sich-selbst-Erblicken des Zuschauers im Spiegel des Films einer Re-konstitution des Filmes selbst gleich kommt. Tarkowskij hätte also damit sein eigenes Prinzip der Spiegelung in doppelter Hinsicht auf die Spitze getrieben.

Doch mit der Untersuchung der bildhaften, optischen Aspekte des Spiegels und der Spiegelungsmaschinen ist deren Phänomenologie in Tarkowskijs Filmen noch längst nicht an ihr Ende gelangt. Im folgenden gilt es die Spiegelungen in Text, Sound und Zitat aufzuspüren. Es werden also akustische, sprachliche und mehrere Medien kombinierende Spiegelungen heraus gearbeitet werden. Und zwar wird es dabei weniger darum gehen, daβ Texte sich spiegeln, sondern, daβ Tarkowskij filmisch Texte spiegelt, daβ weniger Sounds sich spiegeln, sondern Tarkowskij filmisch Sounds spiegelt, d.h. dass sich die Medialitäten in Spiegelungen selbst kombinieren, dass gewissermassen auf eine optische Strahlung akustisch reflektiert wird etc.

## Textspiegel

Nicht Texte in Texten spiegeln, sondern filmisch Texte spiegeln oder, genauer gesagt, Texte in Filmen spiegeln: diese Art kinematographischer Reflexion führt zunächst zum dem, was man Szenario oder Drehbuch nennt. Das Szenario geht bei Tarkowskij zumeist von einer „literarischen Grundlage“[39] aus. Eine „literarische Grundlage“ ist nun nicht notwendigerweise ein auch Roman oder ähnliches. Wenngleich Tarkowskij gelegentlich von Romanvorlagen

[39] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 145.

ausging, wie z.B. von Stanislav Lem's Science-Fiction ‚Solaris' oder ‚Picknick am Wegesrand' der Gebrüder Strugatzkij und dies auch immer wieder vorhatte. Liegt jedoch einer „literarischen Grundlage" im Sinne Tarkowskijs ein Roman oder ähnliches zugrunde, so ist diese Vorlage selbst schon als Resultat eines ersten Transformationsprozesses zu betrachten, deren es mehrere gibt, bis es zu dem filmischen Ergebnis kommt, das hier als Spiegelung eines Textes in einem Film beschrieben wird. Wovon ist die Rede?

Tarkowskij schreibt, daβ einem Drehbuch kein eigenständiger literarischer Wert zukomme und dies ist im Sinne eines strengen Primates der filmischen Konzeption zu verstehen. „Ein Drehbuch in vollendeter literarischer Form ist nur dazu da, die Produzenten von der Einträglichkeit des künftigen Films zu überzeugen."[40]

Liegt einem Film nun gar ein Roman im Sinne eines veröffentlichten literarischen Werkes zu Grunde, so stellt dessen Bearbeitung in diese erste Form des Drehbuches bereits eine tiefgreifende Veränderung dar. Bei der Bearbeitung von ‚Solaris' führte diese Vorgehensweise zur Androhung des Rückzuges der Autorenrechte durch des Romanautor. Selbst im Falle der Ko-autorenschaft mit den Romanautoren wurde in das Drehbuch von ‚Stalker' aus seiner literarischen Vorlage lediglich der Name des homonymen Protagonisten und die Bezeichnung des zentralen Handlungsortes, die „Zone", übernommen.[41]

Ein Drehbuch im Sinne einer „literarischen Grundlage" unterliegt allerdings weiteren Überarbeitungsstufen. Zunächst muβ also „mit literarischen Mitteln ein filmischen Äquivalent gefunden"[42] werden. Schlieβlich wird das Drehbuch zu einer genauen Beschreibung des Filmes, in der angegeben wird, „was und wie gefilmt wird". Es wird zu „einer Art Protokoll des zukünftigen Filmes" umgearbeitet. In dieser Phase hat das Drehbuch bereits mit Literatur kaum etwas gemein. Als letztes Stadium vor Beginn der Dreharbeiten wird das Drehbuch in ein Regiedrehbuch umgearbeitet, das möglichst genau die Einstellungen der künftigen Szenen entwickelt. Diese letzte Etappe wird von Tarkowskij jedoch zugunsten der Spontaneität der Dreharbeiten mehr und mehr vernachlässigt. In jedem Falle wird das Drehbuch im Prozeβ der

[40] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 146. Die diesem Stadium entsprechenden Drehbücher sind sämtlich in französischer Sprache erschienen: Oeuvres cinématographiques complètes, Exils Paris 2001. In Deutscher Sprache liegen ‚Andrej Rubljow' (Limes Berlin 1991), eine Montageliste zu des Films (Kinemathek 41, Siebenter Jahrgang Juli 1969) und ‚Der Spiegel' (Limes Berlin 1993), sowie ‚Opfer' (Filmerzählung und Filmprotokoll (Montageliste) nach der deutschen Synchronfassung, Schirmer/Mosel München 1987) und das nichtrealisierte Szenario ‚Hoffmanniana' (Schirmer/Mosel München 1987) vor. Von ‚Stalker' existiert auβerdem ein Filmprotokoll (Montageliste) in französischer Sprache (L'avant-scène cinéma, N° 427, 1993).

[41] Tonino Guerra in : Stalker, un film de Andreï Tarkovski, L'avant scène cinéma, N° 427 1993, S. 80.

[42] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 146.

Dreharbeiten derart verändert, daβ Tarkowskij von einem Umschmelzen, ja von einem Sterben des Drehbuches in einen Film sprechen kann.[43]

Schon bis zum Moment der Filmrealisierung ist das, was hier als Spiegelung von Text im Film gedeutet werden soll, bereits deutlich als Transformationsprozeβ zu verstehen, wobei das Entscheidende dieser Spiegelung noch bevorsteht: der Wechsel des Mediums. Bis hierhin handelt es sich bei der Bearbeitung von Text immer noch um Text. Erst nach der Realisierung des Films, ist das Drehbuch gänzlich umgeschmolzen.
Vom Text bleiben dann lediglich Dialoge, als Material übrig. Und selbst die Dialoge sind nicht notwendig identisch mit denen des Drehbuches. Das kann seine Ursache nun darin haben, daβ bestimmte Szenen, die im Drehbuch beschrieben sind, schlieβlich keine Aufnahme in den Film finden. Sei es aufgrund der künstlerischen Entscheidung des Regisseurs oder aus Gründen der Zensur, wie zum Beispiel bei ‚Andrej Rubljow'. Oder Dialoge selbst werden in Bilder transformiert. Dies ist beispielhaft im Film ‚Der Spiegel'. In der veröffentlichten Drehbuchfassung ist ein ständiger Wechsel zwischen Film- und Interviewszenen vorgesehen. Tarkowskij wollte seiner Mutter eine Reihe von Fragen zu ihrem Leben stellen, um darum herum seine Erinnerungen filmisch darzustellen. Entsprechend eines früheren Titels dieses Filmes ‚Die Beichte' müssten die Interview-Fragen als Form eines Beichtspiegels bezeichnet werden. Schlieβlich wurden diese Interviews durch Spielszenen ersetzt und die ursprüngliche Idee des Fragespiegels – ganz im Sinne der Interpretation der Spiegelung von Text in Film – in eine Komposition des gesamten Filmes umgearbeitet, die auf mehreren ineinander verspiegelten filmischen Erzähl- und Zeitebenen beruht.[44]
Spiegelung geht also im Falle der Spiegelung von Text im Film insofern über ihre optische Phänomenologie hinaus, als daβ wohl das Ergebnis der Spiegelung bildhaft ist, die Vorlage der Spiegelung hingegen von sprachlich-texthafter Natur. Mit diesem Spiegelungsprozeβ ist zugleich eine mediale Transformation in dem Sinne verbunden, als daβ das Ergebnis der Spiegelung nicht mehr dem selben mittelbaren und kodierten System (Sprache) angehört, wie sein Ausgangspunkt, sondern der unmittelbaren, emotionalen „zweiten Realität" (Film), wie sie die Filmkunst nach Tarkowskij wesentlich ausmacht.[45]

---

[43] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 156.
[44] Vgl. Klaus Kreimeier : Kommentierte Filmographie, in : Reihe Film 39 Andrej Tarkowskij, Hanser Verlag München Wien 1987, S. 123ff und A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 152.
[45] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 202.

Die Funktionsweise des Spiegels als Transformationsmaschine bezeichnet eine Zunahme des Abstraktionsgrades der Spiegelung, insofern, als daβ die Spiegelung als mediale Transformation von ihrer optischen Phänomenologie abstrahiert, die Spiegeltechnik allerdings beibehält. Diese Abstraktion geschieht hier zunächst einseitig und einfach. Mittelbare, durch Sprache vermittelte Realität wird in unmittelbare, filmische, also optische Realität umgewandelt. Die Spiegelung der Transformationsmaschine nutzt ursprünglich optische Spiegelungstechniken von Spiegeln an transformierten Spiegelflächen um nicht optische bzw. nicht ausschliesslich optische, das heisst medial kombinierte Phänomene (wie Film) zu spiegeln.

**Klangspiegel**

Auf derselben Ebene der Unmittelbarkeit wie der Film befindet sich nach Tarkowskij die Musik. So erfreut sich Musik, erweitert um Geräusche und Klänge, nicht nur einer besonderen Wertschätzung Tarkowskijs, sondern sie erfüllt auch eine besondere Funktion in seinem filmischen Kosmos und in der Folge eine andere, doppelte Spiegelung. Im Unterschied zur Spiegelung des Textes in den Film hinein, könnte man sagen, daβ Musik und Klang es ermöglichen, in den Film hinein und zugleich aus dem Film hinaus zu spiegeln. Weil Film und Musik dasselbe unmittelbare Verhältnis zur Realität haben, sozusagen Realität sind, kann Musik ihre emotionale Realität zugleich in einen Film hinein spiegeln, also das auch auβerhalb eines Filmes existierende musikalische Werk im Film emotional vergegenwärtigen, und aus dem Film herausspiegeln in dem Sinne, daβ sie die Emotionalität des Filmes in das Werk selbst zurück spiegelt. Im Sinne einer akustischen Spiegelung, also eines Echos, stellt Musik bzw. Klang oder Geräusch mit Hilfe der Erinnerung als emotionaler Spiegelfläche eine Verbindung zu sich auβerhalb der Filmes befindenden Musik- bzw. Klangereignissen her. Das bedeutet, wenn Tarkowskij ein bestimmtes Musikstück, zum Beispiel einen Choral von Johann Sebastian Bach, zitiert, dann spiegelt er den Film in die emotionale Realität diese Musikstückes selbst hinaus und holt diese für den Moment des Zitates in die Realität des Filmes hinein. Die akustische Spiegelung übernimmt hierbei grundlegende Funktionen der Spiegelung, wie sie auch bei optischen Spiegelungen vorkommen: Spiegelung als Zeitmaschine und als Erinnerungsmaschine.[46] Tarkowskij nennt seine film-musikalische

[46] Cf. J.-P. Jeancolas : Notes sur le Miroir, in : Dossier Positif-Rivage ; Andrei Tarkovski, Paris 1988, S. 104.

Methode in Anlehnung an ein literarisches Verfahren einen „poetischen Refrain“[47] und bezeichnet damit genau dies emotionale Vergegenwärtigungsverfahren eines Refrains, der nach einer quasi strophischen Entwicklung regelmäβig wieder auftaucht und die Strophe emotional neu vernetzt. Die akustische Spiegelung öffnet also den Spiegelungshorizont über den relativ geschlossenen Bereich der Erfahrung und Phantasie des Zuschauers hinaus auf auβerhalb des Filmes existierende, zunächst akustische Entitäten und schafft so zugleich ein mitschwingendes, also kommunizierendes Netz von Referenzen in Form konkreter, zitierter und identifizierbarer musikalischer Werke und vielfältig emotional zuzuordnender und dennoch präziser Geräusche. Letztere stellen das Ideal tarkowskijscher Klangspiegelung dar, da Geräusche, also nicht mehr identifizierbare Musik, noch genauer einer schwebenden, atmosphärischen, also letztlich nicht deutbaren Realität des emotionalen Erinnerns entsprechen und sich in ein „organisches Klingen der Welt“[48] einordnen.

## Zitatspiegel

Der doppelte Charakter der akustischen Spiegelung setzt sich im Anschluβ an die Spiegelung konkreter und identifizierbarer musikalischer Werke in der Spiegelung von Zitaten fort, die auβermusikalischen Künsten wie Malerei und Dichtung angehören. Nun sind nach Tarkowskij sowohl Dichtung als auch Malerei keine unmittelbaren Künste, d.h. eine Spiegelung in doppelter Art und Weise könnte von ihrer Voraussetzung her nicht funktionieren. Eine Spiegelung von Zitaten, kann also nicht einfach nur ein Zitieren meinen, sondern eine Spiegelung, die im Autor stattfindet. Ein Autor spiegelt sich in einem anderen Autor (bzw. ein Protagonist spiegelt sich in einem Autor) und das sichtbare Ergebnis im Film ist zunächst als Zitat oder Motiv wahrzunehmen. So spiegelt sich Tarkowskij beispielsweise in Leonard da Vinci und diese Spiegelung wird sichtbar, wenn ein Buch mit Reproduktionen von Zeichnungen da Vincis plötzlich im Wald auf dem Boden liegen und vom Wind durchblättert werden (‚Der Spiegel’). Oder eine weibliche Stimme aus dem Off spricht Sätze aus der Bibel ohne die entsprechenden Namen zu nennen (‚Stalker’) oder ein Protagonist rezitiert Gedichte von Tarkowskijs Vater in russischer Sprache. In allen diesen Fällen[49] sind

[47] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 181.
[48] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 187.
[49] Vgl. H. Böhme : Ruinen-Landschaften, Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij, in: Natur und Subjekt, Suhrkamp Frankfurt 1988 S. 334 ff. und Eva M.J.

die sogenannten Zitate auf verschiedenerlei Weise verfremdet, was bedeutet, daβ die zitierten Werke inkorporiert und Teil des Autors (oder des Protagonisten) geworden sind. Die vermeintlichen Zitate sind also selbst bereits Ergebnis einer Spiegelung, die sich aus mehreren Projektionen (Identifikationen) und Reflexionen (kritische Distanzierungen) zusammensetzt.
Am deutlichsten und analytisch nachvollziehbarsten wird diese Form der Spiegelung im nichtrealisierten Filmszenario ‚Hoffmanniana', selbst wenn die filmische Realisierung nicht realisiert werden konnte. In diesem Szenario projiziert sich Tarkowskij auf E.T.A. Hoffmann und sein Werk. Der Unterschied zu anderen „literarischen Grundlagen" (s.o.) besteht gerade darin, daβ im Falle der ‚Hoffmanniana' das filmische Projekt in einer Identifikation Tarkowskijs in Werk und Autor Hoffmann besteht und ein literarisches Werk nicht nur Vorwand oder Ausgangspunkt für einen Film bildet (wie etwa der Roman ‚Solaris' für den gleichnamigen Film). Zugleich setzt sich Tarkowskij am Beispiel der Person Hoffmanns mit einer ganzen kunst- und geistesgeschichtlichen Epoche auseinander und dies – für den Nachvollzug des Spiegelungsprozesses entscheidend – unter Wahrung einer kritischen Distanz: „Ich hatte groβe Lust, von der Romantik im allgemeinen zu sprechen und zugleich mit ihr abzuschlieβen. Wenn Sie sich an das Leben und den Tod Kleists und seiner Verlobten erinnern, verstehen Sie, was ich meine... Die Romantiker sind keine Kämpfer; wenn sie zugrunde gehen, dann durch die Chimären, die sie selbst geschaffen haben. Für mich ist die Romantik, als Sicht auf das Leben sehr gefährlich, weil das persönliche Talent als Kapital betrachtet wird... Aber es gibt Dinge, die wichtiger sind."[50]

Zitatspiegelungen in diesem Sinne sind Ausdruck der kritischen Teilhabe Tarkowskijs am kulturellen Gedächtnis und die doppelte Spiegelung vernetzt dies (sein) kulturelle(s) Gedächtnis mit dem jeweiligen Film und umgekehrt. Zitatspiegelungen sind das Ergebnis von einer schöpferischen Aneignung dessen, was zugleich in den Film hinein und aus dem Film hinaus bzw. über ihn hinaus gespiegelt wird. Im Vergleich zur Spiegelung als Transformation, läβt sich zweierlei feststellen. Es findet keine mediale Transformation statt, wenngleich die Spiegelung selbst keine optische Spiegelung darstellt. Es bleibt also während der Spiegelung eine andere Form der Medialität, die sich im Film spiegelt, zugleich hinein und hinaus, und als solche erhalten. Diese Medialität bleibt nicht nur in ihrer Medialität erhalten (akustisch, bleibt akustisch etc.), sondern wird als solche in ihrer Materialität in den

---

Schmid : Erinnerungen und Fragen, in Reihe Film 39 Andrej Tarkowskij, Hanser München Wien 1987 S. 43 ff. u.a.

[50] A. Tarkovski : Œuvres cinématographiques complètes II, S. 163 (Ü.d.V.).

Film integriert, bildet einen unverzichtbaren Bestandteil des Films (Tonspur, Gemäldezitat, etc.) und bleibt zugleich auβerhalb des Filmes eigenständig und unabhängig vom Film erhalten. Das Verhältnis zwischen Spiegelung und Gespiegeltem bleibt bestehen und etabliert eine wechselseitigen reflexiven Zusammenhang. Beide Phänomene, der Erhalt der Medialität und die Bildung eines reflexiven Zusammenhanges bedeuten eine weitere Abstraktion der Spiegelung. Zitatspiegel funktionieren hier als Reflexionsmaschine.

**Spiegelkabinett: Autoreferenzen**

Die Klang- ebenso wie die Zitatspiegelung haben – nicht unähnlich der optischen Spiegelung auf den Zuschauer eines Filmes hin – die Eigenschaft über den entsprechenden Film hinaus zu spiegeln. Als ein Sonderfall sowohl dieser Spiegelung als auch der Spiegelung des Autors selbst sollen hier schlieβlich Spiegelungen behandelt werden, die zwischen den unterschiedlichen Filmen Tarkowskijs reflexive Zusammenhänge aufzeigen. Diese kommen der Spiegelung des Autors in einem Spiegelkabinett gleich bzw. etablieren ein Netzwerk von Selbstreferenzen oder im schöpferischen Sinne Selbstzitaten. Indiz derartiger Selbstzitate sind bereits darin gegeben, daβ es in Tarkowskijs Filmen häufig regnet, oft auch innerhalb von normalerweise geschlossenen Räumen ( ‚Solaris', Der Spiegel', ‚Stalker', ‚Nostalghia'), und sich auf diese Weise bildhaft situativ Verspiegelungen herstellen. Oder bestimmte charakteristische Personen-kombinationen treten in fast notorischer Folge auf: der Protagonist, eine sich aufopfernde und eine emanzipierte Frau (‚Der Spiegel', angedeutet in ‚Stalker', ‚Nostalghia', ‚Opfer'). Diese Verhältnisse selbst können ihrem Charakter nach gespiegelt bzw. spiegelverkehrt sein (die aufopferungsvolle Frau muβ nicht die Ehefrau sein), doch die Szenenkonstellation bleibt, und versetzt die entsprechenden Filmszenen in reflexive Referenz. Personen können bestimmte Situationen in verschiedenen Filmen immer wieder erleben, wie die Frau des jeweiligen Protagonisten eine hysterisch, epileptisch anmutende Krise (‚Solaris', ‚Stalker', ‚Opfer').

Ebenso können Bildkompositionen eine solche Referenz erzeugen, wie z.B. Blicke in den Spiegel oder das Umkippen und Zerschellen eines gefüllten Milchkruges (‚Der Spiegel', ‚Opfer'). Die unterschiedlichen Arten von Selbstreferenz haben meist einen ständig wiederkehrenden Charakter, so daβ sie den Eindruck erwecken, als gehörten sie zum bildnerisch szenischen Inventar Tarkowskijscher Filme. Derart selbstreferenzielle Themen,

Bilder, Klänge, Situationen können sich allerdings auch von Film zu Film weiter entwickeln und Erzähl- und Bildstränge durch mehrere Filme hindurch bilden, die sich dann auβerdem noch in auβerfilmische Referenzen einordnen lassen, wie z.B. die Figur des Narren (‚Andrej Rubljow', ‚Stalker', ‚Nostalghia', ‚Opfer').
Am deutlichsten und bezeichnendsten sind jedoch die Autoreferenzen, die sich in Form der zahlreichen geradezu theoretischen Diskursen in Tarkowskijs Filmen finden. Sie hören sich an, als ob Tarkowskij seinen Filmhelden seine eigenen Worte in den Mund legte, um nicht zu sagen sie seine Selbstgespräche führen läβt (besonders in ‚Stalker, ‚Nostalghia' und ‚Opfer'). Das bedeute doch, daβ Autoreferenzen, die ein reflexives Netzwerk innerhalb der Filme Tarkowskijs bilden, Selbstspiegelungen Tarkowskij in seinen Filmen sind. Sie spiegeln den Autor selbst in seine Filme hinein und definieren so seine künstlerische, filmische Identität als gespiegelte Spiegelung oder Spiegelreflex in ihrerseits direkter Referenz an den Mythos jeglicher Spiegelung, den des Narziβ.
Der Spiegelreflex repräsentiert so den auf die Spitze getriebenen Sonderfall der Spiegelungen als Reflexionsmaschine. Zugleich schlieβt sich mit dem Spiegelreflex als besondere Reflexionsmaschine die Phänomenologie der Spiegelungen bei Tarkowskij insofern, als daβ hier die Ausgangsspiegelung des Kinos auf einer anderen höheren Ebene wiederfindet: Der Autor spiegelt sich selbst in seinem Film, in dem sich dann der Zuschauer betrachten soll.

## Schluβfolgerungen

Ausgehend vom Spiegel als Spiegel, das heiβt der ins Objekt gefaβten Möglichkeit eines Ein- oder Ausblickes, eines Menschen oder auf einen Anderen, wurde eine Phänomenologie der Spiegelungen bei Andrej Tarkowskij herausgearbeitet. Der Blick in den Spiegel als Selbstvergewisserung bzw. Selbstwiederherstellung wurde zum Blick auf die Hervorbringungen verschiedener Spiegelmaschinen. Diese unterbrachen zunächst die einfache Spiegelung und fügten ihr etwas vorher unbekanntes hinzu, was auf der ersten Stufe in Medialität (optisch) und Objektivität (Spiegel als Objekt) direkt mit dem Spiegel verbunden war: Identitätsmaschine und Zeitmaschine. Auf der zweiten Stufe wurde bei den Spiegelmaschinen deren Objektivität verändert und das Objekt Spiegel selbst transformiert. Das heisst, die Spiegeloberfläche wurde verflüssigt, durch die Kamera, eine Landschaft o.a. ersetzt bzw. ganz weggelassen. Die Technik der Spiegelung, bestehend aus Projektion und

Reflexion, wurde beibehalten, jedoch die Spiegeloberfläche und die Art der Bestrahlung verändert, wobei die Medialität (optisch) gleich blieb: Transzendenzmaschine, Erinnerungsmaschine, Reproduktionsmaschine
und Restitutionsmaschine. Auf der dritten Ebene der Spiegelungsmaschinen wurde ausserdem deren Medialität verändert, das heisst die optische Medialität wurde durch akustische, textliche und durch Kombinationen dieser drei bestehende (Zitat) Medialitäten ersetzt. Insbesondere produzierten diese Art von Spiegelungsmaschinen nicht nur neue, zusammengesetzte Spiegelungen, sondern etablierten Vernetzungen untereinander: Transformationsmaschine und Reflexionsmaschine. Schliesslich führte der Spiegelreflex als Sonderfall der Reflexionsmaschine und als Kompositum von Spiegeln und Spiegelmaschinen zu einem Spiegel als Spiegel. Dieser zeitigt nun die ins Subjekt gefaβte Möglichkeit eines Ein- oder Ausblickes, eines oder auf einen Anderen, nämlich den Spiegelreflex des Autors.

In der Konzentration des Spiegelreflexes wird der Autor zugleich zu Medium und Spiegelfläche. Der Autor wird selbst zu einem Spiegel als Reflexionsmaschine, also einer abstrakten Spiegelung mit dauerhaftem Relationscharakter, einem Netzwerk von Reflexionen unterschiedlicher Medien. Insofern leitet die Phänomenologie der Spiegel aus sich selbst heraus zu ihrer Hermeneutik über. Dieser Übergang selbst ist von der Feststellung begleitet, daβ sachgemäβ alle beschriebenen Spiegelungen nicht isoliert von einander, sondern immer in ihrem spezifischen und komplexen Zusammenhang existieren und wahrgenommen werden. Bis dahin, daβ selbst von ihren hermeneutischen, also bedeutungshaften Zusammenhängen nicht abgesehen werden kann, wenngleich die Spiegelung auch ohne deren Gewahrwerden funktioniert. Als dahingehend beispielhafter Exkurs wird der Hermeneutik der Spiegel eine Analyse von Tarkowskijs nicht realisiertem Szenario ‚Hoffmanniana' vorgeschaltet. Jenes Szenario, daβ aufgrund der Überprüfbarkeit des ihm zugrunde liegenden und es konstituierenden Reflexionsverhältnisses (s.o.) eine gewisse Sonderstellung im Werk Tarkowskijs einnimmt und im Verlauf der vorliegenden Arbeit das Scharnier zwischen Forschung und Schöpfung bildet.

## Exkurs, Analyse I

## Textspiegel, Transformationsmaschine, Spiegelreflex oder:

## Reflexionen über das nicht realisierte Filmszenario ‚Hoffmanniana' von Andrej Tarkowskij

Der Spiegel zeigt ihm das Antlitz der Donna Anna. Donna Anna, ganz in dem Kostüm, in welchem er sie auf der Bühne sieht. Er fühlt die Notwendigkeit sie anzureden. Doch vergehen qualvolle Minuten, ehe er sich dazu entschließt: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?" „Hier? Nichts könnte einfacher und natürlicher sein. Haben Sie denn nie – und sei es im Traum – diese Gewißheit verspürt, daß alles möglich sei; daß jeglicher Wunsch unzweifelhaft in Erfüllung ginge? Und wirklich finden Sie alles, was es auch sei, in Erfüllung gegangen, wenn Sie der Wahrhaftigkeit dieser Gewißheit einmal nachgehen." „Aber nur im Traum." ‚Ist der Traum denn nicht ebenso wahr wie die Wirklichkeit?" lächelt sie, und da sie bemerkt, daß er nicht sie anblickt, sondern ihr Spiegelbild, setzt sie hinzu: „Man darf des Nachts nicht in den Spiegel sehen." „Warum?" fragt Hoffmann. [51]

## Einführung

Nach Fertigstellung seines Filmes 'Der Spiegel' im Jahre 1974 wurde Andrej Tarkowskij vom Talliner Filmstudio beauftragt, ein Szenario „über irgendetwas Deutsches"[52] zu schreiben. Er denkt an E.T.A. Hoffmann und unterzeichnet schließlich am 25. Februar 1975 einen Vertrag über ‚Hoffmanniana' (wörtlich: Angelegenheiten in Sachen Hoffmann).
Tarkowskij kannte das literarische Werk E.T.A. Hoffmann (1776-1822) und hatte alles verfügbare zu seiner Biographie gelesen. Dennoch notiert er am 3. Juni 1975 in seinem Tagebuch: „Mir fehlt eine konstruktive Idee."[53] Tarkowskij wird das Szenario erst im Oktober desselben Jahres fertig stellen; es wird begeistert im Tallinner Filmstudio aufgenommen und im August 1976 in der sowjetischen Zeitschrift Isskustwo Kino veröffentlicht. Das Filmprojekt jedoch wird zunächst wegen Schwierigkeiten mit der stattlichen Filmbehörde und in den 80er Jahren wegen Krankheit und Tod des Regisseurs unrealisiert bleiben.

[51] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, Schirmer/Mosel München 1987, S. 11.
[52] A. Tarkowskij: Martyrolog Tagebücher 1970-1986, S. 145.
[53] A. Tarkowskij: a.a.O. S. 157.

In seinem Szenario montiert Tarkowskij Episoden aus dem Leben Hoffmanns mit Zitaten, Referenzen und Begebenheiten aus seinem literarischen Werk zu einer Collage. Der Ort der Handlung ist das Sterbezimmer Hoffmanns in Berlin. Sein Frau, Freunde und Figuren aus seinen Werken finden sich am Bett des Sterbenden ein, Erinnerungen tauchen auf und es entsteht eine fantastische poetische Welt. Tarkowskij benutzt hierzu stilistische Eigenheiten E.T.A. Hoffmanns, die auch sein eigenes filmisches Werk auszeichnen: Erzählperspektiven wechseln ebenso sprunghaft wie Zeiten, Beschreibungen biographischer und historischer Begebenheiten gehen bruchlos in Traumsequenzen über, Grenzen zwischen Realität in Fantasie scheinen überwunden.

Es ist von Interesse zu erwähnen, daβ sich ‚Hoffmanniana' an einem zentralen Punkt in Tarkowskijs künstlerischer Biographie befindet: zwischen den beiden groβen Filmen ‚Der Spiegel' und ‚Stalker', parallel zu einem weiteren Projekt über Dostojewskijs Roman ‚Der Idiot' und fast zeitgleich zu Tarkowskij einziger Theaterinszenierung, ‚Hamlet' von Shakespeare. Jede dieser vier Arbeiten hinterläβt Spuren in ‚Hoffmanniana', so daβ sich das Szenario, wenngleich nicht realisiert, doch im Hinblick auf Bild, Ton, Erzählung und filmische Konstruktion vollständig in das Werk Tarkowskijs integriert.

Als roter Faden durch die Analyse des Textes und dessen Zusammenhänge mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns und dessen Interpretation durch Tarkowskij soll hier das Prinzip von kritischer Aneignung dienen, das selbst als Spiegelungsprozess bestehend aus Projektion und Reflexion beschrieben wurde.[54]

[54] A. Tarkovski : Hoffmanniana, in : Œuvres cinématographiques complètes II, S. 163 (Ü.d.V.), s.o.. S. 27.

**« Ich hatte groβe Lust über die Romantik im allgemeinen zu sprechen… »**

‘Die Spuren der Romantik bei Tarkowskij’[55] konzentrieren sich bei ‚Hoffmanniana’ wie der Name schon sagt auf den Dichter der deutschen Romantik E.T.A. Hoffmann. Es scheint, als ob Tarkowskij in Hoffmann sein romantisches alter ego erblickt hätte. Zum Beispiel läβt er Hoffmann sagen: „Die Herzenswunden, die wir in der Kindheit empfangen haben, heilen nicht, sie werden nie erwachsen“[56], was auf eine biographische Parallele zwischen E.T.A. Hoffmann und Andrej Tarkowskij weist : beide waren Kinder, deren Eltern sich trennten als sie noch wehr jung waren. Im Szenario kulminieren die Schwierigkeiten, die E.T.A. Hoffmann zwischen seinem Leben als juristischer Beamter und seinem Künstlerleben hatte, in der Frage nach der Identität: „Wer bin ich eigentlich?“[57] Eine weitere biographische Parallele zu Tarkowskij, wenn man sie auf die andauernden Schwierigkeiten, Arbeitsverbote, Zensurauflagen etc. bezieht, die der Regisseur mit den sowjetischen Filmbehörden hatte und die quälenden Selbstzweifel die damit einher gingen – seine Tagebücher mit dem Titel ‚Martyrolog‘ berichten davon auf fast jeder Seite.

Tarkowskij projiziert sich auf E.T.A. Hoffmann und sein poetisches Universum. Er zieht andere romantische Autoren heran, die entweder von E.T.A. Hoffmann geschätzt wurden oder ihm nahe standen, wie Kleist und Novalis. Heinrich von Kleist, der Autor des Dramas ‘Kätchen von Heilbronn’, wird zum Beispiel in eine Szene aus E.T.A. Hoffmanns Leben eingeführt. Als dieser in Bamberg lebte, hatte er ein Schülerin, in die er sich verliebte: Julia Mark. In seinen Tagebuchaufzeichnungen versteckt er diese Julia hinter ‚Kätchen’ oder ‚Ktch’ – eine direkte Anspielung an Kleists Stück. Derartige historisch-biographische Anspielungen ziehen sich insofern durch das ganze Szenario, als daβ Tarkowskij Hoffmann und Julia auf der Folie von Kleist und Henriette Vogel sieht. An einer Stelle erzählt Hoffmann die Begebenheit ihres Todes, und führt aus, daβ jeder sich in dieser Geschichte auf seine

---

[55] Felicitas Allardt-Nostitz: Spuren der Deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkovskijs, in: Maja Turowskaja, F. Allardt-Nostitz: Andrej Tarkowskij, Film als Poesie/Poesie als Film, Bonn 1981, S. 99-148. Die Veröffentlichungen über A. Tarkowskij, die ‘Hoffmanniana’ erwähnen: Antoine de Baecque : Andrei Tarkovski, Editions de l’Etoile/Cahiers du Cinéma, Paris 1989, S. 16 ; Mark Le Fanu : The Cinema of Andrei Tarkovsky, BFI Publishing, London 1987, S. 150 ; Bàlint Andràs Kovàc, Akos Szilàgyi : Les Mondes Andrei Tarkovski, Edition L’Age d’Homme, Lausanne 1987, S. 188 ; Hartmut Böhme: Ruinen-Landschaften, Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij, in: Natur und Subjekt, Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1988, S. 341 ; Danielle Dell’Agli: Apokatastasis- eine Parallelaktion mit Andrej Tarkowskij, in: Christian Hart Nibbrig: Darstellen, Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main 1996, S. 521.

[56] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, Schirmer/Mosel München 1987, S. 48.

[57] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit. S. 52.

Weise wieder sah, spiegelte. Auf dieser imaginären Linie verwandelt sich dann Julia in Julia/Kätchen/Henriette Vogel, Hoffmann spiegelt sich in Kleist und sein Verhältnis zu Julia wird zu einem Verhältnis von Liebe und Tod, das keinen Platz auf Erden findet. Liest man diese Spiegelung auf dem Hintergrund des programmatischen Zitats von Tarkowskij über sein Verhältnis zur Deutschen Romantik, so findet man seine Sicht auf den Punkt gebracht : sie flieht das Leben und geht an ihren eigenen Phantasien zugrunde.

Konequent arbeitet Tarkowskij die romantischen Bildwelten bis zu ihrem kritischen Punkt hin aus, ohne ihre poetische Schönheit aus dem Blick zu verlieren. Übrigens zitiert er, um das Beispiel der tragischen Liebe abzuschließen den typischen Repräsentanten dieser romantischen Konzeption: Novalis, und stellt einen Text aus Gedichtversen, die von Liebe und Tod sprechen zusammen: „Im Tode sind die Wonnen der Liebe am größten. Für Liebende ist der Tod die Brautnacht.“[58] Novalis ist einer der von E.T.A. Hoffmann bevorzugten Dichter. Er hat der Liebe die sich einzig im Tod vollendet eine religiöse Dimension verliehen, als er von seiner jungen, frühverstorbenen Geliebten sagte, er hätte nicht Liebe zur ihr sondern Religion, was sicher nach Schleiermacher im Sinne des ‘Gefühls einer schlechthinnigen Abhängigkeit’ zu verstehen ist.

Wenn man als Leser die vierzehn Sequenzen der ‚Hoffmanniana’ durchquert, stellt man fest, das der Protagonist Hoffmann nicht nur als Person, sondern auch über seine literarischen Werke gegenwärtig ist. Tarkowskij stellt den Schriftsteller E.T.A. Hoffmann nicht nur unter biographischem Blickwinkel vor, er läßt auch aus seinen Romanen auftreten, transferiert ‚historische’ Ereignisse in fantastische Zusammenhänge oder stellt Hoffmann in Situationen, die er in seinen Romanen erschaffen hat.
Im Allgemeinen zitiert Tarkowskij Passagen oder nimmt Bezug auf folgende Werke E.T.A. Hoffmanns[59]: die Phantasiestücke ‘Don Juan’, ‘Kreisleriana’, ‘Das öde Haus’, ‘Ritter Gluck’, ‘Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild’, ‘Das Majorat’, ‘Vision über das Schlachtfeld bei Dresden’ sowie die Oper ‘Undine’ und die Komposition ‘Die Pilgerin’. Hinzu kommen verschiedene Zitate aus Hoffmanns Tagebuchaufzeichnungen. Die Werke ‘Don Juan’, ‘Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild’ und ‘Ritter Gluck’ spielen eine besondere Rolle. Ja,

[58] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, op.cit. S. 26.
[59] Die Analyse des zitierten Werkes E.T.A. Hoffmanns im Szenario ‘Hoffmanniana’ ist erheblich erleichtert Dank der kritischen Forschung der deutschen Ausgabe des Szenarios im Verlag Schirmer/Mosel München 1987. Die Zitate E.T.A. Hoffmanns sind dort schraffiert gedruckt und am Ende des Buches findet sich ein textkritischer Apparat. Die folgende Analyse stützt sich auf diese Arbeit.

man kann fast sagen, daβ die „konstruktive Idee“ aus der ‘Geschichte vom verlorenen Spiegelbild’[60] stammt. Der Held dieses Märchens, der sein Spiegelbild verliert, heiβt Spikher. Im Szenario vergleicht sich Hoffmann mit ihm. Er sagt, er sein „wie Spikher“.[61]

Zu Beginn der ‘Hoffmanniana’ befindet sich Hoffmann schwerkrank in seiner Wohnung in Berlin ausgestreckt auf seinem Sterbebett. In diesem Kontext träumt er und empfängt wirkliche und imaginäre Gäste. Schon sein erster Traum spielt auf die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild an : Hoffmann geht auf einer nächtlichen verregneten Straβe und glaubt, einen „bekannten Unbekannten“[62] zu sehen. Als er aber auf ihn zugeht, sieht er niemanden mehr. Die zweite Szenen macht Anleihen bei ‘Don Juan’. Während der Aufführung der gleichnamigen Mozartoper erscheint Donna Anna gleichzeitig auf der Bühne und in der Loge des Zuschauers Hoffmann. Als sie Hoffmann verläβt, nimmt sie einen alten Spiegel mit sich, der Hoffmanns Spiegelbild enthält. Von dem Moment an sieht Hoffmann sein Spiegelbild nie wieder. Sein Spiegelbild ist immer leer – ein Phänomen, das sich mehrfach wiederholt. In der folgenden Szene gesteht Hoffmann Julia, seiner Bamberger Geliebten, daβ sie dieselben Gesichtszüge hätte wie Donna Anna.

Auβer den literarischen Referenzen spielt Tarkowskij auf mehrere Personen und Ereignisse aus dem Leben E.T.A. Hoffmanns an. Im Zentrum steht zweifellos Julia Mark, Schülerin und Geliebte E.T.A. Hoffmanns in Bamberg. Aus der Bamberger Epoche stammen ebenfalls Doktor Speyer, Freund und Arzt E.T.A. Hoffmanns, und Kunz, sein Freund und erster Verleger. Aber Tarkowskij kondensiert Orte und Momente aus dem Leben E.T.A. Hoffmanns, er legt sie im Szenario übereinander und vermischt die Zeiten. So begegnen sich Personen aus seinem Bamberger und seinem Berliner Leben. Die ‚reale’ Verbindung zwischen Bamberg und Berlin wird durch Mischa, E.T.A. Hoffmanns Frau, hergestellt.

Die Architektur des Szenarios beruht also auf der Kombination der beiden literarischen Werke E.T.A. Hoffmanns ‘Don Juan’ und ‘Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild’, und der Spiegelung ihrer Helden auf Julia und Hoffmann. Am Ende überkreuzt Tarkowskij sogar

[60] Cf . Danielle Dell’Agli, op.cit. S. 152. Diese Geschichte ist übrigens das vierte Kapitel der Erzählung ‘Die Abenteuer der Sylvesternacht’ von E.T.A. Hoffmann. In diesem Kapitel macht E.T.A. Hoffmann seinerseits direkte Anspielungen an das Märchen ‚Die wunderbare Geschichte des Peter Schlemihl’ von Adalbert Chamisso. Chamisso, der im Szenario auftritt, war ein Freund E.T.A. Hoffmanns.
[61] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit. S. 58.
[62] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit. S. 8.

beide Erzählungen: kurz nach der Anspielung auf Spikher sagt er, daβ er sein Spiegelbild an Julia verloren habe. Und als er stirbt erhebt sich eine „Montgolfiere“ und Hoffmann sieht zum letzten mal im Abendlicht: „die schwarzhaarige Frau mit einem blauen Band im Haar.“[63] Um dies zu zeigen, transformiert Tarkowskij den ‘historischen’ Tod E.T.A. Hoffmanns.[64] Die Interpretation des Todes E.T.A. Hoffmanns durch Tarkowskij legt zugleich die dritte Komponente der ‚konstruktiven Idee’ des Szenarios offen, die ausserdem die beiden anderen miteinander verbindet : die Frage der Identität

Gleich zu Beginn des Szenarios nimmt Tarkowskij die Frage nach der Identität vorweg, indem er den ‘bekannten Unbekannten’ erscheinen läβt, der später von Hoffmanns Doppelgänger übernommen wird. Der Doppelgänger ist eine typische Figur der deutschen Romantik und die von ihm gestellte Frage nach der Identität trägt das Risiko in sich, an der Realität zu zerschellen. Zunächst folgt Tarkowskij der romantischen Spur des Doppelgängers : ein Aspekt des ‘bekannten Unbekannten’ nimmt die Gestalt des Ritters Gluck an. Tarkowskij entlehnt ihn aus der gleichnamiger Erzählung E.T.A. Hoffmanns. Gluck ist eine Art Wiedergänger des Komponisten Christoph Willibald Gluck und erscheint mehrmals bevor der den Platz Hoffmanns Doppel überläβt : die Erscheinung eines Mannes im Kostüm des Kammergerichtsrates im Justitzministerium, wie E.T.A. Hoffmann es in seinem wirklichen Juristenleben war. Hoffmann vertraut es im Szenario übrigens seinem Arzt Doktor Speyer an: „Wie mich diese Doppelgänger geplagt haben!“[65] Die Doppelgänger von denen Hoffmann hier spricht, sind nur Vervielfältigungen ein und derselben Person, wie durch ein Vervielfältigungsglas gesehen. Diese Doppelgänger können die Frage nach der Identität nicht beantworten. Wie zum Beweis stellt Hoffmann seinem Doppel die Frage: „Und Sie? Wer sind Sie?“[66] Und er findet sich allein wieder, ohne Antwort. Selbst sein Jugendfreund Hippel kann ihm diese wichtige Frage nicht beantworten, gleichwohl kennt er ihn gut und seit langem.

Tarkowskij sucht hier also eine andere Lösung, um auf die Frage der Identität zu antworten, als sie in der Romantik entwickelt wird. Er antwortet auf folgende Art und Weise: Im Augenblick seines Todes findet Hoffmann nicht nur sein verlorenes Spiegelbild, sondern er

[63] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit.p. S. 59.
[64] E.T.A. Hoffmann stirbt am späten Vormittag und nicht am Ende des Tages ; seine letzten Worte betrafen nicht seine Identität, sondern ein unvollendetes Manuskript.
[65] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit.S.16.
[66] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit.S.51.

sieht auch die Frau, die es ihm ‚gestohlen' hatte. Diese Entdeckung der Identität wird durch die Stimmen der Nachbarskinder angekündigt und plötzlich erkennt Hoffmann: „Ich bin wie die Kinder, die am Sonntag geboren sind. […] Sie können Dinge sehen, die für andere unsichtbar sind."[67] Die Gegenwart der Kinder stellt die Frage der Identität in einem neuen Zusammenhang. Tarkowskij führt hier das Thema der Zukunftsvision ein. Um die Arbeitsweise Tarkowskijs, die den vorgegebenen poetischen Rahmen respektiert und ihn dennoch funktional überschreitet, noch deutlicher zu beschreiben, soll noch ein weiteres Beispiel analysiert werden.

In der Mitte des Szenarios ruft Hoffmann seinem Freund Hippel Geschichten ihrer gemeinsamen Jugend in Erinnerung. In einem langen Monolog erzählt Hoffmann von einer Reise ins Kurland an der Ostsee, wo sein Onkel Christopher Voeteri die Rechtssprechung für den Herren eines mysteriösen Schloβes führte. Es geht um einen astrologischen Turm und merkwürdige Morde, die aus dem Nachtstück 'Das Majorat' von E.T.A. Hoffmann stammen. Tarkowskij erfindet nun einen magischen Spiegel, der sich perfekt in den Stil der Erzählung einfügt.

De junge Hoffmann berichtet also wie er, von Neugierde angetrieben, im Schloβ umhergeht und sich schlieβlich gegenüber einem alten, fast stumpfen Spiegel befindet. Plötzlich sieht er diesen Spiegel seinen Weg durch das Schloβ bis an seine aktuelle Position reproduzieren. Er testet den Spiegel mit einer Geste seines Armes und der Spiegel ‚gehorcht' und reproduziert die Geste wie ein normaler Spiegel. Wenn der magische Spiegel zuerst wie das banale Requisit eines Nachtstückes erschien, so entdeckt er nun eine zweite, beunruhigende Seite: der Spiegel hat das eben gesehene aufgezeichnet und ist in der Lage, es zu reproduzieren als ob es gefilmt wäre. Der Spiegel ist also direkt mit der Erinnerung verbunden.

Schlieβlich produziert der Spiegel Bilder der unmittelbaren Zukunft. Er zeigt dem jungen Hoffmann das Innere des astrologischen Turmes und die Ereignisse, die das Schloβ am nächsten Morgen heimsuchen werden. Am Ende der Geschichte, deren Bilder der Spiegel buchstäblich vorhergesehen hatte, kann der junge Hoffmann noch einen letzten Blick in den Spiegel werfen, bevor er zerbricht. Er erblickt so „ein wunderhübsches schwarzhaariges Mädchen mit einem blauen Band im Haar. […] das war Julia ! Und das mehrere Jahre bevor

[67] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit. S. 59.

ich sie zum ersten Mal sah.“[68] Vom Zeitpunkt des magischen Spiegelung aus gesehen, lässt der Spiegel hier wiederum in die Zukunft blicken. Als dritte Seite besitzt der Spiegel also eine visionäre Kapazität und kann die Zukunft vorhersehen, die in Bezug auf die Konstruktion des Szenarios die Spiegelung der Donna Anna auf Julia komplettiert und ihr ein neues Bild hinzufügt : die junge schwarzhaarige Frau mit einem blauen Band im Haar, dieselbe junge Frau, die Hoffmann im Moment seines Todes erscheinen wird. Tarkowskij transformiert das Ausgangswerk E.T.A. Hoffmanns auf eine Art und Weise, die dessen Poesie respektiert. Er fügt darin ein Objekt ein, daβ Teil des E.T.A. Hoffmannschen Universums ist : einen Spiegel. Doch verleiht er diesem Objekt technische Eigenschaften, die es über den vorgegebenen poetischen Rahmen hinaus heben: Der Spiegel zeichnet Bilder auf, die sich entlang der Zeitachse bewegen, sowohl in vergangener, als auch in zukünftiger Richtung, und er reproduziert diese Bilder.

Nun stellt sich die Frage, was das denn in Bezug auf die Kinder bedeutet, deren Anwesenheit die Antwort der Frage nach der Identität provozieren, kurz bevor Hoffmann stirbt. Was den poetischen Rahmen angeht, so gehören Kinder als Repräsentanten paradiesischer Erlösungshoffnung ganz in die Vorstellungswelt der Romantik. Aber Tarkowskij durchbricht diesen (poetischen) Rahmen, indem er den sonntags geborenen Kindern die (technische) Fähigkeit verleiht, zu sehen, was die anderen Kinder (und Menschen) nicht sehen können. Es handelt sich hier übrigens um eine Parallelkapazität zu der, die Tarkowskij oben dem Objekt Spiegel verliehen hat: eine Art zukünftiger Erinnerung. Die typisch romantische Lösung der Frage nach der Identität, nämlich die des Doppelgängers, bleibt ohne Antwort. Der Doppelgänger im romantischen Sinne stellt für Tarkowskij eher das Dilemma der Frage dar, die Illusion einer Antwort. In diesem Sinne bezeichnet der Doppelgänger zugleich die Grenze der Selbstspiegelung Tarkowskijs auf E.T.A. Hoffmann. Wenn sich Tarkowskij in E.T.A. Hoffmann spiegelt, so transformiert er ihn nach denselben Prinzipien. In ‚Hoffmanniana’ verbleibt Hoffmann im poetischen Rahmen E.T.A. Hoffmanns (und seines Werkes), wenngleich ihm Tarkowskij andere (technische) Fähigkeiten, wie die des theoretischen Diskurses, verleiht, die ihn zugleich aus diesem Rahme heraustreten lassen.
Im Folgenden werden die Ergebnisse dieser Analyse aus filmographischem Kontext erläutert und systematisiert.

[68] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit. S. 44.

**« …aber auch, um mit ihm abzuschließen. «**

Der Film, den Tarkowskij 1974 vor der Redaktion des Szenarios 'Hoffmanniana' realisiert, heißt 'Der Spiegel'. In diesem Film funktioniert der Spiegel programmatisch wie „eine Maschine, die die Zeit heraufholt"[69]. Dies bestätigt die Konstruktion des magischen Spiegels in seinem Verhältnis zu Vergangenheit und Erinnerung in ‚Hoffmanniana'. Natürlich funktioniert der Spiegel im Film auch als einfaches Objekt[70] (wie auch in dem Moment, als der junge Hoffmann den magischen Spiegel mit einer Armbewegung testet). Im gleichnamigen Film zeigt der Spiegel aber auch in Richtung Zukunft: Als die junge Mutter in den Spiegel sieht, erblickt sie sich als alte Frau. Der Sinn dieser Zukunftsvision, die der Spiegel im Film produziert, muß als Wiederholung definiert werden. Die gleiche Konstellation zwischen Mann und Frau wie die in der vergangenen Generation stellt sich auch in Zukunft her. Die gezeigt Zukunft im Spiegel geht also nicht über die Gegenwart des Films hinaus. Die Perspektive des Films ist die der Retrospektive, die ihrerseits nicht über den Tod hinaus geht. In 'Der Spiegel' hört man ein Gedicht von Arsenij Tarkowskij, das von der anderen Seite des Spiegels handelt, doch sehen tut man die andere Seite im Film nicht.
In 'Hoffmanniana' geht der Zukunftsvision des Spiegels über den Tod Hoffmanns hinaus. Der sieht im Moment des Sterbens seine damals im magischen Spiegel gemachte Vision der Zukunft wieder und zwar in Form der jungen schwarzhaarigen Frau mit dem blauen Band im Haar. Kurz zuvor hatte er erkannt, dass seine Identität darin besteht, sehen zu können, was anderen Menschen verborgen bleibt. Das nicht realisierte Szenario ‚Hoffmanniana', verspricht, diese andere Seite des Spiegel als Bild sichtbar zu machen.

Zuzüglich der Benutzung des Spiegels als Objekt und Spiegelmaschine, beruht die Konstruktion des Films 'Der Spiegel' auf einem System von Spiegelungen, das seinerseits die Komposition des Szenarios ‚Hoffmanniana' noch weiter erhellt. Die ineinander gespiegelten Personen entsprechen also ebenso verspiegelten Erzählstrukturen. In seiner kommentierten Filmographie analysiert Klaus Kreimeier vier Erzählebenen in 'Der Spiegel' : die epische Gegenwart des Films, die epische Rückblende, die dokumentarische Rückblende und die

[69] Jean-Pierre Jeancolas : Notes sur Le Miroir, in Dossier Positif-Rivages Andrei Tarkovski, Paris 1988, S.102.
[70] Cf. Mark Le Fanu : The cinema of Andrei Tarkovsky, London 1987, S. 72/73.

Traumszene.[71] Diese vier Erzählebenen lassen sich auch in ‚Hoffmanniana' finden : die epische Gegenwart ist hier definiert durch Hoffmann auf seinem Sterbebett in Berlin ; die epische Rückblende ist in den Szenen repräsentiert, in denen Hoffmann biographische oder historische Ereignisse erinnert, wie zum Beispiel die Begebenheiten aus Bamberg ; dokumentarische Rückblenden finden sich da, wo Hoffmann z.B. das Theater in Flammen sieht ; und Traumszenen sind z.B. die Erscheinung und Verschwinden Julias durch einen Schrank[72]. Um genau zu sein, müβte in 'Hoffmanniana' sogar noch eine weitere, fünfte Erzählebene eingeführt werden : die literarische Rückblende ; sie findet sich z.B. da, wo der junge Hoffmann die Geschichte des magischen Spiegels erzählt, die zu weiten Teilen aus dem ‚Majorat' von E.T.A. Hoffmann stammt. Schlieβlich erklärt gerade die literarische Rückblende wie die gesamte Konstruktion des Szenarios auf eine reflexive Situation hinausläuft, die zugleich das Verhältnis zwischen dem Spiegel als Instrument und als kompositorisches Prinzip herausstellt. Die Analyse des Spiegels und der reflexiven Komposition aus dem Kontext des Filmes 'Der Spiegel' heraus bestätigt nicht nur die Analyse der 'Hoffmanniana' selbst und stellt sie in die Kontinuität tarkowskijschen Schaffens, sondern erhellt auβerdem den reflexiven Aspekt der filmischen Erzählweise des Szenarios.

In der Filmographie Tarkowskijs befindet sich auf der anderen Seite der 'Hoffmanniana' der Film 'Stalker'. In diesem Film spielt der Spiegel als Objekt kaum eine Rolle. Er ist nur ein mal kurz zu sehen. Es gibt keine Spiegel, aber viel Wasser, Pfützen, Rinnsale. Es scheint, als ob in diesem Film die Oberfläche des Spiegels verflüssigt und in Wasserflächen transformiert wurde. Diese erscheinen mal stumpf und ohne Spiegelung, mal allerdings geben sie den Blick auf den Grund und den sich dort unter Wasser befindenden Objekte frei.
Mit ein wenig Phantasie, kann man im Blick auf den Grund des Wassers den Blick hinter den Spiegel erkennen. Aber im Hinblick auf die Frage nach der Identität, die für Hoffmann mit dem Spiegel verbunden ist, schlägt der Film ‚Stalker' noch eine andere Lösung vor, als nur Objekte unter der Oberfläche zu sehen. Vergegenwärtigen wir kurz die Geschichte des Films : Der Protagonist, Stalker, führt einen Schriftsteller und einen Wissenschaftler in eine verbotene Zone, eine Art Labyrinth, um am Ende in ein geheimnisvolles Zimmer zu gelangen, wo der Schriftsteller und der Wissenschaftler ihre tiefsten Wünsche erfüllt sehen können. Dieses Zimmer, ein ruinöser leerer Raum, dessen mit Wasser überschwemmter Fuβboden mit

[71] Klaus Kreimeier : Kommentierte Filmographie, in : Reihe Film 39 Andrej Tarkowskij, Hanser Verlag München Wien, 1987, S. 123.
[72] A. Tarkovski: Hoffmanniana op.cit. S. 56/57.

Objekten angefüllt ist, die verschiedene Erfüllungen geheimster Wünsche repräsentieren. Dieses Zimmer also stellt die andere Seite des Spiegels dar. Und die Frage nach der Identität korrespondiert folglich dem geheimsten, tiefsten Wunsch, der im Zimmer erfüllt wird. Aber wie kann nun das Innere dieses Zimmers erkannt werden, wenn die drei Pilger Film es schlieβlich doch nicht betreten? Stalker hat wegen seines Status als Führer kein Recht darauf. Die beiden anderen wagen es nicht, das Zimmer zu betreten, (gerade so, als ob es ihr tiefster Wunsch sei, nicht mit ihrem tiefsten Wunsch konfrontiert zu werden). Tarkowskij läβt seine Protagonisten das Zimmer nicht betreten. Aber er findet ein Mittel, den Zuschauer dort eintreten zu lassen, per Bild. Mit der Bewegung der Kamera wird der Blick der Zuschauers in das Zimmer geführt und er selbst wird mit seinen innersten Wünschen konfrontiert.[73]

Aus dieser Perspektive des Stalker stellt sich das Ende der 'Hoffmanniana' nun folgendermaβen dar : die Frage nach der Identität Hoffmanns ist mit seinem Spiegelbild verbunden. Im Moment des Todes erkennt Hoffmann, daβ seine Identität auf seiner Fähigkeit beruht, zu sehen, was die anderen nicht sehen. Dann sieht er die junge Frau, die er schon vor langer Zeit im Spiegel gesehen hatte. Der einzige Unterschied zur Vergangenheit besteht darin, daβ er nun sieht, was er vorher nicht gesehen hatte, also erkennt, was auf der anderen Seite des Spiegels ist: in stalkerschen Worten : sein tiefster, geheimster Wunsch: Liebe. Früher kannte Hoffmann nur die Frage nach der Identität und er hat sie aus der Sicht seiner Zweifel zwischen Künstler- und Juristenexistenz gestellt. Die Antwort findet er schlieβlich im Blick auf die andere Seite des Spiegels wie eine Vision in die Zukunft als Spiegelung der Vergangenheit in der Erinnerung : ein Bild, ein vertrautes Gesicht.

**« Aber es gibt wichtigeres. »**

Es ist deutlich, daβ 'Hoffmanniana', obgleich ein nicht realisiertes Szenario, sich sowohl poetisch als auch von der Konstruktion her in Tarkowskijs filmisches Werk integriert. Naturgemäβ sind die Korrespondenzen mit dem vorangehenden und mit dem folgenden Film besonders zahlreich, dennoch gibt es Verbindungen auch zu den anderen Filmen des Autors.
Zusammenfassend läβt sich sagen, daβ die wichtigsten Indizien für das Verhältnis zwischen 'Hoffmanniana' und den Filmen Tarkowskijs mit Spiegelungen verbunden sind. Zuerst als

[73] Vgl. Daniele Dell'Agli : Apokatastasis – eine Parallelaktion mit Andrej Tarkowksij, op.cit. S. 532/533.

Objekt gewöhnlicher Spiegelungen (der Test des jungen Hoffmann mit der Armbewegung. Zweitens als Identitäts- und Zeitmaschine (konzentriert um den magischen Spiegel), drittens als Reflexionsmaschine (die zahlreichen Zitate aus dem Werk E.T.A. Hoffmanns u.a.), viertens als Transformationsmaschine (die wenn auch nicht realisierte so doch schon im Szenariotext häufig auftauchende Beschreibung von Bildern, die Tarkowskij gedreht hätte, ohne sie sprachlich zu erzählen, z.B. den Weg des jungen Hoffmanns durch das nächtliche Schloss bis zum magischen Spiegel).

Betrachtet man nun die Schreibweise des Szenarios als solche, so stellt man fest, daβ Tarkowskij in 'Hoffmanniana', was die Dramaturgie, also den Ablauf der Handlung angeht, in der gleichen Weise vorgeht wie in den anderen Filmen; mit Ausnahme des ‚Stalker', der eine lineare Struktur aufweist und des ‚Opfer', das einem Kammerspiel von Strindberg ähnlich gebaut ist. Genau genommen gibt es keine dramaturgische Entwicklung in den Filmen Tarkowskijs. Im Gegenteil, es gibt eine zentrale Figur im Zentrum des Films. Nach ihrer Phantasie verläuft ihr eigenes Schicksal ebenso wie das der anderen Figuren. Das selbe gilt für die Traumszenen : immer ist es die Hauptfigur, die fähig ist zu träumen, die anderen Figuren erscheinen im Traum je nach Notwendigkeit.

Weitere Beispiele zeigen, inwiefern das wechselseitig reflexive Prinzip sich nicht nur innerhalb eines Werkes wie in 'Hoffmanniana' fortsetzt, sondern auch zwischen den verschiedenen Filmen Tarkowskij. Der Regisseur schafft so ein autoreferentielles Netz in seinem Werk und etabliert zugleich ein Verhältnis zwischen Spiegel und Reflektion. Denn die Autoreferentialität besteht nicht nur aus Spiegelungen wie sie die Scherben eines zerbrochenen Spiegels produzieren, sondern die gespiegelten Elemente können sich entwickeln in dem Sinne, daβ sie ihre Geschichte fortlaufend über mehrere Filme hinweg erzählt. Ein Beispiel, das zugleich 'Hoffmanniana' und ‚Hamlet' von Shakespeare betrifft: In einer Szene der ‚Hoffmanniana' sieht Hoffmann „Julia, ganz wie Ophelia, in das durchsichtige Wasser eines Sees eintauchen."[74] Tarkowskij arbeitet zur gleichen Zeit an ‚Hoffmanniana' und an einer Theaterinszenierung des ‚Hamlet' an einem Moskauer Theater. Später verfolgt er ein Filmprojekt über Hamlet und erklärt seine Vision der Ophelia, gewissermaβen seine eigene Anspielung, in einer Tagebuchnotiz: "'Hamlet'. Man sucht die ertrunkene Ophelia – die Teich werden abgelassen. Leute im Wasser; das Wasser flieβt ab

[74] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, op.cit. S. 23.

und langsam kommen der Grund des Teiches und das auf Helsingör begangene Verbrechen ans Licht. Man findet Ophelia mit offenen Augen. Den Boden überzieht eine schlüpfrige, feuchte Schicht. Ophelias Kleid ist aus weiβer Spitze, viel Gewebe, durch das Wasser des Teiches gedrungen ist. Ein Fisch, der sich durch das Netz der Spitzen windet. ‚Sie lebt!!!???'" [75] Dieses Beispiel belegt sehr gut, wie Tarkowskij eine reflexive Referenz über mehrere Werke hin entwickelt: der Spiegel, die Wasserfläche, Objekte unter Wasser, die Erscheinung der Objekte (ein solches Bild findet sich übrigens in 'Nostalghia', wo sich auf dem Grund des Bades der Heiligen Katharina, nachdem das Wasser abgelassen wurde, von Salz bedeckte Objekt finden…).

In der Schluβszene der 'Hoffmanniana' fügt Tarkowskij seinem System der Autoreferentialität noch eine akustische Dimension hinzu. Als Hoffmann stirbt, fliegt er in einer Montgolfiere himmelan und sie schlieβlich Julia, die junge braunhaarige Frau mit blauem Band im Haar. Er kann ihre Gesichtszüge nicht mehr erkennen, aber er fühlt, daβ er in seinem ganzen elenden, kurzen, wahnsinnigen Leben kein Antlitz gekannt hat, das ihm näher und teurer, lieber und verwandter gewesen wäre.[76] Diese Szene findet sich präzise vorgebildet in 'Der Spiegel'. Dort steigt der erste Stratosphärenballon gen Himmel und zu diesen Bildern erklingt eine Musik, zur beschriebenen Szene in ‚Hoffmanniana' paβt. Wenn also in ‚Hoffmanniana' der Ballon seinen Aufstieg beginnt, könnte man, wie in ‚Der Spiegel', die Bewegung von folgender Musik begleitet verfolgen: quando corpus morietur / fac ut anima donetur / paradisi gloriae[77] aus dem Stabat Mater von Pergolesi.

Auβerdem unterhält die Autoreferentialität im Szenario eine Verbindung zur Selbstreflexion. Und dies geschieht genau dann, wenn Tarkowskij Hoffmann seine eigenen Worte in den Mund legt; übrigens führt er ihn dann zugleich über den romantischen Rahmen seiner Figur hinaus. Hoffmann bleibt Hoffmann und die Erzählebene bleibt dieselbe, nur für einige Augenblicke spricht Hoffmann Worte Tarkowskijs. Es läβt sich lediglich feststellen, daβ Hoffmann immer in Gegenwart von fiktiven Personen (Donna Anna, Gluck, der Doppelgänger) Tarkowskijs Diskurs fortführt. Tarkowskij schlüpft also auf der literarischen Ebene selbst in sein Szenario. Zum Beispiel hält Hoffmann vor Freunden eine Rede über das

[75] A. Tarkowskij: Tagebuch vom 20. November 1983, Martyrolog Tagebücher 1981-1986, Frankfurt a. Main/Berlin 1991, S. 133.
[76] A. Tarkowskij : Hoffmanniana op.cit. S. 59.
[77] Unter Berücksichtigung der musikalischen Anspielungen im Szenario hat der Verfasser eine Hörstückfassung der 'Hoffmanniana' bei France Culture realisiert, urgesendet am 1. Juli 2001.

Unendliche, er spricht über das Unglück des Menschen, auf fünf Sinne begrenzt zu sein, plötzlich stößt er begeistert aus: „eine göttliche Illusion absoluter Ganzheit und Vollkommenheit – die Kunst![78] An diesem Punkt scheint Tarkowskij nicht einverstanden zu sein mit den Worten seines Helden. Er ‚unterbricht' ihn, um auf wichtigere Themen zu kommen, übernimmt als Gluck die Leitung der Konversation, nicht ohne Ironie übrigens, und spricht über Kindheitserinnerungen, das Leiden und über wahre Freunde, „die einem jedes Opfer bringen würden." Und das ganz im Verborgenen, „so daß kein Mensch etwas von ihrem Opfer erfährt."[79] Mit diesem Stichwort des uneigennützigen, interesselosen Opfers, im Zentrum des Tarkowskijschen Diskurses läßt er Hoffmanns Doppel auftreten und erklären: „Der Sinn des Steins der Weisen besteht darin, daß er niemals in die Hände eines Menschen fällt."[80] In diesem Sinne könnte man den in 'Hoffmanniana' verteilten Diskurs mit folgenden Worten Tarkowskij zusammenfassen: „Die Menschheit hat außer dem künstlerischen Bild nichts uneigennütziges erfunden, und vielleicht besteht tatsächlich der Sinn der menschlichen Existenz in der Erschaffung von Werken der Kunst, im künstlerischen Akt, der zweckfrei und uneigennützig ist. Vielleicht zeigt sich gerade darin, daß wir nach Gottes Ebenbild erschaffen wurden."[81]

## Schlußfolgerung

Tarkowskij konzentriert sich bei der Konstruktion der 'Hoffmanniana' besonders auf Spiegelungen. In romantischen Begriffen handelt es sich um einen magischen Spiegel. Gleichzeitig antizipiert dieser Spiegel Kapazitäten einer Aufzeichnungs- und Projektionsmaschine. Der magische Spiegel repräsentiert ein Art kinematographischer Maschine. Man könnte sagen, eine Kamera, die Zeit als geistige Kategorie fixiert, also die Erinnerung. Der Sinn dieser Begriffe Tarkowskijs, wie er sie im dritten Kapitel seines Buches 'Die versiegelte Zeit' darstellt, macht jedenfalls deutlich, daß mit dem optischen Aspekt des Spiegels sofort eine Reflexion im theoretischen Sinne des Wortes einhergeht (θεορειν); oder sollte man besser von einer Reflexion im spekulativen Sinne des Wortes sprechen (speculum)?

[78] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, op.cit. S. 47.
[79] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, op.cit. S. 49.
[80] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, op.cit. S. 51.
[81] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 251.

In ‘Hoffmanniana’ wird Identität über den Spiegel konstruiert. Ausgangspunkt dieser Konstruktion ist durch den Verlust des Spiegelbildes markiert. Und doch, sozusagen rückblickend, muβ Hoffmann erkennen, daβ sich seine Identität nicht im Spiegelbild befindet (narzisstische Variante), sondern auf der anderen Seite des Spiegels. Und von dieser anderen Seite des Spiegels aus rekonstituieren sich die in der Zeit verstreuten Splitter der Identität, was auf eine weitere Spiegelungsmaschine in der Realisierung der ‚Hoffmanniana‘ mutmassen lässt. Aber worin besteht die Identität? In ‚Hoffmanniana’ ist sie ein Gesicht (selbst wenn Hoffmann die Gesichtszüge nicht mehr unterscheidet, so erkennt er dennoch die junge Frau, es ist eine Art Wiedersehen) und das Gefühl der Liebe diesem Gesicht gegenüber, in einem absichtslosen Sinne des Wortes (wie der Stein der Weisen, wie das künstlerische Bild). In diesem Sinne ist es das Gesicht, das Identität schafft in einer Art wechselseitigen Spiegelung. Doch wenn dies alles über oder durch einen Spiegel passiert, spiegelt sich dann nicht eher der Spiegel in dem Gesicht, das in ihn schaut?

## 2. Der Spiegel als Zeichen

### Die erste Spiegelung und die Konstitution des Autors

Was auch immer einen Spiegel passiert, es bedarf einer Wahrnehmung, um es zu bemerken, zu erkennen, wieder zu erkennen. Diese Tatsache lenkt den Blick zunächst auf sich selbst: den Blick. Welcher Blick ist es, der geworfen werden muβ, um ein Spiegelbild in der Art zu sehen, daβ derjenige, der in den Spiegel sieht, sich selbst erkennt, ohne daβ er sich selbst spiegelt?

Wenn in dieser Hinsicht das Eingangszitat Tarkowskijs richtig verstanden ist, ist es weniger der die versteinernde Blickkraft der Medusa bannende (Spiegel-)Blick des Perseus, noch weniger der selbstverliebte (Spiegel-)Blick des Narziβ, um den es hier geht. Schon eher geht es um den sublimierenden (Spiegel-)Blick des sokratischen Schülers ins Auge des Philosophen, der den Blick in Reflexion umschmilzt, oder den erlösenden (Spiegel-)Blick des augustinischen Gläubigen in Gottes Schöpferauge.[82] Es geht um die zuschauende Einsicht in die Spiegel gewordene Ansicht des Autor genannten Filmschaffenden, deren beider Sichten immer schon selbst Resultat von Spiegelungen sind. Es muβ also eine Art emotionaler Vibration durch beider Spiegelsysteme hindurchzittern, als Resultat des Blickkontaktes. „Ich fasse etwas ins Auge, tätige einen perspektivischen Entwurf, der mir Orientierung nach selbstentworfenen Vorstellungen ermöglicht, und stoβe bei der Ausübung dieser meine Gesichtsfeld füllenden Souveränität auf die Gegenstrahlung eines Phänomens, das sich mitnichten durchschauen läβt, weil es seinerseits Respekt heischt, sichtliche Anerkenntnis seines Daseins im Gegenüber.“[83] Diese Art Kommunikation stiftenden Blickes ist gefordert, soll dem Film als in den Spiegel Sehen Tarkowskijs entsprochen werden. Bedeutung, Kommunikation von Bedeutung entsteht folglich als Art Abstimmung, möglicherweise Neubestimmung aus Blickkontakt in Form einer Transaktion, einer Wiedererkennung,

[82] Vgl. Hartmut Böhme : Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts, in Natur und Subjekt, Frankfurt am Main 1988, S. 215 ff.
[83] Hermann Timm : Das ästhetische Jahrzehnt, Mohn Gütersloh 1990, S. 155.

möglicherweise Neuerkennung. Voraussetzung jeglicher Erkennung allerdings muß eine Art Ähnlichkeit sein. Diese ist im Sinne Tarkowskijs als Ebenbildlichkeit zu verstehen.[84]

Die bei Tarkowskij jeglicher Spiegelung vorauszusetzende Ebenbildlichkeit ist konstitutiv sowohl für den Begriff des Autors, als auch für den der Spiegelungen selbst, die im Folgenden mehrfach unter verschiedenen Gesichtpunkten weiter herausgearbeitet werden.
Die erste begriffliche Schicht, die zugleich die erste Spiegelung beschreibt, ist aus der Schöpfungsgeschichte der Genesis bekannt: „Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde, nach dem Bilde Gottes schuf er ihn“ (Gen.1,27). Die Vorstellung des Menschen im allgemeinen und des Autors im Besonderen als *imago Dei* eröffnet nicht nur den Horizont dieser ersten Spiegelung als Spiegelung Gottes, der sich im Spiegel seiner Schöpfung selbst erblickt und sich so seiner selbst gewahr wird, sondern führt zugleicht zur *imitatio Dei*: Tarkowskij scheut nicht davor zurück, das Realisieren von Filmen, jenen Licht- und Schattenspielen auf der Leinwand, als ein Scheiden von Licht und Finsternis (Gen.1, 4) zu bezeichnen und sich im Spiegel Gottes des Schöpfers zu erblicken; wenngleich er darin eine enorme, geradezu „strafrechtliche“ Verantwortung für seine Schöpfungen fühlt.[85]

Sich als Autor in Gott als Weltschöpfer zu spiegeln, nennen wir die erste Spiegelung. In ihr sind sowohl der Autor als auch dessen Tätigkeit konstituiert. Nun sieht der Autor nicht nur sich selbst entstehen in der ersten Spiegelung, sondern er muß sie schaffend zugleich selbst vollziehen. Der Autor sieht in den Spiegel und vermeint sich selbst in dem schlechthin Anderen zu erkennen. Als psychoanalytisches Interpretationsmuster bietet sich das Spiegelstadium an : das Kind erfindet sich selbst im strahlenden Lächeln der Mutter, indem es sich zuerst mit seinem Gegenüber verwechselt, sich mit ihm eins sieht und dann schließlich sich selbst in Differenz mit dem Gegenüber erkennt und so sich selbst erfindet. Ein Akt des objektiven Verwechselns, eine Gleichsetzung mit dem Objekt, wird in der Entdeckung seiner Reflexivität zum Akt des differenzierenden Erkennens, der das erkennende Subjekt aus dem Objekt heraus konstituiert. Eine doppelte Spiegelung also, die sich als reflexive herausstellt. Doch bis hierhin sind wir erst beim Autor gelandet, der aus einer Art imagischen Verwechselung entsteht, die ihrerseits in eine Reflexivität mündet und insoweit dem augustinischen Gottesblick nahe kommt, in dem sich der Gott anblickende in Gott als der immer schon von Gottes Anblick erkannte selbst erkennt. Doch kommt in einem weiteren

[84] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 45.

Aspekt, einer imitativen Verwechselung, noch eine weitere konstitutive Spiegelung hinzu. Denn der schlechthin Andere der ersten Spiegelung wiederum hat sich selbst gespiegelt in seiner Schöpfung, er selbst hat sich also seinerseits spiegelnd konstituiert. In der imitativen Verwechselung wird der Autor nun seinerseits zu einem Schöpfer und begründet damit zugleich seine doppelte Konstitution, die dem aus dem Anblick der Spiegelung resultierenden Sublimationsschub des sokratischen Spiegelblickes entspricht: aus der erblickten ‚poetischen Offenbarung' als „ein jäh aufblitzender leidenschaftlicher Wunsch des Künstlers nach intuitivem Erfassen *sämtlicher* Gesetzmäβigkeiten der Welt"[86] entsteht das Kunstwerk.

Also doch ein narzisstisches Spiegelungsverfahren und beide n-fach möglichen, also auch wiederhol- und kombinierbaren Verwechslungen sind narzisstische Verkennungen? Der Autor spiegelt sich in Gott, denkt er sei Gott, verhält sich wie Gott und erkennt sich selbst in seinem göttlichen Werk? Das meint zumindest die narzisstische Versuchung des Autors, sich nicht nur in Gott zu spiegeln, sondern bei gegen Null gehender Differenz der primärnarzisstischen nicht nur Verwechselung, sondern Verkennung reflexhaft aufzusitzen, d.h. sich selbst im Gegenüber zu erkennen und es auch für sich selbst zu halten, also sich mit ihm zu identifizieren. Dieser Blick allerdings ist, wie der Mythos lehrt[87], der selbstverliebte Blick zum Tode; auch Klage und Schmerz können ihn nicht hindern. Er verkennt sowohl die etwaige Tiefe des spiegelnden Wassers, als auch die Möglichkeit des Blicks auf einen Anderen. Selbst der Blick eines Anderen, der Nymphe Echo, verliert sich im Kurzschluβ des Spiegelreflexes als pure Verdoppelung, illusionistische Vervielfältigung.

Tarkowskij ist vorsichtig genug, die narzisstische Verwechselung seines Verfahrens, wenn er sie schon nicht ausschlieβen kann, so doch wenigstens ‚orthodox' aufzuheben. Er verwechselt namentlich den Autor als Licht- und Finsternis scheidenden Filmregisseur nicht mit Gott selbst sondern verwendet einen perseischen Spiegelblick als Schutzschild und nennt ihn Demiurgen. Wie präzise er diesen gnostischen Begriff verstanden wissen will, ist nicht zu erhellen. Tarkowskij versteht sich selbst als Autor, der in seiner Autorschaft seinem eigenen Schöpfer (Gott) ebenbildlich ist. Dies Konstitution als Spiegelung zu interpretieren, die sich nicht schlechthin mit seinem schöpferischen Ebenbild verwechselt, heisst in der Unterscheidung zwischen Gott und Demiurgen eine Differenz vorzufinden. Eine solche

---

[85] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 203.
[86] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 42.
[87] Vgl. H.Böhme: Sinne und Blick, a.a.O., S.244ff.

Spiegeldifferenz lässt sich aus der theologischen Unterscheidung zwischen dem göttlichen Schaffen und dem fortsetzenden Schaffen des Menschen[88] postulieren. Wenn Tarkowskij den schöpferischen Akt als „Selbstaufgabe“[89], als Opfer versteht, und zwar als uneigennütziges Opfer, und im Erschaffen von Kunstwerken einen Beleg für die Ebenbildlichkeit mit dem göttlichen Schöpfer sieht[90], läβt sich hierin eine doppelte Spiegeldifferenz erkennen : eine Differenz der Erkenntnis nach[91] und eine Differenz der konstituierten Subjektivität nach. Erstere findet ihren Niederschlag in dem, was Tarkowskij ‚poetische Offenbarung’ nennt. Letztere ergibt sich nach Tarkowskij ja doch vor allem aus einer Auswahl des Materials, einer Konfiguration des Verhältnisses zur Welt[92], also der Qualität eines schöpferischen, ja revelatorischen[93] Blickes des Autors seinerseits. Diese doppelte Konstitution in der ersten Spiegelung Gottes, d.h. die des Autors (imago) und die des Schaffens von Kunstwerken (imitatio) als Ausdruck der aus der zugrundeliegenden und als Spiegelung verstandenen Ebenbildlichkeit, entspricht folglich eine theopoetische Konstitution der Kunst als Gratuität im Sinne einer Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit von Kunst im Allgemeinen und künstlerischen Bildern im Besonderen. Die mit dieser Spiegelung (und jeder auf sie folgenden) einhergehende Spiegelungsdifferenz, die aus der Erkenntnis der Verwechslung sich ergibt, ist folglich eine Differenz zwischen der Immanenz und der Evidenz der Spiegelungen. Immanenz ist auf die Ebenbildlichkeit (imago) bezogen und bedeutet eine Intensität, die sich in der Spiegelung verstärken oder abschwächen kann; als Spiegelung hat sie einen Bezug auf ein imaginäres Hinter dem Spiegel, was durch eine emotionale Strahlungsintensität auf eine Transparenz der Spiegelfläche schlieβen läβt und der Spiegelung eine quasi Unendlichkeit verleiht. Die Evidenz ist hingegen als vom Schaffen (imitatio) abgeleitet eine einfache und als solche endliche, bestimmbare und bestimmte Spiegelung, sie hat an sich keinen imaginären Bezug, sondern kann lediglich referentielle Bezüge herstellen.

Die erste, ja in sich vierfache Spiegelung, steht am Beginn und am Ende der Phänomenologie der Spiegel nach Tarkowskij. Am Beginn bildet sie die Voraussetzung für den Spiegel als Spiegel. Am Ende steht sie für das dauerhafte wechselseitige referentielle reflexive Netzwerk und schlieβlich den Spiegelreflex, der den Autor wiederum selbst in den Blick nimmt. Denn die erste Spiegelung ist beständige Voraussetzung aller Spiegelungen in dem Sinne, daβ sie

[88] Etwa im Sinne der theologischen Unterscheidung zwischen *creatio ex nihilo* und *creatio continua*.
[89] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 45.
[90] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 251.
[91] Theologisch etwas im Sinne gespiegelten Erkenntnis des Ersten Korintherbriefes (13) zu orten.
[92] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 99.

wie eine mediale Verbindung, (einer Sattelitenverbindung vergleichbar,) ständig, also wenigstens für die Zeit des Sehens eines Filmes, bestehen bleibt, quasi ein Dauerblick in den göttlichen Spiegel. Auβerdem ist sie beständig und dauerhaft im Sinne des Spiegelsystems, der aus den der ersten Spiegelung vergleichbaren Nebenspiegelungen des Autors in anderen Autoren und deren Kunstwerken entsteht und ein referenzielles Netzwerk aufbaut und dies ebenfalls wenigstens für die Dauer des Films stabil erhält. Es läβt sich feststellen, daβ die Spiegelungen des Referenznetzes als solche sämtlich Vervielfältigungen jener ersten Spiegelung darstellen. Jede einzelne dieser Spiegelungen ist auf eben dieselbe Weise konstruiert. Sie sind Resultat jener ersten Spiegelung in Bezug auf jeden Autor einerseits und in Bezug auf die Spiegelung des Autors Tarkowskij in den Spiegel des referierten Autors. In dem Sinne sind die in der Phänomenologie der Spiegel als Zitate bezeichneten Referenzen ihrer Funktion nach wirklich als Spiegel zu verstehen, ebenso natürlich die Klänge. Dies ist nicht nur von phänomenologischer Bedeutung, sondern ebenso von hermeneutischer, denn sind die Zitat- und Klangspiegel tatsächlich Spiegelungen in actu, dann sind sie nicht illustratives, schmückendes Beiwerk, narzisstische Bildungs- und Kulturreferenz, sondern sie stiften aktuelle ‚poetische Verknüpfungen'. In Benjaminscher Begrifflichkeit gesprochen hieβe das, es entstehen hier aktuelle ‚Korrespondenzen', was die kommunikative Qualität dieser Spiegelungen hervorhebt, die Tarkowskijs Begriff der ‚poetischen Verknüpfung'[94] intendiert; der weist allerdings stärker auf den entstehenden Netzcharakter dieser Spiegelungen hin.

Als jeweils Spiegelungen der erste Spiegelung gehen auch ihre Vervielfältigungen über den jeweiligen Autor selbst hinaus und beinhalten eine reflexive Differenzbildung, die hermeneutisch verstanden einer kritischen Aneignung des in den Zitat- und Klangspiegeln repräsentierten kulturellen Gedächtnisses gleichkommt. Das heiβt zunächst, daβ diese Spiegel auch unabhängig von ihrer Vernetzung und deren Spiegelverhältnissen existieren und Bedeutung haben, sogar in ihren Bedeutungen variieren können. Der sich durch Differenz ergebende reflexive Zusammenhang stellt die Spiegelung her und wird folgerichtig ihrer Phänomenologie nach als Reflexionsmaschine bezeichnet. Reflexionsmaschinen produzieren Spiegelungen, die, medial und ihrem Netzwerk stiftenden Charakter nach gesehen, Spiegelungen zweiten Grades sind; ihrer Medialität nach sind sie also nicht optischer, sondern akustischer Art, andere Medien (Text, Gemälde) belassen sie zwar in ihrer Medialität spiegeln

[93] Nach dem begriff der poetischen Offenbarung Tarkowskijs benannte Blickqualität.

und vernetzen sie aber nach dem selben Muster wie akustische Medien, sie verwandelt also nicht medial sondern funktional. Reflexionsmaschinen sind zusammengesetzt aus Klang- und Zitatspiegeln und korrespondieren optischen Spiegelungen.

**Reflexionsmaschine und Spiegelreflex**

Der Spiegel als Reflexionsmaschine etabliert Spiegelungen als wechselseitige, dauerhafte Zusammenhänge zwischen medial unterschiedlichen Spiegeln, wie insbesondere Klangspiegel und Zitatspiegel. Für letztere gelten dieselben Mechanismen, wie sie am Beispiel der Analyse der Klangspiegel herausgearbeitet wurden. Ihrer Methode nach entsprechen sie ‚poetischen Refrains', ihrer Funktion nach sind sie mnemotechnisch, daβ heiβt sie rufen Erinnerungen wach und lassen sie in ihrer Emotionalität wieder erblühen. Reflexionsmaschinen vernetzen also Spiegelmaschinen wie Erinnerungs- und Zeitmaschinen, die in ihrer Medialität über letztere hinausgehen. Dennoch bleiben sie reflexiv mit optischen Spiegelungen verknüpft oder können in optische Spiegelungen transformiert werden (Transformationsmaschine). In ihrer ständigen Bezogenheit auf optische Spiegelungen wird bei der Konstruktion von Reflexionsmaschinen auf die mythischen Figur der Nymphe Echo zurück gegriffen. Dies allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass hier die Differenz zwischen Narziss und Echo erkannt und sie als Unterbrechung in den Spiegelungsvorgang mit ein bezogen wird. Echo als Relfexionsmaschine fällt also der zu todbringenden Verwechslung nicht zum Opfer fällt wie im Mythos; insofern ist es Echos Stimme, die zu Beginn des Filmes ‚Der Spiegel' geradezu programmatisch ausruft: ‚Ich kann sprechen' und damit die Spiegelungsdifferenz nicht nur erkennt, sondern in eine Spiegelung verwandelt (im Sinne des Films) und den Zuschauer diese Verwandlung sehen lässt.

Als Aufhebung der narzisstischen Versuchung in die Spiegelungsdifferenz kann somit der Spiegelreflex gedeutet werden. Der Spiegelreflex ist der Spiegel als Spiegel auf der verknüpfenden Ebene der Reflexionsmaschine, das heiβt nicht nur, daβ er auch optische Spiegelungen umfaβt, sondern in doppelter Richtung über das ins Werk gefaβte Spiegelungssystem hinaus geht. Der Spiegelreflex ist also das Film gewordene Netzwerk von Spiegelungen *in actu* (also eine synchrone Verknüpfung aller Spiegelmaschinen), die von der

[94] Vgl. A. Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, S. 20f, 33, 138, 213 und 219.

Spiegelung der ersten Spiegelung (erste Richtung) ausgehend sich ständig wechselwirkend in ihren verschiedenen Funktionen spiegelt und verknüpft, sich dabei ständig sowohl der Immanenz nach als auch der Evidenz nach differenziert und sich auf den Zuschauer hin (zweite Richtung) konstituiert.

Der Spiegelreflex zielt nun insbesondere auf das Phänomen als Spiegelung, das darin besteht, daβ der Autor sich selbst zitierend in den Spiegel seines Werkes blickt. Blickt ihn nun ein anderer an, so ist dieser Doppelgänger des Autors nicht dessen Verzweifachung, sondern eine Art Wiedererkennung als Zuschauer. Im Rückgriff auf die Spiegelung in der ersten Spiegelung, spiegelt sich der Autor in seinem Kunstwerk und geht dabei zugleich über sich selbst hinaus. Darin besteht die „zutiefst kommunikative Funktion" von Kunst. Sie ist eine „Meta-sprache, mit deren Hilfe die Menschen zueinander vorzustoβen versuchen, in der sie Mitteilungen über sich selbst machen und sich fremde Erfahrungen aneignen."[95]
Dem Zuschauer als solchem wiederum ist es auf diese Weise ermöglicht, sich selbst in diesem Spiegel zu erblicken, daβ heiβt, das Kunstwerk emotional direkt auf sich zu beziehen, mit seinen Erfahrungen sich in diesem Spiegel zu spiegeln, sich zu vernetzten etc. Ja, einige Spiegelungen sind geradezu darauf angelegt, sich in der Phantasie des Zuschauers zu vollziehen, er entscheidet, bewuβt oder unbewuβt, ob und was gespiegelt wird (‚Opfer').

Blickt den Autor bei seinem Blick in den Spiegel seines Werkes sein eigenes Werk an, so hat er sich selbst zitiert und so eine Spiegelung von Film zu Film hergestellt, eine Selbstreferenz. Das bedeutet, daβ Tarkowskij innerhalb seines Werkes eine Reflexionsebene konstruiert, die zum einen in einer Abstraktionseben besteht. Das ist der Fall, wenn Tarkowskij seine Protagonisten über Sinn und Bedeutung von Kunst, Religion etc. philosophieren, also quasi seinen eigenen ästhetischen Diskurs führen läβt, den er selbst in Interviews und dem Buch ‚Die versiegelte Zeit' führt. Diese Art Selbstgespräch mit seinen Filmfiguren sind ein in Tarkowskijs Schriften nachprüfbarer Beleg für die Spiegelung des Autors in seinem Werk. Bei Tarkowskij übrigens besonders deutlich bei folgenden Filmfiguren: Andrej Rubljow, Stalker, Gortschakow und Alexander. Eine Selbstreferenzialität kann auch optisch entstehen, dann zeugen die Bilder von einer besonders emotionalen Verbindung zum Autor; schlieβlich ist sie in sofern bei Filmfiguren zu entdecken, als daβ Tarkowskij diese sich von Film zu Film weiterentwickeln läβt, ihre Geschichte quasi fortlaufend erzählt.

[95] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 45.

Blickt der Autor in den Spiegel seines Werkes und erblickt narzisstisch sich selbst, so vertrocknen die Bilder in der Phantasie des Zuschauers zu bloβen Zeichen, wie die Nymphe Echo in die Statue. Ein solcher Kurzschluβ im Spiegel des Autors und seine erstarrende Konsequenz in der Phantasie des Zuschauers kehrt gewissermaβen die Spiegelungsrichtung um und traut dem Zuschauer die ihm vom Autor (Tarkowskij) zugetraute Kompetenz auch wirklich in ihrer eigenen, subjektiven Identität zu. Im Bild des Mythos des Narziβ und der Echo ist ausgedrückt, daβ eine Spiegelung als Kommunikation (im Mythos ja immerhin in der Intensität von Liebeserklärungen!) durch eine bewuβte oder unbewuβte primärnarzisstische Verkennung auf Seiten des Autors zu einer spiegelsystematischen Deformation führt. Die Vertrocknung der Bilder zu Zeichen ist als solche keine von auβen, also objektiv wahrnehmbare Erscheinung, sondern kann nur von einem ‚Souveränität heischenden' anderen detektiert werden. Auch ist eine solche Wahrnehmung des Zuschauers keine objektive Wahrnehmung, sondern, wenn auch als Reaktion auf eine Spiegelung, selbst Teil einer Spiegelung, die ihrerseits Kurzschlüsse produzieren kann etc. Im Spiegelreflex als Verkennung kommt also die gesamte Komplexität eines Spiegelsystems von der ersten Spiegelung ausgehend über die Spiegelungen des Autors bis hin zu den Spiegelungen des Zuschauers als andauernder, relativ stabiler Prozeβ von Kommunikation zwischen Identitäten zum Ausdruck, die sich wechselseitig konstituieren.

**Identitätsmaschine**

Schon von ihrer Phänomenologie her zeigt die Identitätsmaschine, daβ das, was sie durch Spiegelung produziert, nämlich die Identität, ein variables, instabiles, zusammengesetztes Phänomen ist. Der einfachste Fall des Spiegels als Identitätsmaschine bestand in der allbekannten und gewöhnlichen Handlung, die darin besteht, das jemand in einen Spiegel sieht und sich mit seinem Spiegelbild identifizierend in seiner Existenz bestätigt sieht. Das bedeutet, daβ der Eindruck, den der in den Spiegel sehende von seinem Spiegelbild hat, seiner Vorstellung von sich selbst entspricht. Existenzbestätigung ist also die Bestätigung einer Existenz in einem bestimmten Sosein. Schon in diesem Fall ist festzustellen, daβ zu dem optischen Prozeβ der Spiegelung ein psychisch-psychologischer hinzukommt, der an sich mit der Identität des sich Spiegelnden zusammenhängt und der sich nicht vom seiner optischen

Grundlage trennen läβt. Denn, wenn die Vorstellung, die der sich Spiegelnde von sich hat, nicht mit dem Spiegelbild übereinstimmt, kommt zur Bestätigung der Existenz als Selbstvergewisserung das Moment der Selbstwiederherstellung hinzu. Zunächst ist diese Wiederherstellung in einem äuβeren Sinne als kosmetische Korrektur zu verstehen, die jedoch sofort in die psychische Wiederherstellung übergeht. Diese erste Stufe der Spiegelung als Identitätsmaschine stellt Identität als Kompositum einer gespiegelten äuβeren Erscheinung und deren Innere Selbstansicht dar. Die innere Selbstansicht wiederum ist gebildet aus äuβeren Wahrnehmungen im Sinne von Erfahrungen mit anderen und deren Zuneigung bzw. Ablehnung. Die inneren Selbstansichten können als fortgesetzte Momente des Spiegelstadiums gedeutet werden, in dem Sinne, daβ eine aus der primärnarzisstischen Verkennung und folgenden Differenzierung sich gebildete Identität sich durch Spiegelungen weiter ausbildet, sich selbst konstruiert. Das bedeutet grundsätzliche eine Veränderbarkeit von Identität ebenso eine Zerbrechlichkeit durch mögliche Infragestellungen, Verunsicherungen, Erschütterungen. Letztere können eine Identität in die Not und die Notwendigkeit der Selbstvergewisserung und Selbstwiederherstellung durch Spiegelung bringen.

Derartige Situationen sind kennzeichnend für Tarkowskijs künstlerische Arbeit mit Identitätsmaschinen. Nur ausnahmsweise und wenn dann geradezu als Denunziation, filmt er die nur kosmetische und das heiβt der narzisstischen Verwechselung aufsitzenden Spiegelungen, die eben weil sie zu keiner Differenzierung gelangt, lediglich eine spiegelnde Vervielfältigung des immer gleichen (Neurose) bzw. eine zwanghafte immer Wiederherstellung (Paranoia) des Gleichen bedeutet. Tarkowskijs Identitätsmaschinen sind auf Differenzierung angelegt, auf Krisen der Identität. Der zufällige Blick in den Spiegel in Krisen-, Traum- und Katastrophensequenzen betätigt die Identitätsmaschine aus einer Not der Selbst-Vergewisserung heraus.

Eine Selbstvergewisserung als Identitätsproduktion bei Tarkowskij geschieht zum Beispiel dann, wenn aus dem Spiegel ein anderer herausschaut, als hineinsieht. Je nach Grad der Spiegelungsdifferenz könnte man sagen, daβ, wenn diese gegen Null geht, es sich um einen Doppelgänger handeln müsse, oder, wenn die Differenz gegen Unendlich geht, um eine symptomatische Wahrnehmung der Schizophrenie. Eine derartige Spiegelung könnte also ein Wunschbild bezeichnen, in dem Sinne, daβ derjenige sich nicht im Spiegel erblickt, als den der er realiter ist, sondern als jemanden der er sein möchte, was einer schlichten Täuschung gleichkäme. Die Spiegelung könnte ein Trauma abbilden, den berühmten Schatten, den man nicht los wird, und wäre am Ende eine zwanghafte Wahrnehmung. Beide Phänomene lassen

Identität als Kompositum erscheinen und hätten psychoanalytisch entweder mit Verdrängung oder Projektion zu tun. Tarkowskijs Interesse scheint allerdings auf einem anderen Schwerpunkt zu liegen, nämlich auf dem, daβ dieser andere des Spiegelbildes einen noch nicht entwickelten, oder noch nicht antizipierten Aspekt der Identität ausmacht. Diesem Aspekt müsste dann folgerichtig begegnet werden, (wie Gortschakow Domenico in ‚Nostalghia' begegnet,) um im weiteren heraus zu bekommen, worin der nicht realisierte Teil der Identität besteht, und wie er integriert werden kann. Das Spiegelbild, das überraschend einen Anderen darstellt, zeigt also bildlich ein anderes Kompositum der Identität des sich Spiegelnden an. Es bleibt festzuhalten, daβ Identität sich durch Spiegelung vervollständigen kann, wobei der Spiegel eine Vision eines noch nicht integrierten Kompositums darstellt.

Was geschieht jedoch, wenn das Spiegelbild leer ist, jemand sein Spiegelbild verloren hat und somit nicht weiβ, wer er ist (Hoffmanniana)? In diesem Falle ist das leere Spiegelbild Ausdruck dessen, daβ alle Identitäten desjenigen, der in den Spiegel schaut, falsche Identitäten sind, Resultate falscher Identifikationen, die nur eine Leere überdecken. Schlieβlich ist es auch hier der Spiegel, der die wahre Identität zeigt, wahr in dem Sinne, daβ er kein Spiegelbild erzeugt. Auch in diesem Falle wird Identität als veränderbar, zerbrechlich und zusammengesetzt dargestellt. Die wiedergefundene Identität hat im konkreten Beispiel der ‚Hoffmanniana' zeigt ihr Antlitz im Moment des Todes, was auf eine nicht nur funktionelle, sondern auch hermeneutische Verbindung mit der Zeitmaschine hinweist. Identität hat mit Zeit zu tun. Dies ist ganz deutlich in der Spiegelung, die das Spiegelbild der in den Spiegel sehenden Person um Jahre gealtert darstellt (‚Der Spiegel'). Neben dem Aspekt der Zeitverschiebung, deutet diese Funktion der Identitätsmaschine auf eine Kontinuität der Identität in der Zeit. Die Kontinuität der Identität in der Zeit, besteht nun, ohne daβ sie deren Variabilität, Fragilität und Komposition in Frage stellt, in ihrer Gesichthaftigkeit. Immer wenn es um Identität geht, handelt es sich um ein Gesicht und der Spiegel spiegelt ein Gesicht, welches auch immer. Das bedeutet doch, daβ Identität bei Tarkowskij immer mit der Ankunft eines Gesichtes oder Antlitzes zu tun hat. Identität erweist sich demnach als das Antlitz, was in der Spiegelung dem eigenen Blick standhält. Genauer und im Sinne der bei Tarkowskij notwendigen Spiegeldifferenz kann man sagen, daβ Identität in dem Antlitz Bild wird, das im ‚Souveränität heischenden' Blick eines anderen von Bestand ist, das einem ‚Von-Angesicht-zu-Angesicht' in der Zeit standhält.

**Zeitmaschine**

Ausgangspunkt für die Funktion des Spiegels als Zeitmaschine, war ein sich veränderndes Zeitverhältnis innerhalb einer Spiegelung. Das Objekt Spiegel ‚holte' die Zukunft im Rahmen der Gegenwart des Filmes ‚herauf'- oder wie ein Zeitzoom: heran. Im Moment eines filminternen Früher erscheint das ebenfalls filminterne Später als dessen Spiegelbild. In Tarkowskijs Film „Der Spiegel" wird nicht nur ein signifikantes Beispiel für die Funktion der Zeitmaschine mit dem Objekt Spiegel gezeigt, sondern dieses wird zugleich als Konstruktionsmodell vorgestellt. Eine Person kann zeitverschoben in einer anderen ihr Spiegelbild sehen und erkennen: Die junge Mutter sieht die alte Mutter als ihr Spiegelbild. In der jungen Frau spiegelt sich zugleich die junge Mutter des Filmerzählers, der, was ein Arbeitsphoto belegt, auch im Film von Tarkowskij dargestellt wird. Rein technisch gesehen wird dieser Effekt von Tarkowskij durch eine raffinierte Besetzung erzielt: Die junge Frau und die junge Mutter des Filmerzählers (und Autors Tarkowskij) wird von ein und derselben Schauspielerin dargestellt; die alte Mutter des Filmerzählers von der wirklichen alten Mutter Tarkowskijs, wobei die junge Schauspielerin (Margerita Terechowa) der Mutter Tarkowskij in jungen Jahren verblüffend ähnlich sieht. Tarkowskij setzt so den psychologischen Konflikt zwischen Sohn-Mutter und Mann-Frau, was einen brisanten autobiographischen Hintergrund hat, als Spiegelung um. –

Die Gegenwart des Filmes als solche ist reflexiv konstituiert. Er steht in der Tradition der groβen ‚Confessiones' von Augustin bis Rousseau, was in pastoraltheologischer Terminologie soviel wie eine Gewissenserforschung bedeutet und in den sakramentalen Bereich der Beichte gehört; der Film sollte übrigens in einem früheren Projekttitel ‚Beichte' heiβen. Eine Technik der confessio besteht in der Abhandlung eines Fragenkataloges, der bezeichnender Weise ‚Beichtspiegel' genannt wird. Das ursprüngliche Drehbuch, was auch veröffentlicht ist, konstruiert sich denn auch um einen Fragenkatalog, den Tarkowskij, seine eigene Mutter über ihr Leben befragend ‚verfilmen' wollte. Aus verschiedenen Gründen änderte Tarkowskij während der Dreharbeiten die Arbeitsweise und transformierte die psychologische Technik des Beichtspiegels in eine filmischen Spiegelungstechnik. Diese wird in ihrem Zeitverhältnis schlieβlich bis in die Konstruktion der Erzählung ausgeführt. Die verschiedenen Zeitebenen wie ‚epische Gegenwart', ‚epische Rückblende', ‚dokumentarische

Rückblende' und ‚Traumszene'[96], also Gegenwart, biographische oder subjektive Vergangenheit, dokumentarische oder historische, objektive Vergangenheit und Traumzeit werden in einander verspiegelt. Und zwar geschieht dies ohne dramaturgische oder andere Übergänge, sondern die unterschiedlichen Zeiten gehen direkt ineinander über. Die Zeiten werden also in eine durch den Film konstituierte individuelle Jetztzeit hineingeholt. Dieses ‚Heraufholen', diese unsichtbare fließende Bewegung der Zeit ist die Arbeit des Spiegels als Zeitmaschine. In diesem Sinne läßt sich ‚Der Spiegel' als exemplarischer Film für die Arbeit des Spiegels als Zeitmaschine lesen, wenngleich Tarkowskij in allen anderen Filmen ebenfalls mit ihr arbeitet. Die Zeitmaschine spiegelt die Zeit in ihren verschiedenen Komponenten und erzeugt so eine besondere Qualität der innerfilmischen Zeit.
Mit Zeit ist hier also nicht eine Dauer im linearen Sinne gemeint, ebenso wenig Geschichte oder Entwicklung als ein Nacheinander von Zeit. Zeit ist eher ein existenzbedingender Zustand, der die Existenz als Identität ausmacht. Zeit ist dasjenige, was sich als im Laufe des Lebens gemachte Erfahrung in der Erinnerung ablagert.[97] Alle andere Zeit erhält ihr Gewicht, also das, was mehr ist als ein Zerrinnen, erst in dieser ‚geistigen Zeit'. Sie bindet die Identität an die materielle Existenz und ist in diesem Sinne existenzbedingend. Zeit ist die andere Seite der Erinnerung. Holt die Zeitmaschine also Zeit herauf, holt sie zugleich Erinnerung und zwar in ihrer faktischen, konkreten Form. Die so fixierte Zeit ist die in der Zeitmaschine produzierte Zeit als Erinnerung. Sie ist reale, an die Materie gebundene Zeit, die sich nicht in ihrer Materialität erschöpft, sondern diese als Erinnerung übersteigt, transzendiert.

## Transzendenzmaschine

Transzendenz ist nicht mehr im engeren Sinne eine Reflexion, die immerhin von einer spiegelnden Fläche ausgeht. Transzendenz will durch die Spiegelfläche hindurch. Der Spiegel als Transzendenzmaschine beschreibt den Spiegel also als Passage. Der exemplarische Film des Überganges ist ‚Stalker'. Dort gibt es keine Spiegel. Allerdings sind Turbulenzen an möglichen Spiegelflächen wahrzunehmen. Sie spiegeln nicht mehr, sondern sind stumpf. Spiegel sind blind, Identität verflüchtigt sich, Zeit zerrinnt. Die Transzendenzmaschine arbeitet mit anderen Identitäts- und Zeitmodalitäten und die Spiegelfläche hat einen anderen Aggregatzustand: sie ist flüssig. Das, was in anderen Filmen Tarkowskijs Spiegel sind, sind in

[96] K. Kreimeier, a.a.O.
[97] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 63ff.

‚Stalker' Pfützen, Rinnsale, ein tiefer Brunnen und diese spiegeln nicht. Sie haben blinde bleierne Oberflächen. Spiegelung in diesem Sinne ist also nicht das Thema. Im übrigen beruht auch die Konstruktion des Films nicht auf Spiegelung. Er ist linear gebaut; wenn auch nicht im Sinne der klassischen Dramaturgie mit Konflikt und Höhepunkt, im Gegenteil: Konflikte laufen ins Leere, der Höhepunkt implodiert geradezu. Es geht um die andere Seite von Linearität, Konflikte und Höhepunkt. Es geht um die andere Seite des Spiegels. Das Bild für diese andere Seite ist zunächst der Blick auf den Grund der Wasserflächen. Die Oberfläche wird also durchsichtig und Gegenstände werden sichtbar. Diese Gegenstände liegen auf dem Grund der Wasser und zuerst ist augenfällig, daβ diese Objekte unmöglich natürlicherweise an ihren Platz gelangt sind. Sie sind Spuren von anderen Übergängen: eine Pistole, Geldstücke, eine Art Ikone, Spritzen... Sie sind Zeichen, man kann sie lesen, entziffern und doch sind sie nur Erstarrungen von etwas. Die Erzählung von ‚Stachelhaut', einem Kollegen des Stalker, jenem Führer des Überganges, der aus Eigennutz in die ‚Zone' ging und sich schlieβlich tötete, bildet die Legende der erstorbenen Wünsche, zu Zeichen narzisstischer Verkennung erstarrt; Zeichen mangelt es in diesem Sinne an emotionaler Wunschenergie. Von hier aus gesehen sind narzisstische benutzte Spiegel eigentlich immer blind (s.o.); wenn sich dennoch etwas in ihnen spiegelt, so sind es Bilder der Verkennung, Ruinen von Wünschen, von deren Erzählung und Geschichte. Der Spiegel ist nur mehr als ein Bezeuger von Verkennung, wenn er die geheimsten Wünsche ‚heraufholt', wenn er die Oberfläche durchstöβt (transzendiert).

Der Spiegel als Transzendenzmaschine wird schlieβlich als das Zimmer präsentiert, in dem sich die geheimsten Wünsche erfüllen sollen. Die geheimsten Wünsche sind nun nicht unbedingt bewuβte Wünsche und darin besteht eine Seite der Transzendenz: das unbewuβt am meisten Gewünschte auf dem Grund der Oberfläche des Probanden, sein Antlitz (s.o.) hinter der Maske. Die andere Seite ist ein Reflex der ersten Spiegelung insofern als daβ der geheimste Wunsch per definitionem jeglicher Absicht und, bei Todesgefahr, jeglichem Nutzen enthoben ist. Denn das Antlitz hinter der Maske ist zugleich Ausdruck dessen, wessen Ebenbild man ist. Und das wiederum heiβt nicht nur, nach wessen Ebenbild man geschaffen ist (theologisch), sondern nach wessen Ebenbild man sich selbst geschaffen hat, durch Spiegelung (psychologisch).
Die Transzendenzmaschine produziert also einen revelatorischen Übergangsraum, das Zimmer in der Zone, die Passage von der Maske zum Antlitz, vom Wunsch zur Erfüllung.

Wenn Stalker von der diesem Übergangsraum angemessenen Wahrnehmungsart als von Glauben spricht, den man haben muβ, dann ist zunächst der Glaube aus der märchenhaften Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat, gemeint, also der Glaube an die Erfüllbarkeit eines Wunsches. Aber dann ist Glaube an Transzendenz als revelatorischer Übergangsraum allerdings ebenso uneigennützig und absichtslos, wie die Kunst; er ist der Glaube an die Erfüllbarkeit des tiefsten, geheimsten Wunsches; er ist eine riskante Offenheit, die nicht zu beeinflussen, nicht korrumpierbar ist – Spieglein, Spieglein an der Wand... – Glaube ist das riskante sich Aussetzen einer Transzendenz, die auf das ausgerichtet ist, was Tarkowskij ‚absolute Wahrheit'[98] nennt. Absolute Wahrheit drückt sich in der Kunst auf eigenständige Weise aus. Sie ist zum einen eine innere, psychologische Wahrheit im Sinne der Integrität einer Person (der geheimste Wunsch) und eine äuβere Wahrheit im Sinne eines Absoluten, Unendlichen. Absolute Wahrheit und in ihrer Folge Transparenz und Glaube, sind Komponenten einer Spiegelung nach oben. ‚Dort oben sind Spiegel', wie schon Dante (Paradies IX, 61-63) wuβte. Insofern ist er Spiegel ein göttliches Symbol.[99]

Die von der nach ihr benannten Spiegelungsmaschine produzierte Transzendenz läβt sich als ebenso theopoetisch konstituiert definieren, wie die Kunst selbst. Folglich sind alle an Initiation, Ritus und Religion gemahnende Gesetzmäβigkeiten der Zone, auf die Stalker so unnachgiebig Wert legt, zuallererst theopoetische Methodik. Diese greift auf überlieferte theologische Kategorien zurück, um sie dann als Gesetze poetischer Konstruktionstechnik von Kunst umzuformulieren. Der Spiegel als Transzendenzmaschine produziert in diesem Sinne revelatorische Übergangsräume, die das antizipieren, was in der Erinnerung theologische Wahrheit hieβ. Diese Deutung des Spiegels als Transzendenzmaschine findet sich im übrigen bestätigt in ihrer Phänomenologie als Superposition, die Transzendenz genau definiert, was allerdings zugleich einen Übergangsraum auf eine, wenn auch bildliche Fläche reduziert. (Superposition läβt sich auch als Identitätsmaschine deuten.) Programmatisches Beispiel ist die Spiegelung Alexanders in Leonardos Gemälde ‚Die Anbetung der heiligen drei Könige' in Tarkowskijs Film ‚Opfer' (s.o.). Dieser Film kann also als Erinnerung an die christliche Heilsgeschichte gelesen werden insofern, als daβ der revelatorische Übergangsraum, den er eröffnet, nach der Methodik dieser Geschichte gelesen werden kann. Die Arbeit der Transzendenzmaschine antizipiert als revelatorischer Übergangsraum eine Art Emotionalität,

[98] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 42.
[88] Vgl. Jurgis Baltrusaitis : Le Miroir, révélation, science-fiction et fallacies; essai sur une légende scientifique, Parsi 1978, S. 81 und vergleiche die Ausführungen zur Spiegelung als Konstitution des Autors.

die derjenigen entspricht, die in der Erinnerung als Ablagerungen theologisch identifizierbarer Spuren erscheinen, nur sind sie in ihrer Identität offen, eben transzendent.

**Erinnerungsmaschine**

Mehrere Komponenten dessen, was nach Tarkowskij unter Erinnerung verstanden werden muβ, sind in der vorangegangenen Behandlung der Spiegelmaschinen schon aufgetreten. So ist Erinnerung wesentlich an Zeit gebunden, ja sie stellt die Bindung von Zeit an Materie dar. In der Erinnerung sind verschiedene Zeitformen gegenwärtig. Nicht nur Zeitformen, sondern die in diesen Zeiten abgelagerten Erfahrungen. Dies ist im Sinne der Mnemotechnik durchaus medial differenziert zu verstehen, also Erfahrungen als Bild, Klang, Text, Stimme, Gefühl... Schlieβlich ist Erinnerung unter dem Aspekt der Transzendenz materieller Ablagerung in der Zeit eminent mit Wahrheit verbunden, zum einen mit der geheimsten Wahrheit, die psychoanalytisch oft als die verdrängte Wahrheit zu definieren ist, und zum anderen mit theologischer Wahrheit, oder zumindest mit dem was, an theologischer interpretierbarer Wahrheit in Form von emotionaler Sehnsucht (Tarkowskij würde sagen: Sehnsucht nach dem Idealen) wahrzunehmen ist. Im Sinne der ersten Spiegelung und als Produkt theologischer Identifikation, ist diese Sehnsucht christomorph. Spiegeltheoretisch heiβt das: *speculum est Christus* [100].

Folgerichtig nutzt die Produktion der Erinnerungsmaschine christologische Energiequellen (Inkarnation und Vergegenwärtigung) aus und setzt sie theopoetisch um, wenn sie die Erinnerung selbst zu ihrer Antriebskraft macht. Und dies zunächst ganz praktisch: Die Hirnströme werden benutzt, um Erinnerung zu spiegeln und dank unerwarteter Qualitäten des Raumozeans Solaris durch Spiegelung zu reinkarnieren. Und vornehmlich die verdrängten Erinnerungen erscheinen in phänotypischer persona, die ganz dem Mechanismus der Spiegelung als Identitätsmaschine entsprechend, sich ihrer erinnerten Identität annähern. Im science-fictionalen Versuchslabor müssen auf diese Weise lediglich die versäumten Identitätsbildungen der beteiligten Wissenschaftler nachgearbeitet werden, wäre da nicht Rückkoppelung des Effektes der ozeanischen ‚Wunschmaschine' (Dell'Agli) in die Erinnerung des Vaterhauses und der Mutter *natura* und schlieβlich die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu den Erinnerungen.

[100] J. Baltrusaitis : a.a.O. S. 81.

Der Zusammenhang zwischen der Erinnerung, dem Vaterhaus und der Mutter Natur wird noch deutlicher, wenn die Antriebskraft Erinnerung nicht extrapoliert wird, wie noch im Film ‚Solaris', sondern von sich aus schöpferisch wirkt, wie in ‚Der Spiegel' oder auch in ‚Nostalghia' und ‚Opfer'. Hier wirkt die Erinnerungsmaschine schöpferisch als Fortsetzung der ersten Spiegelung und die Natur oder Landschaft wird zum gespiegelten und zugleich spiegelnden Gegenüber. Was in der Phänomenologie des Spiegels als transformierende Reflexionsfläche der Erinnerungsmaschine bezeichnet wurde, bezeichnet in ihrer Hermeneutik das Verhältnis von schöpferischer Erinnerung und Schöpfung, (also Natur, Landschaft, Kultur, Leben und Geschichte als schon abgeleitete Schöpfung), als maβgebliche Aktualisierung des Verhältnisses zwischen Schöpfer und Schöpfung der ersten Spiegelung in allen abgeleiteten Spiegelungen. Im Verhältnis zwischen Erinnerung und Natur in seinen Filmen hat Tarkowskijs eigene Spiegelung in Schöpfer und Geschöpf ihren Niederschlag, was um so augenfälliger ist, als daβ die Produktionsweise der Erinnerungsmaschine sich von Film zu Film verändert.

Da ist zunächst der Tagtraum, wie in ‚Der Spiegel', wo in eine Landschaft hinein erinnerte Personen erscheinen, eine Spiegelung direkt aus der Erinnerung heraus ins Präsenz der Situation. Derartige Tagträume sind insofern auffällig im Werk Tarkowskijs, als daβ sie Erinnerung übergangslos in die jeweilige filmische Gegenwart spiegeln und sowohl Zeiten, als auch Identitäten auffächern, also wie zugleich auf verschiedenen Ebenen präsentieren, und diese auβerdem auf die jeweilige Spiegelfläche (Landschaft, Kultur, Geschichte) beziehen. Es entsteht auf diese Weise eine reflexive Auffächerung auch der jeweiligen Spiegelflächen, so daβ eine Landschaft oder ein geschichtliches Ereignis sich gleichzeitig in mehrere Bedeutungen auffächern kann, mehreren psychisch-emotionalen und zeitlichen Situationen korrespondiert. Hinzu kommt, daβ auch andere Spiegelmaschinen mnemotechnisch arbeiten und ihrerseits das Erinnerungsspektrum nochmals erweitern oder mit einem emotionalen ‚drive' (poetischer Refrain) versehen können. Derartige Szenen sind typisch vor allem für die beiden Filme ‚Der Spiegel' und ‚Nostalghia'. Gelegentlich haben Tagträume als Emanationen der Erinnerung einen Erscheinungscharakter bis in die Gegenwart der erinnernden Situation hinein.

Die Erinnerungsmaschine manifestiert sich auch in Traumszenen, die als solche filmbildlich leichter von ihrer Ausgangsituation zu unterscheiden sind. Sie sind oft in abgestuften, mal bläulichen, mal bräunlichen Schwarz-Weiβ Tönungen gehalten. Diese Träume sind quasi echte Träume, das heiβt der Träumende schläft, manchmal plötzlich und auch nur kurzzeitig

(‚Der Spiegel', ‚Stalker', Nostalghia', ‚Opfer') und die Erinnerungsmaschine produziert die Bilder des Unbewuβten, die wenn auch unterscheidbar, doch denselben Realitätswert haben wie nicht geträumte Szenen. Sie sind also ‚dramaturgisch' gleichwertig integriert und vermitteln nicht nur zusätzliche (verdrängte) Informationen. Diese Träume erlauben es dem Träumenden, zeitlich begrenzt in seinen Erinnerungen zu verweilen und zu agieren. Die Erinnerungsmaschine arbeitet also auch nach innen und nimmt den Zuschauer mit in die Erinnerungswelt des Protagonisten. Zum Teil sind diese Träume typisch im Sinne der Psychoanalyse, wie zum Beispiel die Szene in ‚Opfer', in der Marta nackt Hühner über den Flur scheucht.[101]

Eine weitere Aktivität der Erinnerungsmaschine findet sich bei Tarkowskij in Form von Situationen und Träumen, die sich an der Schwelle des Todes oder als *post mortem* verstehen lassen, wie z.B. die Traumszenen in ‚Ivans Kindheit'. Der gesamte Film ‚Der Spiegel' liesse als solcher deuten, was allerdings seiner Komplexität kaum ausreichend Rechnung trägt, dennoch seinem narrativen Konzept entspricht. Insbesondere stellt sich die Frage, ob nicht ein grosser Teil des Filmes (nämlich von der atomaren Katastrophe an) *post mortem* spielen, in Bezug auf die Katastrophenträume in ‚Opfer'. Diese Träume treiben die Tragweite der Produktion des Spiegels als Erinnerungsmaschine und die zeitliche Konnotation der Erinnerung als auf die Gegenwart bezogen auf die Spitze. Erinnerung ist hier, deutlich erkennbar als Traumszene, geradezu tödlich an die gegenwärtige Realität gebunden. Sie entspricht in ‚Opfer' vom Punkt der Katastrophe an allein der gegenwärtigen filmischen Wirklichkeit, das heiβt sie verschwindet als solche bis auf wenige Sequenzen, eben die Traumsequenzen. Die Gegenwart des Films hält in diesem Moment an und wird gegenwärtige Erinnerung in überkreuzter Jetztzeit, die von einer anderen Spiegelung nicht nur überlagert, sondern verdeckt wird. Etwas salopp ausgedrückt entspricht die Erinnerung genau dem Gefühl, das entsteht, wenn nach der Katastrophenmeldung im Fernsehen plötzlich das Bild ausfällt und es grauverschneit auf dem Bildschirm rauscht: da war doch etwas. Es ist an diesem Extrembeispiel für den Umgang Tarkowskijs mit Erinnerung derart deutlich was diese ist, weil danach nichts mehr ist, mit dem die Erinnerung verwechselt werden kann, auβer – ganz in Tarkowskij Sinn – : "Der Mensch, der seine Erinnerung, sein Gedächtnis verloren hat, ist in einer illusorischen Existenz gefangen. Er fällt aus der Zeit heraus und verliert damit die Fähigkeit zu einer eigenen Bindung an die sichtbare Welt. Das heiβt, daβ er zum Wahnsinn

[101] A. Tarkowskij : Opfer, Schirmer/Mosel München 1987, S. 145 vgl. Layla Alexander: Der rätselhafte und geheimnisvolle Andrej Tarkowski, in SowjetFilm 8/89, S. 33f.

verurteil ist.“[102] Das der Film dennoch weitergeht, hängt mit einer anderen Spiegelung zusammen.

Erinnerung bewahrt die Ablagerungen der Zeit in Landschaft, Kultur und Geschichte (Schöpfung). Doch eine Rückkehr in die Zeit ist unmöglich. Jegliche Rückkehr wird zu einem Gang durch die Ruinen der Zeit. Erinnerung nämlich ist Ankunft, also das Gegenteil von Rückkehr. Als Spiegelung ist Rückkehr eine narzisstische Verkennung der Ruinen an sich als Erinnerung. Wiederum verkommen sie zu bloβen Zeichen, d.h. Ablagerungen, denen die Erinnerung, die ‚Aura' (Benjamin), abhanden gekommen ist.

Die Erinnerungsmaschine produziert die Ankunft der Zeit in der Erinnerung, nicht die Rückkehr in die Zeit der Erinnerung, also ihrer Ablagerung. Erinnerung ist nicht mit Nostalgie, streng genommen ebenso wenig mit einem Rückblick oder einer Retrospektive zu verwechseln[103], sondern ist die Ankunft dessen, was der Zeit in der Materialität gelebter Erfahrung Gewicht verleiht bzw. verliehen hat. Diese Art Emotionalität ist schöpferische Erinnerung als Produkt der Erinnerungsmaschine.

## Reproduktionsmaschine

Der schöpferische Charakter einer Spiegelung kommt mit leichter Differenz zur Erinnerungsmaschine auch in der Spiegelung als Reproduktionsmaschine zum Ausdruck. Die Differenz zwischen beiden Maschinen besteht zuerst in ihrem Zeitbezug. Denn im Unterschied zur Erinnerungsmaschine, die die erinnerte Zeit im Zeitkontinuum des Filmes beläβt bzw. die erinnerte Zeit in das Zeitkontinuum des Filmes stellt, ohne es zu unterbrechen, spiegelt die Reproduktionsmaschine eine Szenen an einem genauen Zeitpunkt. Ein solcher Zeitpunkt wird zunächst durch das Faktum der Spiegelung zu einem Kairos in dem Sinne, daβ die Zeit in diesem Moment scheinbar mehrere Möglichkeiten in sich birgt, daβ der Augenblick also in einem besonderen Maβe angefüllt ist. Die Spiegelung entspricht dem Wunsch, die Zeit reversibel zu machen, sich einer verpaβten Gelegenheit noch einmal stellen zu können. Die Spiegelung selbst gerät zur Wiederholung, und das könnte eben so gut bedeuten, dieses lediglich einmal in Tarkowskijs Werk vorkommende Verfahren als besonderen Fall der Erinnerungsmaschine oder der Zeitmaschine zu verstehen. Doch wie wird ein Zeitpunkt zum Kairos? Oder was macht eine in der Zeit gelebte Erfahrung

[102] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 63f.

ablagerungsfähig, also erinnerungsfähig? Diese Art Emotion, als quasi energetisches Phänomen der Spiegelung, läβt sich an der Reproduktinmaschine genauer beobachten.

Ein Zeitpunkt wird zum Kairos wegen einer in ihm erfahrenen oder in ihn hineingespiegelten emotionalen Intensität, einem Wunsch, einer Sehnsucht. Dieser Wunsch kommt im exemplarischen Fall der Reproduktionsmaschine einer Weigerung gleich, die einmal in der Zeit gelebte Erfahrung sich als Emotion in der Erinnerung ablagern zu lassen. Die Weigerung kommt im Ergebnis der Spiegelung einer Täuschung gleich, denn sie realisiert sich als Reproduktion. Die intendierte Änderung der Folge der Emotion bleibt aus. Für die Produktion der Spiegelungsmaschine bedeutet die Reproduktion also eine Verdoppelung (im Beispiel mit leichter, die emotionale Intensität unterstreichende Abweichung). Für die Absicht der emotionalen Intensität ist sie Ausdruck einer narzisstischen Gefangenschaft[104], was auf die Spiegelung bezogen heiβt, sie entspricht einer narzisstischen Verkennung auf zweiter Ebene, also nicht einer Verkennung des äuβeren Spiegelbildes, sondern einer Verkennung der gespiegelten Emotion. Spiegelung als Reproduktion beruht also auf einer emotionalen narzisstischen Verkennung. Was heiβt das aber für die Emotion selbst, die ja für Spiegelungen jeglicher Art von unerläβlicher Bedeutung ist: sie ermöglicht Kommunikation, sie kreiert eine Aura, sie gibt der Zeit materiales Gewicht in der Erinnerung, sie ermöglicht Spiegelung, jedenfalls als Reproduktion. Was ist diese Emotion? Dell'Agli charakterisiert die spiegelungsbedingende Emotion in der für die Reproduktionsmaschine exemplarischen Szene in ‚Der Spiegel', in dem sie das emotionale Verhältnis der beiden handelnden Personen analysiert.

Das bedeutet für die Emotion zuerst schon einmal, daβ sie eine auf eine andere Person gerichtet, also verallgemeinert, relativ ist. Als solche ist sie auf jemanden oder etwas anderes gerichtet. Der/das wiederum entzieht sich wenigstens zu einem Teil der Kenntnis und birgt so ein Geheimnis, das nun einen berechtigten Anlaβ für die Erfüllung einer Sehnsucht oder Hoffnung bietet. Diese Sehnsucht kann sich nur dann erfüllen, wenn sie mit wenigstens einem Teil des verborgenen Geheimnisses übereinstimmt. Eine derartige Korrespondenz käme einem Wunder gleich, dessen Versprechen wiederum mindestens dem Mut entsprechen muβ, die erste Emotion unwiderruflich aus dem Schutz der Verborgenheit im Innen der ersten Person zu entlassen.

---

[103] Insofern sind Kreimeiers Begriffe ungenau, wenngleich sie ihren analytischen Zweck durchaus erfüllen.

[104] Vgl. Daniele Dell'Agli : Apokatastasis-eine Parallelaktion mit Andrej Tarkowskij, in C. Hart Nibbrig: Darstellen, Suhrkamp Frankfurt/ M. 1994, S. 528.

Ist dieser Mut nun, wie im Beispiel, nicht vorhanden, so kommt es zu einer narzisstischen Verkennung und die Emotion wird im Keim erstickt. Ist der Mut zur Äußerung groß genug, dann ist diese noch nicht mit der Notwendigkeit einer Erfüllung des Wunders verbunden. Denn es kann sich um eine äußere Verkennung halten, das Geheimnis sich als anders erweisen und das Wunder sich nicht erfüllen. Schließlich kann es zur Erfüllung des beschriebenen Wunders kommen, was einer Verwirklichung der schöpferischen Kraft der Emotion entspricht. In jedem der drei Fälle ist der Umgang mit der Emotion mit einer Erkenntnis verbunden, die die Emotion auf die eine oder andere Art verändert. Diese Emotion kann nun verschiedene Ausprägungen und Namen tragen: Liebe, Sehnsucht nach dem Idealen etc. und sie kulminiert in einem Zeitpunkt, Kairos.

An der Spiegelung als Reproduktionsmaschine ist also die Arbeitsweise der Emotion besonders deutlich und läßt sie als die emotionale Komponente der Spiegelungsenergie überhaupt erscheinen, denn sie ist selbst auf Spiegelung angelegt. Außerdem entspricht sie der Emotion, die vorhanden sein muß, damit sich eine persönliche, gegenständliche oder geistige Erfahrung in der Zeit als Erinnerung ablagern kann, was wiederum als Strahlungsphänomen (Aura) wahrgenommen werden kann. Über diese Emotion findet das statt, was Tarkowskij direkte emotionale Wahrnehmung und Kommunikation nannte, also der Kommunikationsmodus der Kunst. Hinzu kommt, daß sich der o.g. Aspekt des Geheimnisses als Transzendenz deuten läßt, das, was ein ungeschütztes Innen genannt wurde, als Teil der Identität einer Person usw., das heißt, die Emotion spielt eine Rolle in allen Spiegelungsmaschinen.

Reproduktionsmaschinen nutzten also Emotionen als Strahlungsenergie bzw. erzeugt eine emotional kombinierte multimediale Spiegelung und produziert von ihrer Emotion her neue Erfahrungen in gleichen Zusammenhängen mit dem irritierenden Eindruck eines *déjà vue*.

## Restitutionsmaschine

Die Spiegelung als Erinnerungsmaschine produziert eine Form des Traums, am besten als post mortem zu charakterisieren, die in einem Beispiel aus dem Film ‚Opfer' eine merkwürdige Zeitüberschneidung beinhaltete. Die eigentliche Realzeit dieses Films wechselte mit dem Moment der Katastrophe in einen *post mortalen* Traum und erschien nur noch in wenigen Sequenzen, die alle von der Erinnerungsmaschine produziert und als solche

erkennbar sind. Dennoch lief die Filmrealzeit ohne Bruch weiter, ganz im Sinne des von Alexander abgelegte Gelöbnisses. Fortan lebt er, und ihm folgend der Film, in einer Logik des Opfers, was die vorige Realität in Traumrealität (s.o.) verwandelt, und die dem Opfergelübde folgende Realität in eine Art neue Realität, die dem Effekt des Opfers entspricht. Da das Opfer nun darin bestand, daβ Alexander angesichts der weltendeartigen Katastrophe schweigen und auf alles verzichten würde, wenn der Zustand vor der Katastrophe wiederhergestellt würde, geht also die Realität vor dem Opfer, wenn dies erhört wird, ganz einfach genauso weiter, was doch eine Täuschung sein muβ, es sei denn die Katastrophe hätte gar nicht stattgefunden und wäre lediglich der Einbildung eines isolierten und überspannten Künstlerintellektuellen zu verdanken. Die Katastrophe ist jedoch von Geräuschen überfliegender Düsenjäger und entsprechenden Fernsehansprachen ‚beglaubigt'.

Wie dem auch sei, die Entscheidung bleibt schlieβlich dem Zuschauer überlassen und darin besteht die spiegeleffektive Konstruktion des Films. In der Phantasie des Zuschauers befindet sich die Spiegelfläche der den letzten Film Tarkowskijs geradezu vermächtnisartig konstituierenden Spiegelung. Die vormalige Realität wird mit der Katastrophe und dem darauffolgenden Opfer zur postkatastrophalen, postmortalen Traumwirklichkeit, die als solche an die Materialität gebundene Produktion des Spiegels als Erinnerungsmaschine bleibt. Entsprechend der Konzeption von Erinnerung als Ablagerung der Erfahrung der Zeit in die materiale Wirklichkeit der Welt, die, geht diese Materialität verloren, zwangsläufig in den Wahnsinn führt, ist alle andere Wirklichkeit also Wahnsinn. Und Alexander, der sein Gelöbnis dahingehend einlöst, daβ er nicht nur nicht mehr spricht, sondern seinen Besitz in Brand steckt, wird denn auch von Sanitätern abgeholt und in eine Irrenanstalt gebracht. Was ist also das, was als postkatastrophale Wirklichkeit zu sehen ist, und nicht der Produktion der Erinnerungsmaschine entspricht anderes, als eine Realität der Wahnsinns? Entweder als Wahnsinn einer eingebildete Katastrophe oder als Wahnsinn eingelösten Opfergelöbnisses?

Diese Realität ist das Ergebnis der Spiegelung als Restitutionsmaschine in dem Sinne, daβ verlorene und zugleich verloren geglaubte Wirklichkeit wiederhergestellt wird durch Spiegelung in die Phantasie des Zuschauers. Das bedeutet zum einen, daβ Tarkowskij auf den alten Gedanken der ‚αποκαθάστασις παντών', der schlieβlichen Wiederherstellung aller Dinge zurückgreift, daβ also die endzeitlich apokalyptische Katastrophe nicht der letzte Schluβ der Welt ist, sondern deren Wiederherstellung. In der Reihe der Spiegelungen, repräsentiert die Restitutionsmaschine wiederum einen Reflex auf die erste Spiegelung, die hier zeitlich bis an das Ende der Welt gespannt ist.

Die filmische Rezeption der Idee der „Wiederherstellung aller Dinge“, die vom Neuen Testament (Acta 3,21) über Origines bis hin zu Nikolai Berdjajew eine beständige Rolle in der russisch-orthodoxen Vorstellungswelt gespielt hat, ist ein weiterer Beleg für Tarkowskijs geistige Wurzeln aus der von Dostojewskij herkommenden russischen Kulturtradition, denen er sich zutiefst verpflichtet fühlt.[105]

Im Mittel der Spiegelung in die Phantasie des Zuschauers, (er allein muβ für sich entscheiden, wie er die Überkreuzung filmischer Wirklichkeiten bewertet,) spannt Tarkowskij den Rahmen seiner Spiegelungen von der ersten bis zur letzten Spiegelung, vom Anfang der Welt bis an ihr Ende und geht damit über die Grenzen des Sichtbaren hinaus. Die Restitutionsmaschinen ist ein Mittel Tarkowskijs das Unsichtbare sichtbar zu machen. Und zwar ohne jegliche special effects und Raffinessen.

In der Spiegelung als Restitutionsmaschine ist die Vorstellung der Apokatastasis theopoetisch umgesetzt und mit dem Wahnsinn verbunden (Alexander), was nach Tarkowskij ein Auseinanderbrechen des Verhältnisses von Zeit und Erinnerung bedeutet. Die Zeit ist als Zukunft im Sinne vom Ende der Zeit zu verstehen, was zugleich das Ende der Materialität der sichtbaren Welt bedeuten muβ und somit gleichbedeutend mit dem Ende der Erinnerung (s.o.). Wenn nun dennoch filmisch materielle Dinge sichtbar sind, muβ Restitution als Apokatastasis eine Erinnerung nach vorn bedeuten, die allerdings nur in Spiegelung auf eine Materialität, also retrospektiv, sichtbar werden kann. Dies ist nur möglich, wenn diese retrospektive Materialität irgendwo gespeichert ist: in der Phantasie und der konkreten filmischen Erinnerung des Zuschauers. Spiegelung als Restitutionsmaschine macht also über die Phantasie des Zuschauers sichtbar, was ansonsten unsichtbar ist. Der schöpferische Prozess des Autor als Filmemacher kehrt sich hier quasi um, denn nicht er ist es, der Bilder schafft, sondern der Zuschauer „wartet auf die Ankunft der Bilder“[106]. Die Arbeit der Restitutionsmaschine ist eine ‚Umwertung der Werte’ (Nietzsche) in dem Sinne, daβ sich die erste Spiegelung in ihrer letzten Spiegelung umkehrt und ist einmalig in Tarkowskijs Werk. Wahnsinn ist sichtbares Zeichen dieser Umkehrung, denn auβer dem Verhalten Alexanders (seinem Gelübde entsprechend), geht alles seinen normalen Gang, geradezu so, als sei nichts gewesen. Die Bildhaftigkeit der theopoetischen Methodik ist allerdings vollständig und auf Alexander gebündelt: er legt das eigentliche Feuer des Weltenbrandes, dem Verlöschen der Zeit und der nachfolgenden Stille der biblischen Apokalypse folgt sein Schweigen.

---

[105] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit , S. 220.

Nun lassen sich Spuren von Wahnsinn schon in früheren Filmen Tarkowskijs ausmachen (besonders in ‚Stalker', ‚Nostalghia'), doch die Verbindung mit der Apokatastasis als theopoetische Methode ist in ihrer Konsequenz einzigartig in ‚Opfer'. Dies wird besonders in einem Vergleich mit ‚Nostalghia' deutlich. In diesem Film kreisen die zwei Protagonisten, Gortschakow und Domenico ebenfalls um Themen wie die Katastrophe des Weltendes, ein diese verhinderndes Opfer, von einer notwendigen Umkehr ist die Rede... Doch hier ist das Ende quasi unausweichlich, was mit der den Film konstituierenden Spiegelung zusammenhängt. ‚Nostalghia' ist vornehmlich von der Erinnerungsmaschine her konstruiert und bleibt ganz auf den Erhalt des Zeit-Materie-Erinnerungs-Verhältnisses konzentriert. ‚Nostalghia' erforscht dieses Verhältnis sowohl im Hinblick auf die materiellen Ablagerungen der Erinnerung (Ruinen), als auch deren emotionale Erinnerungsqualität (Aura). So gerinnt die Zeit des Films in eine Zeit der Erinnerung. Die Zeit bliebt geradezu stehen, und zwar rückwärts gewand, (wie der Engel der Geschichte bei Walter Benjamin). ‚Nostalghia' ist ein apokalyptischer Film, fatalistisch, eigentlich müβte man spiegeltheoretisch sagen: narzisstisch auf das Weltende gerichtet. Aus der Sicht der Apokatastasis ist die Apokalypse als das Weltende eine narzisstische Verkennung, die rückwärts gewand verkennt, daβ Apokalypse etwas zu offenbaren hat.

Die Legende im doppelten Sinne des Wortes für die poetisch-emotionale Lektüre der Spiegelung als Restitutionsmaschine bildet die Rahmenerzählung des Filmes ‚Opfer' und fügt der Restitutionsmaschine nach Tarkowskij einen transzendentalen Aspekt hinzu: den des Wunders. Eines Wunders allerdings, das filmbildlich wiederum auf Spiegelung beruht und derart diskret ist, daβ man es gut übersehen kann: die Krone des vertrockneten Baumes erblüht in den Spiegelungen der Wasseroberfläche des nahen Meeres. In diesem zerbrechlichen Bild schlieβt sich der Tarkowskijsche Spiegelungshorizont von der ersten Spiegelung bis über die letzte hinaus in der Arbeit der Restitutionsmaschine, deren restituierende Wirkung sich allerdings allein in der Phantasie des zuschauenden Reflektors entscheidet.

[106] Vgl. Alexander Kluge, a.a.O.

## Schluβfolgerungen

In welchem Sinne kann überhaupt vom Zeichencharakter des Spiegels, also vom Spiegel als Zeichen gesprochen werden, wenn ein Zeichen das Resultat eines narzisstischen Kurzschlusses ist? Sicherlich nicht im Sinne eines Bedeutung konservierenden und somit auf eindeutige Entzifferung zielenden Platzhalters dieser wie auch immer gearteten Bedeutung. Wenn schon Platzhalter, dann im Sinne einer Ankunft von oder eines Ausblicks auf Andersartigkeit. Nun ist jegliche Andersartigkeit im Zusammenhang von Spiegelung ein reflexives Phänomen, d.h. sie interessiert nicht als solche, sondern im Zusammenhang von konkreter Reflexion. Folglich entsteht ihre Bedeutung aus konkreter Reflexion als Spiegelung, also als Aufeinandertreffen und Differenzieren von Blicken beispielsweise. Der Zeichencharakter des Spiegels besteht demnach im Erschaffen von Zeichen und Bedeutung als Transformation von vor der Spiegelung wie auch immer existenten Zeichen und Bedeutungen, die in der Spiegelung durch Aufeinandertreffen, Verschmelzen und Differenzieren in eine zusammengesetzte emotionale Realität unterschiedlicher Medialität transformiert werden. Diese emotionale Realität ist in Form von faktischer Zeit in ihrem Verhältnis zu Erinnerung, Identität und Transzendenz versiegelt, also konserviert. Sie kann als solche quasi unendlich reproduziert, das heiβt aus und in ihrer Emotionalität restituiert werden.

Der Spiegel ist also Zeichen nur in reflexiver Konfiguration insofern er spiegelnd transformiert, reproduziert und restituiert. Und Bedeutung im Sinne von Spiegelung entsteht nur aus reflexiv transportierter Emotionalität, in visueller Begrifflichkeit: aus Blickkontakt. Nun ist aber das taktible Phänomen des Blickes in der Spiegelung vermittelt. Die Blicke begegnen sich nicht direkt, sondern in künstlicher Vermittlung. Diesem Faktum ist in der Beschreibung des Spiegels als Maschine in doppelter Hinsicht Rechnung getragen. Zum einen in Bezug auf die Künstlichkeit der Medialisierung des Blickes als Film, die in ihrer Medialität selbst schon besteht und deren filmische Spezifik später heraus zu arbeiten sein wird. Zum anderen in der Konstruktion mehrerer Spiegelungsmaschinen als Instrumentarium der Analyse. Bleibt hinzuzufügen, daβ im Begriff der Maschine die Tatsache der Wiederholbarkeit als weitere Kohärenz der Künstlichkeit der Medialisierung des Blickes im Film zum Ausdruck kommt. Gerade in der Kohärenz der beiden Merkmale, Künstlichkeit und

Wiederholbarkeit, in Bezug auf den Spiegel wird deutlich, daβ auch in hermeneutischer Hinsicht der Spiegel eher eine Maschine als ein Zeichen ist.

Spiegel als Maschine wurden bis hierhin definiert durch eine Unterbrechung des erwarteten und gewohnten Spiegeleffektes als Ausdruck einer Spiegelungsdifferenz; das erwarteten Spiegelbild wurde durch ein bis dahin unbekanntes Spiegelbild ersetzt, d.h. ihm wurde in seiner Selbstwahrnehmung des sich Spiegelndes etwas hinzugefügt. Das komponierte neue Spiegelbild ist das erste Produkt der Spiegelungsmaschine. Durch Veränderung sowohl der Spiegelfläche als auch der Strahlungsart (Medialität) erzeugen Spiegelmaschinen komplexe Spiegelungen und stellen Vernetzungen als Vervielfältigung von Spiegelungen mit jeweils neuerlicher Spiegelungsdifferenz her. Im Ergebnis produzieren Spiegelungsmaschinen neue, multimediale, d.h. filmische Realitäten, die ihrerseits wiederum auf Spiegelung mit Differenzbildungen etc. angelegt sind und insofern eine markierten aber dennoch offenen Deutehorizont besitzen.

Der Spiegel als Maschine schlieβt also in seiner reflexiven Medialität das Zeichen in doppelter Hinsicht mit ein: das Zeichen als Träger von Bedeutung und das Zeichen als narzisstischer Rest des Verlustes von Bedeutung. In jedem Falle wird eine Hermeneutik des Spiegels seiner Reflexivität Rechnung tragen müssen, die sich spiegelsystematisch im Blick des Anderen entscheidet, das heiβt, auf eine emotionale Reflexivität trifft. Sie behält damit immer eine Komponente des Unbekannten.

## Exkurs, Analyse II

### Die Reflexionsmaschine als Klangspiegel oder:

### Tarkowskij und die Musik

Wenn wir Bach hören, sehen wir Gott aufkeimen, sein Werk ist gottheitgebärend. [107]

Schon die einfache Tatsache, daβ anläβlich der Trauerfeier zu Tarkowskijs Tod der Cellist Rostropowitsch eine Solosuite von Johann Sebastian Bach spielte, scheint bezeichnend zu sein für die groβe Zuneigung, die der russische Regisseur der Musik entgegen brachte. Er hat nicht einmal versucht, seine Bewunderung vorzugsweise Bachscher Musik zu verbergen. Die ist übrigens durchaus auf den Tonspuren seiner Filme zu hören. Tarkowskij fand sich tief berührt von dieser Kunst, weil „die Musik wie ein durch Wunder in die Tiefe der Seele eindringt“[108] und „sie bezeugt, daβ das Absolute, das Ewige sich ausdrücken läβt“[109].
Bach repräsentiert zudem eine Art Idealkünstler für Tarkowskij, denn er schuf zur Ehre Gottes. Sicherlich hätte Tarkowskij dem Diktum des schwedischen Theologen Nathan Söderblom zugestimmt, nach dem die Musik Bachs ein fünftes Evangelium sei. Und es ist zweifellos dieser spirituelle Grund der Musik, der es Tarkowskij erlaubte, sich selbst ganz in den Dienst der Musik zu stellen, als er 1983 die Oper ‚Boris Godunow’ von Mussorgski inszenierte; für ihn „kam die Musik immer vor dem optischen Effekt“[110].

In Bezug auf seine Filme hat Tarkowskij ästhetische Prinzipien aufgestellt, dargestellt in seinem Buch ‘Die versiegelt Zeit’, die allerdings weit über bloβe Bewunderung der Musik hinaus gehen. Eine Analyse dieser Prinzipien legt nicht nur einen spirituellen Grund seiner eigenen Kunst dar, sondern stellt sie zugleich an die Seite der musikalischen Forschungen seiner Zeitgenossen. Das kommt schon darin zum Ausdruck, daβ Tarkowskij mehrere musikalische Werke zeitgenössischer Komponisten gewidmet sind.[111]

---

[107] E.M. Cioran: Von Tränen und von Heiligen, Suhrkamp Frankfurt am Main 1988, S. 41.
[108] Stalker, un film d’Andrei Tarkovski, L’avant-scène cinéma, décembre 1993, N° 427, S. 43 (Ü.d.V.).
[109] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, S. 12.
[110] Claudio Abbado : Hommage à Andrei Tarkovski, Wien Modern II, Deutsche Grammophon Hambourg 1996, booklet S. 11.
[111] Zum Beispiel : *Nostalghia* von Toru Takemitsu, *Arbos* von Arvo Pärt, *Na hay caminos, hay que caminar…Andrei Tarkovski* von Luigi Nono.

**Musik als Zeitkunst**

In seiner Sicht der Kunst betrachtet Tarkowskij die Musik als dem Film sehr nahe. Musik und Film sind für ihn « direkte Künste ». Das heiβt, daβ sie „keiner Vermittlung durch Sprache bedürfen“[112]. Film und Musik operieren direkt mit der Realität als Temporalität. Die Nähe beider Künste besteht in ihrer Kapazität, die Zeit direkt zu fixieren. Der Film fixiert die Zeit in als eine sichtbare Form des Realen.[113] „Die Musik hingegen fixiert die Zeit auf abstraktere Weise: Ein Musikwerk kann auf verschiedene Weise gespielt werden. Es kann unterschiedlich lange dauern. Die Zeit wird in diesem Fall nur zu einer Bedingung von Ursache und Folge, die in einer bestimmten gegebenen Anordnung liegen.“[114]

Olivier Messiaen, präzisiert folgendermaβen: *La musique ne se fait pas seulement avec les sons, elle se fait aussi avec des intensités et des densités (c'est l'ordre dynamique), avec des timbres et des attaques (c'est l'ordre phonétique), avec des accents, des arsis et des thésis, des tempi différents (c'est l'ordre cinématique), enfin et surtout, avec du temps, des divisions du temps et des durées (c'est l'ordre quantitatif).*[115] Und man könnte schluβfolgern, daβ Tarkowskij von der Zeit in *l'ordre quantitatif* spricht, wenn er das Verhältnis von Zeit und Musik beschreibt. Aber das Wesentliche dieses Verhältnisses enthüllt sich erst, wenn Wahrnehmung betrachtet wird, die direkte Künste ermöglichen: „eine unmittelbare, emotionale Rezeption“.[116] Tarkowskij betrachtet die Zeit also nicht nur unter dem Aspekt der Dauer, *l'ordre quantitatif* oder der Linearität. Er meint die Zeit als „eine an die Existenz unseres 'Ich ' gebundene Bedingung“ […] seine „nährende Atmosphäre“[117] ; Messiaen drückt dies so: *J'aime d'abord le Temps, parce qu'il est le départ de toute la Création. Le temps suppose le changement (donc la matière) et le mouvement (donc l'espace et la vie). Le temps nous fait comprendre l'Eternité par contraste.*[118]

Der Unterschied zwischen Film und Musik in Bezug auf Ihr Verhältnis zur Zeit beruht also, abgesehen von *l'ordre qualitatif*, auf dem Grad der Abstraktion mit dem die Zeit fixiert ist.

---

[112] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 202.
[113] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 137, die deutsche Übersetzung dieses Absatzes ist im Vergleich zur französischen widersprüchlich, inhaltlich folgt der Autor der französischen, Le temps scellé, Paris 1989, p. 112.
[114] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 138.
[115] Brigitte Massin : Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux, Alinéa Paris 1989, p. 113.
[116] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 203.
[117] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S.63.
[118] B. Massin : Olivier Messiaen, p. 114.

Film fixiert die Zeit konkret, in ihren sichtbaren und äußeren Erscheinungen. Musik fixiert die Zeit abstrakt, also in ihren hörbaren und eher inneren Erscheinungen.
Wie dem auch sei, die Wahrnehmung von Musik und Film ist direkt sinnlich und emotional. Von emotionaler Art ist auch der herkömmliche Gebrauch von Musik im Film: „Eine Episode wird durch musikalische Begeleitung ‚gestützt', um ein weiteres Mal das Grundthema zu illustrieren und dessen emotionale Klangfarbe zu verstärken."[119] Eine solche rein illustrative Benutzung von Musik im Film, beutet nun lediglich ihre emotionelle Kapazität aus und ignoriert das Verhältnis zu der Zeit als Existenzbedingung. Diese Zeit ist an die Erinnerung gebunden. Sie existiert nicht einmal außer ihr.[120]

## Musik und Erinnerung

Dem Verhältnis von Musik und Zeit entsprechend sucht Tarkowskij folgerichtig, sich der Musik als einen „poetischen Refrain" zu bedienen. Wie in der Poesie kommt man mit dem Refrain regelmäßig auf die erste Inspiration, den ursprünglichen Gedanken eines Gedichtes zurück, nachdem in den Strophen andere Gedanken verfolgt wurden. Zugleich führt der Refrain den Lesen zu seiner anfänglichen Geisteshaltung vor Eintritt in die poetische Welt des Gedichtes zurück, bereichert und verändert durch die Lektüre der Zeilen zwischen den Refrains: „Wir kehren sozusagen zu den Quellen zurück. In einem solchen Fall verstärkt und illustriert die Musik nicht etwa nur einen parallelen Bildinhalt, sondern eröffnet die Möglichkeit eines neuen, qualitativ veränderten Eindrucks von ein und demselben Material. Wenn wir uns nun der entsprechenden refrainartig provozierten musikalischen Elementarkraft aussetzen, dann kehren wir mit einem neuen emotionalen Erfahrungsschatz immer wieder zu den bereits durchlebten Gefühlen zurück."[121]
Schließlich erlaubt es die Verwendung der Musik als 'poetischen Refrain' ein spirituelles Element in die poetische Welt des Autors einzuführen, wie Tarkowskij in 'Der Spiegel' zeigt. Anders ausgedrückt, kann die Musik das visuelle Material verändern, Tarkowskij kann sogar von 'deformieren' sprechen, und so die Wahrnehmung des Zuschauers auf andere Bahnen leiten, als das Bild allein. Die Musik kann dem Bild neue Aspekte hinzufügen und eine vollkommene Symbiose mit dem Bild eingehen. In seiner Analyse nennt Jean-Pierre Jeancolas diese Funktion der Musik bei Tarkowskij „Mnemotechnik : er ruft die Erinnerungen

[119] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 181.
[120] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 64.
[121] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 181/184.

auf und läβt sie erblühen“[122]. Dieser Begriff belegt noch einmal das konstitutive Verhältnis von Zeit und Erinnerung für beide Künste, Musik und Film.

Mit einer mnemotechnischen Verwendung von Musik berührt Tarkowskij zugleich die Frage nach der Zugehörigkeit der Musik zu einem kulturellen Gedächtnis, das die Musik selbst in dem Maβe bestimmt, wie sie sich zwangsläufig in ihrer eigenen Geschichte als mnemotechnisches Reservoir vorfindet, das immer schon im Gedächtnis des Komponisten und Hörers präsent ist. Die heutige Aufnahmetechnik stellt ein derartiges Gedächtnis als Gerät zur Verfügung: „Der Sampler ist dabei als digitaler Speicher prädestiniert, ‚Gedächtnis' zu sein.“[123] Der Sampler zeichnet auf, speichert und reproduziert musikalisches Material. Er kann es ebenfalls bearbeiten. Allerdings erfordert allein der Umgang mit einem solchen Speicher „genaue Kriterien“, um sich nicht in einer beliebigen Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten zu verlieren. Für den Komponisten Heiner Goebbels besteht das Ziel der Arbeit mit einem Sampler darin, „Entfernungen zu bilden, die vom Hörer mit Gewinn zurück gelegt werden können“.[124]

So lassen sich die Funktionen des poetischen Refrains in ihrem Verhältnis zum Bild als ein grundlegendes Kriterium betrachten, das für Tarkowskij zugleich die Möglichkeit für den Zuschauer/Hörer eröffnet, die ausgedrückten Erfahrungen nachzuvollziehen. Genauer gesagt hängen die Kriterien für die mnemotechnische Verwendung der Musik im Film direkt mit Tarkowskijs Konzept von Film zusammen, das sich um die Kategorien Zeit und Erinnerung konzentriert...

Übrigens haftet aus der Sicht Tarkowskijs der Verwendung von Musik im Film immer ein problematischer Rest an, denn Musik ist sehr autonom also schwierig in die Filmwelt zu integrieren, ohne illustrativ zu wirken. Sein Ideal besteht folglich darin, daβ es „ein natürlicher Teil der tönenden Welt, ein Teil des menschlichen Lebens“ wird. Das bedeutet, daβ die ideale Musik in einem Tarkowskijfilm weniger Musik als die minutiöse Organisation von Geräuschen und natürlichen Klängen ist.

---

[122] J.-P. Jeancolas : Notes sur le Miroir, in : Dossier Positif-Rivage, Andrei Tarkovski, Paris 1988, S. 104.
[123] H. Goebbels : Surrogate Cities, ECM New Series 2000, booklet ohne Seitenangabe.
[124] H. Goebbels : Musik entziffern: Das Sample als Zeichen, in ders.: Komposition als Inszenierung herausgegeben von W. Sander, Berlin 2002, S. 185.

**Die Klangwelt**

Im entsprechenden Kapitel seines Buches präsentiert Tarkowskij zuerst einige Beispiele, um genauer zu erläutern, worin sein Ideal für Musik im Film besteht. So schätzt er zum Beispiel die Methode Iosselianis, die eine klangliche Atmosphäre erzeugt, indem er „auf ein alltägliches, natürliches Geräusch insistiert und dies bis zum Überdruβ hervorhebt". Auβerdem schätzt Tarkowskij die Techniken von Bergman, Bresson, Antonioni und Fellini, schluβfolgert aber zugleich, daβ lediglich technisch aufgezeichnete Umgebungsgeräusche eine Kakophonie erzeugen, die als solche noch keiner wirklichen klangliche Konzeption entsprechen. Ohne eine Auswahl würde ein Film quasi stumm. Werden Klänge und Geräusche nur technisch aufgezeichnet, fügen sie den Bildern nichts hinzu, sie sind ohne jegliches „ästhetisches Fundament. Es genügt, die Realtöne dessen, was auf der Leinwand zu sehen ist, einmal weg zu lassen, und durch fremde Geräusche zu ersetzen oder sie zu entstellen, so daβ sie keinen direkten Bezug mehr zum Bild haben, um den Film selbst zum Klingen zu bringen, seinen eigenen Klang zu finden."[125] Klangwelt ist also nicht gleichzusetzen mit einem Naturalismus der Klänge bzw. eine Auswahl beinhaltet beispielsweise auch das Isolieren eines ausgewählten Geräusches vom Rest der ihn umgebenden anderen Klänge, selbst dann wenn diese in Wirklichkeit existieren. Eine Auswahl bedeute also auch, daβ eine schöne Melodie verfremdet oder bearbeitet wird, wie zum Beispiel in Bergmans Film ‚Die Scham', in dem eine solche Melodie von einem miserablen Radio ausgestrahlt wird.

In Bezug auf ihre Funktion im Film setzt Tarkowskij natürliche Geräusche und Musik auf dieselbe Ebene. Aus demselben Grund hatte John Cage es abgelehnt, Doppelfenster in seine Wohnung in der 6th Avenue in New York City einbauen zu lassen, und er wollte kein Klavier in seiner Wohnung, denn er hatte die Straβe, also ihren Lärm, die Straβengeräusche. Seine derartige Einschätzung von Geräuschen als hörenswert war übrigens inspiriert vom abstrakten Cineasten Oskar Fischinger.

Abgesehen von bruitistischen Experimenten, industrieller Musik und anderem (die Schreibmaschine in die 'Parade' von Erik Satie, die Zugpfeifen in 'Different Trains' von Steve Reich etc.) benutzt der Komponist Heiner Goebbels das Sampling, um Geräusche auf derselben Ebene wie Musik in seine Kompositionen zu integrieren; zum Beispiel das

[125] A. Tarkovski : Le temps scellé, p. 147 (Ü.d.A.), Die deutsche Fassung ist an dieser Stelle leider gänzlich unbrauchbar, vgl. Die versiegelte Zeit, S. 185.

Geräusch von Hackenschuhen in ‚Die Jalousie' nach dem gleichnamigen Roman von Robbe-Grillet.

Folglich kann man unter einem poetischen Refrain ebenso Musik wie Geräusche verstehen. *…the unused bucket clanks against the side of the wall : one of those peaceful, monotonous noises of childhood that are stored away back of our memories. To which Tarkovsky adds at different points in the film the creaking of the hammock under the bough, the clanging of a gate-latch in the wind, the summer susurration of grass, the tapestry of birdcall, the faraway whistle of a train, all carefully interwoven with modern and classical music.*[126] Schlieβlich hängt alles von der Fähigkeit ab, „richtig zu hören", konstatiert Tarkowskij.[127]
Diese Feststellung führt noch einmal zurück zur Frage des Verhältnisses zwischen Film und Musik, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zuerst wurde gesagt, daβ Musik die Zeit auf abstraktere Art und Weise fixiert als der Film. Wenn nun aber der Begriff der Musik auf Geräusche und Klänge erweitert wird, sinkt der Abstraktionsgrad insofern, als daβ er sich an die auβeren akustischen Phänomene der Zeit annähert. Der Grad der Abstraktion, mit dem Film und Musik die Zeit fixieren, kann tendenziell also der gleiche sein. In extremis und entsprechend dem Ideal Tarkowskijs, der jegliche Musik im herkömmlichen Sinne von der Tonspur verbannen will, ist der Abstraktionsgrad in Bezug auf die fixierte Zeit
Zum zweiten besteht die Differenz zwischen Film und Musik, nun genauer definiert, in der Wahrnehmung, also in der Differenz zwischen der Fähigkeit zu sehen und der zu hören. Diese zwei Sinne, Gesicht und Gehör, bilden den Unterschied zwischen den beiden Künsten, die alle beide einen direkten Zugang zu den Emotionen haben, eben auf Grund ihres Verhältnisses zur Zeit und zur Erinnerung. Und nicht zu vergessen, daβ Tarkowskij die Zeit und die Erinnerung als Bedingungen der „Existenz unseres ‚Ich'"[128] definiert. In der selben Weise, in der die Zeit im Verhältnis zur Erinnerung zum Bild werden, kann sie auch zu Musik oder Klang werden.[129] Der Extrempunkt dieses Gedankens ist bei Godard unterstrichen wenn er schreibt: „...wenn Sie die Tonspur meines Filmes hören, ohne die Bilder zu sehen, ist das sogar noch besser."[130] Alles hängt von der Fähigkeit ab, ‚richtig zu hören'.

[126] Mark Le Fanu : The cinema of Andrei Tarkovsky, BFI publishing, London, 1987, p. 79.
[127] A. Tarkovski : Le temps scellé, S. 186.
[128] Cf. A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit. S. 63.
[129] Cf. Gilles Deleuze : Cinéma II Image-Temps, Les Editions de Minuit Paris 1985, S. 124.
[130] Jean-Luc Godard, zitiert von Claire Bartoli : Das innere Auge, Nouvelle Vague von Jean Luc Godard, in Jean-Luc Godard : Nouvelle Vague, ECM Records 1997, booklet S. 36.

Im Bezug auf die Klangforschungen Tarkowskijs, notiert seine Assistentin Layla Alexander folgende Präzisierungen: „Oft wird davon geschrieben und gesprochen, welch unablässige Aufmerksamkeit Tarkowskij dem Licht, der Beleuchtung widmete und dabei leider völlig vergessen, was für ihn der Ton bedeutete. Andrej wies wiederholt darauf hin, daβ mitunter selbst die auf den ersten Blick unbedeutenden Töne eine auβerordentliche Wirkung auf den Zuschauer haben, sie sei genauso stark wie die visuelle. Das Klirren des Kristallgeschirrs, eine auf dem Fuβboden rollende Münze, Papierrascheln, die in lehmigem Boden und morschem Blattwerk versinkenden Füβe, das Murmel eines Bächleins [...] Andrej hatte viel für Experimente übrig: Oft warfen wir Münzen zu Boden, um den Klang herauszuhören, oder wir gossen verschiedene Flüssigkeiten direkt auf den Fuβboden – Milch, Wasser, Coca-Cola – und stellten fest, daβ jede ihre ‚Stimme' hat. ‚Jeder Ton muβ herausgehört werden, hörst Du die ‚Stimme' des Wassers und die ‚Stimme' der Milch? Was kann da natürlicher sein? Doch wir achten im Alltag nicht darauf. Im Film ist es aber sehr wichtig. Nehmen wir wiederum dieses Wasser. Welch unerschöpfliche Geräuschpalette. Richtige Musik. Und brennendes Feuer ? Manchmal ist es einfach eine Sinfonie, manchmal eine regelrechte japanische Flöte. Eine Birke und eine Fichte brennen, duften und klingen auf ihre eigenen Art und Weise. In den Tönen gibt es genauso viele Schattierungen wie in den Farben.'"[131]

Idealerweise wünschte Tarkowskij, daβ die Musik in der Lage sei, sich „im Tongebilde eines Films (zu) verlieren, sich hinter anderen Geräuschen (zu) verstecken, irgendwie unbestimmt (zu) wirken: Sie vermag sich wie die Stimme der Natur auszunehmen, als Artikulation unbestimmter Empfindungen, kann aber auch dem Atmen eines Menschen ähnlich werden. Mir aber liegt an diesem Unbestimmten. Der Ton soll in der Schwebe bleiben, gleich ob er Musik ist, eine Stimme oder nur der Wind".[132] In diesem Sinne erwartete Tarkowskij viel von de elektronischen Musik. In ‚Solaris', ‚Der Spiegel' und ‚Stalker' hat er mit dem russischen Komponisten Eduard Artemiev (1937) zusammengearbeitet. Dieser hatte im Jahre 1969, nach seinen Studien am Konservatorium in Moskau, den russischen Mathematiker und Ingenieur Jewgenij Murzin getroffen, der gerade einen der ersten Synthesizer (genannt ANS) gebaut hatte. Artemiev suchte die neuen Möglichkeiten zu nutzen und komponierte elektronische Avantgarde- und Filmmusik. Es wäre im übrigen interessant, diese elektronische Musik Artemievs mit der eines Pierre Henri oder eines Karl Heinz Stockhausen zu vergleichen, um so mehr als, sie anderes technisches Equipment benutzten...

[131] L. Alexander : Der Rätselhafte und geheimnisvolle Andrej Tarkowski, in Sowjet Film 7/89, S.36.

Um auf den Film zurück zu kommen, befand Tarkowskij allerdings daβ die Benutzung elektronischer Musik diskret bleiben müsse. Sie dürfe nicht als elektronisch produziert erkannt werden können und müsse also jeglichen experimentellen Anstrich verlieren. Ein Vergleich der Aufnahmen der Musik Artemievs[133] mit ihren Erscheinungen auf der Tonspur der Filme, macht gut hörbar, was Tarkowskij damit meint. Man hört nicht nur die Musik, wie zum Beispiel einen elektronisch bearbeiteten (remixed) Choral von Bach, sondern auch elektronische Klänge mit natürlichen Geräuschen vermischt oder mit musikalischen Phrasen wie „vom Wind herangetragen"[134]. In 'Nostalghia' und 'Opfer' hat Tarkowskij seine Zusammenarbeit mit Artemiev zwar nicht fortgesetzt, aber seine Arbeit, natürliche Geräusche wie Musik zu behandeln, dennoch konsequent fortgesetzt.

## Analyse der Musik in der Filmen Tarkowskijs

Wenn man die Umsetzung der Methode des ‚poetischen Refrains' von Tarkowskij auf den Tonspuren seiner Filme analysiert, kann man schnell eine wichtige Quelle herausstellen, an die der Regisseur seine Zuschauer/Zuhörer regelmäβig zurückführen will. Fast immer, wenn Tarkowskij Musik im von ihm definierten Sinne des Wortes als ‚poetischen Refrain' benutzt, handelt es sich um Ausschnitte sakraler Musik mit starker liturgischer Anbindung. Das heiβt, Tarkowskij zitiert Orgelpräludien, lutherische Choralvorspiele von Johann Sebastian Bach: „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ" in ‚Solaris'[135] und „Das alte Jahr vergangen ist" in ‚Der Spiegel'[136] oder in den Ausschnitten aus dessen zwei Passionen: den Eingangschor der Johannispassion, das Rezitativ „Und siehe, der Vorhang zerriss" aus der Matthäuspassion und in ‚Der Spiegel'[137] und die Arie „Erbarme Dich" aus der Matthäuspassion in ‚Opfer'[138]. Wenn Tarkowskij sakrale Musik erklingen läβt, so orientiert er damit Szenen oder Bilder ganz und gar profanen Charakters auf eine religiöse Emotion hin, die zunächst allein durch den Klang der Orgel oder eines Chores hervorgerufen wird. Die theologischen oder liturgischen Referenzen dieser Zitate erschlieβen sich erst der Analyse. Ist diese einmal

---

[132] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 187.
[133] E. Artemyev : Solaris, The Mirror, Stalker, Torso Kino CD 5001.
[134] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, S. 8.
[135] Vgl. E. Artemyev : Solaris, The Mirror, Stalker, Titel 5 et 12.
[136] BWV 614.
[137] „Herr unser Herrscher", BWV 245.
Matthäus Passion : Und siehe, der Vorhang im Tempels zerriβ in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen , und die Gräber taten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen. (Mt. 27, 51-52), BWV 244.

erfolgt, so entdeckt man zum Beispiel, daβ das Orgelvorspiel zu Beginn des Films ‚Der Spiegel' den Film an den Beginne eines neuen liturgischen Zyklus stellt und direkt auf den theologischen Aspekt des ersten Filmtitels anspielt: ‚Die Beichte'.
Selbst wenn Tarkowskij alles tut, um einen illustrative Bedeutung der ‚poetischen Refrains' zu umgehen, indem er sie bearbeitet oder mehrere Refrains benutzt und so verschiedene akustische Referenzen schafft, läβt es sich nicht vermeiden, daβ die entziffer- und identifizierbaren Stücke eine gewisse Autonomie gegenüber den Bildern behalten. Weitere Beispiele stellen die Komplexität der Klangrecherchen Tarkowskijs noch unter Beweis.

In 'Stalker' verändert der 'poetische Refrain' seinen Charakter in dem Sinne, daβ er nicht mehr exklusiv aus Musik besteht, sondern auch aus Geräuschen und Mischungen von beiden. Schon im vorhergehenden Film hat Tarkowskij einen ganzen Kosmos von Geräuschen erarbeitet, aber diese Geräusche übernehmen noch nicht die mnemotechnische Funktion eines 'poetischen Refrains'. Bis dahin hatten die Geräusche und bestimmte elektronische Stimmungen eher die Funktion eines Motivs, wie zum Beispiel das Motiv der Ankunft auf der Orbitalstation Solaris oder das Motiv des Feuers in 'Der Spiegel'.[139] In 'Stalker' ändert sich der Charakter des ‚poetischen Refrains'. Regelmäβig, genau wie eine Uhr, fährt ein Zug so nahe am Haus des Stalker vorbei, daβ er einen Metalltisch vibrieren läβt. Zuggeräusch und Vibrieren des Tisches vermischen sich also. Auf sehr diskrete Art und Weise mischt Tarkowskij noch Musik hinzu, nämlich jeweils die „Marseillaise" oder den „Boléro" von Maurice Ravel, die Ouverture zu „Tannhäuser" von Richard Wagner oder die „Ode an die Freude" aus dem Schlusschor der Neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven.
In diesem Falle kann man sagen, daβ das Zuggeräusch selbst einen ‚poetischen Refrain' repräsentiert und Tarkowskij ihn zum Träger von verschiedenen Abfahrtsmelodien, fast revolutionären Charakters macht. Hinzu kommt, daβ Tarkowskij, während der Fahrt in die Zone dieses Zuggeräusch wieder aufnimmt, es elektronisch stilisiert und ihm ein Flötenmotiv hinzufügt, die man ‚Stalkerflöte' nennen könnte. Dieses Motiv von Artemiev[140] ist nur während des Aufenthaltes in der Zone zu hören. In ‚Stalker' schafft der ‚poetische Refrain' keine liturgischen Referenzen, sondern er ist an das zentrale Thema der Zeitreise gebunden.

---

[138] BWV 244.
[139] E. Artemyev : Solaris, The Mirroir, Stalker, Titel 11 et 6.
[140] E. Artemyev : Solaris, The Mirror, Stalker, Titel 2, 7 et 9. Es ist aufschluβreich, daβ Titel l, eine westernhafte Art Lied für den Film 'Stalker' nicht im Soundtrack des Films auftaucht ; es hat den Vorstellungen Tarkowskijs offensichtlich nicht entsprochen.

In ‚Nostalghia' findet sich noch eine andere Variante: es existieren mehrere ‚poetische Refrains' nebeneinander. Sie rahmen den Film ein und bezeichnen das Verhältnis der Protagonisten des Films[141]. Die ‚poetischen Refrains' schaffen so ein System von Echos, die die Situationen überkreuzen, in denen sie zu hören sind. Tarkowskij benützt in diesem Film übrigens die Technik des scratching und transformiert Musik in Geräusch.
In dem Film ‚Opfer' arbeitet Tarkowskij die musikalische Rahmung des Filmes weiter aus, indem er der Musik das Gemälde ‚Die Anbetung der Magier' von Leonardo da Vinci und die Erzählung vom Wässern des vertrockneten Baumes hinzufügt. Der Refrain ist die Arie „Erbarme dich" aus der ‚Matthäuspassion' von J.S. Bach.[142] Der zweite ‚poetische Refrain' ist eng an den ‚dramaturgischen' Ablauf des Filmes gebunden, man kann sagen, daβ er eine ‚Dynamik des Opfers' bezeichnet; d.h. immer, wenn Alexander sich in einer inneren Bewegung auf den zentralen Akt des Opfers hin befindet, hört man eine japanische Flöte, gemischt mit einer schwedischen Hirtenstimme. Das Neue dieses Refrains im Vergleich mit ‚Nostalghia' besteht darin, daβ Alexander selbst die Musik in Aktion bringt. Im Film sichtbar schaltet er die HiFi Anlage an oder ab, was auf fast didaktische Weise deutlich macht, daβ die Musik keine illustrative Funktion innehat, denn die Situationen, in denen die ‚Opfermusik' angeschaltet ist, können unterschiedlich sein.

Zusammenfassend kann man sagen, daβ der ‚poetische Refrain' zu einem groβen Teil liturgische Referenzen eröffnet, oft mit Musik von Bach. Die Quellen, zu denen Tarkowskij regelmäβig während der Filme zurückführen will, sind religiöse Quellen, die genaue Beziehungen zu Liturgie und Theologie markieren. Um dies zu erreichen, benutzt Tarkowskij eine Technik die gleichfalls von Bach und in der barocken Musik im Allgemeinen praktiziert wurde: die ‚Kontrafaktur'. Das bedeute, daβ Tarkowskij musikalische Ausschnitte aus ihrem Kontext isoliert und sie in einem anderen Zusammenhang wieder kehren zu lassen. Zum Beispiel nimmt Bach in seinem 'Weihnachtsoratorium'[143] einen Passionschoral[144] und gibt ihm einen Weihnachtstext[145], um die Passion schon im Moment der Geburt Jesu zu antizipieren. Bach legt auf diese Weise verschiedene Momente der Heilsgeschichte und in der Folge Momente der liturgischen Jahreszeiten musikalisch übereinander. Tarkowskij geht

[141] Es handelt sich um ein russischen Volkslied gemischt mit Vogelstimmen und Hundebellen, den Anfang des *Requiem* von G.Verdi, und zwei Ausschnitten der *Ode an die Freude* von Beethoven.
[142] Cf. Fuβnote N° 32.
[143] BWV 248, Choral N° 5.
[144] O Haupt voll Blut und Wunden, cf. Matthäus Passion, Choral N° 54.
[145] Wie soll ich dich empfangen.

vergleichbar vor, wenn er das Bild der ‘Anbetung’ unter die Arie der Passion legt, wie zu Beginn des ‘Opfer’. Aber die Technik der Kontrafaktur geht noch weiter : Bach kann das selbe Stück in verschiedenen Werken benutzten und dabei selbst die Grenzen von profane und sakraler Musik überschreiten. Und in diesem Sinne benutzt Tarkowskij liturgische Fragmente. Er platziert sie mitten im profanen Leben, um hier auf emotionale bzw. mnemotechnische Weise eine religiöse Perspektive zu eröffnen. Tarkowskij schafft so eine Art „akustischer Theologie“[146]

Tarkowskij benutzt ebenfalls Geräusche und aller Art Klänge als ‚poetischer Refrain’; Musik und Geräusch kreuzen und vermischen sich. Auβerdem erarbeitet Tarkowskij ein eigenes Klanguniversum in seinen Filmen, das über die ‚poetischen Refrains’ hinausgeht. Seine Klangwelt beinhaltet viele typische Geräusche, zum Beispiel ein ganzes Arsenal von Wassergeräuschen: ein tropfender Wasserhahn, Anfang und Ende von Regen, verschiedene Regen, verschiedene Flieβgeräusche von Wasser usw. Auβerdem Geräusche von Winden und Feuern, von ihnen hervorgerufene Geräusche wie das Schlagen von Vorhängen gegen Fenster, Kleiderrascheln, Knarren von Türen und Fenstern; Geräusche auf den Boden fallenden Gegenständen, Gläsern, Krügen, auf dem Parkett rollende Geldstücke, Schrittgeräusche auf unterschiedlichen Untergründen. Maschinen ‚singen’: Autos, Züge, Flugzeuge, selbst eine Kreissäge. Schlieβlich kann man, oft diskret, verschiedene Vogelstimmen hören: Tauben, auffliegende Vogelschwärme, all diese ‚flüchtigen’ (M. Serres) Geräusche; auch gibt es bellende und winselnde Hunde. Ein weiteres Kapitel von Geräuschen handelt von menschlichen Geräuschen: Seufzen, Schreien, Weinen...
Und natürlich gibt es Momente der Stille, ‘Stille als Pianissimo der Geräusche’ (R. Bresson) und eine andere Stillen, die an die Gewohnheit hesychiastischer Mönche und so die Stille Gottes selbst erinnert.

Im diesen Kontext von Musik und Geräuschen gehören auch die rezitierten Gedichten in Tarkowskijs Filmen. Jene stammen übrigens meistens von seinem Vater, Arsenij Tarkowskij, der sie auch meist selbst rezitiert (insbesondere in ‘Der Spiegel’). Es scheint, daβ Tarkowskij Gedichte eher in der Nachbarschaft von Musik findet, als in der seiner Filmdialoge. Ebenso die Zitate aus der Bibel (besonders in ‘Stalker’), die er einer Off-Stimme überträgt und sie so deutlich von den Dialogen unterscheidet. Dichtung erscheint in seinen Filmen wie Musik.

[146] Begriff des Komponisten Mauricio Kagel, der ihn allerdings in einem anderen Sinne verwendet

Schließlich muß hinzugefügt werden, daß Tarkowskij eine Klangwelt schafft, die, darin den Bildern ähnlich, ein referentielles Netz von Echos zwischen seinen Filmen herstellt, das ebenfalls als mnemotechnisch qualifiziert werden kann. Wie eine Ausnahme und dennoch Bestätigung im Sinne einer musikalischen Anspielung, muß das Ende des nichtrealisierten Szenarios ‚Hoffmanniana' von Andrej Tarkowskij „gehört" werden. Dort stirbt der Protagonist Hoffmann und fliegt in einer Montgolfiere davon.[147] Diese Szene spielt auf den Stratosphärenballon in ‚Der Spiegel' an und dort sind die Bilder von einem Ausschnitt aus Pergolesis 'Stabat Mater' begleitet, die zugleich ein Gebet für die aufsteigende Seele ist. Im nichtrealisierten Szenario „erklingt" diese Musik geradezu automatisch durch das im Text beschriebene Bild und dessen musikalische Referenz.

## Schlußfolgerungen

Zur Herstellung seiner Tonspuren hat Tarkowskij eine eigene Methode entwickelt: der ‚poetische Refrain'. Dieser Refrain konstruiert auf diskrete Art und Weise eine ‚akustische Theologie' um Klangfragmente, die aus er christlichen Liturgie stammen. Die einfache Tatsache, daß Tarkowskij Teile sakraler Musik aus protestantischem (Bach) oder katholischen Kontext (Verdi) zitiert, widerspricht der Idee, er könnte im Kino eine Art ‚russische Liturgie' als ‚Synthese der Künste' (Florenskij) rekonstruiert haben wollen. Die Musik, die Tarkowskij zitiert, ist aus der Sicht orthodoxer Theologie nicht als liturgisch zu akzeptieren, denn dort ist allein die menschliche Stimme von Bedeutung.

Vielmehr versucht Tarkowskij seine 'poetischen Refrains' in die Welt der Klänge zu integrieren. Er mischt sie leise hinter die Geräusche, er ersetzt sie durch Klänge und behandelt diese gleichzeitig wie Musik. In Bezug auf eine ‚akustische Theologie' kann man also nicht sagen, daß Tarkowskij eine kinematographische Liturgie zu erfinden sucht, sondern fügt den Bildern aus dem wirklichen Leben eine religiöse oder spirituelle Klangdimension hinzu. Noch genauer gesagt, er fügt der Emotion des Bildes eine weitere Emotion klanglicher Art hinzu, die einmal in ihrer mnemotechnischen Funktion entziffert, sich als religiöses Element herausstellt. Genauso wie die Musik zur Klangwelt gehört, integriert sich der religiöse Inhalt in die emotionale Welt des Bildes.

[147] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, S. 59.

In seiner Klangrecherche macht Tarkowskij nicht nur bei barocken Techniken wie der Kontrafaktur Anleihen, sondern stellt sich dieselben Fragen wie die Komponisten seiner Generation : Fragen nach dem Verhältnis zwischen Musik, Geräusch und Klang, den Grenzen der Stille, dem Verhältnis zwischen Musik und Erinnerung… Ebenso nutzt Tarkowskij die technischen Möglichkeiten, die elektronische Musikmaschinen anbieten, d.h. sampling, scratching, mixing und remixing etc. und sucht sie in sein klangliches Universum zu integrieren.

Diese musikalische Sensibilität Tarkowskij hat im übrigen zeitgenössische Komponisten dazu angeregt, ihm Werke in einer Vielfalt zu widmen, die der Offenheit seiner eigenen musikalischen Interessen nicht nachsteht. In Bezug auf das kinematographische Verhältnis der Musik im weiteren Sinne des Wortes stellt sich allerdings folgende Frage: Wenn der Klang nicht nur ein illustratives oder dekoratives Element des Bildes als ‚Bewegungs- und Zeitbild' (Deleuze) ist, inwiefern trägt Tarkowskij Konzeption des Musik im Film dazu bei, einen dem Film eigenen Klangbild –Aspekt auszuarbeiten? Eine Antwort auf diese Frage müβte zweifellos vom Verhältnis zwischen Zeit und Erinnerung ausgehen das bei Tarkowskij mnemotechnisch genannt werden muβ. Weiterhin präsentiert sich eine sehr Tarkowskij-hafte Frage in Bezug auf die Referentialität: haben die visuellen Spiegeleffekte in Tarkowskijs Kino ihr akustisches Äquivalent im Echo, wie es die Mythologie des Narziss nahe legt?

Abschlieβend und als ein letztes Beispiel, ist der Protagonist des Filmes 'Nostalghia' als Schriftsteller auf den Spuren eines russischen Komponisten, der im Exil in Italien lebte und trotz seines Erfolges am russischen Heimweh litt; schlieβlich ist er in sein Land zurück gekehrt und dort an Kummer gestorben. In einem Sinne lebt der Protagonist das Schicksal des Komponisten ein zweites Mal und nimmt auβerdem das des Regisseurs Tarkowskij vorweg. Diese diskrete Basiserzählung des Films positioniert den Komponisten (und seine Doppelgänger) ins Zentrum von Vibrationen, die sich zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit von einem Land, einem Territorium ausbreiten.

In seinem Konzept vom Ritournelle hat Gilles Deleuze gezeigt, daβ sich das Verhältnis zum Territorium am Beginn jeglicher Musik befindet. In ‚Nostalghia' macht der Begriff des Territoriums allerdings nicht am physischen Territorium halt, sondern zielt auf ein spirituelles

Territorium, das bei Tarkowskij von akustischen Fragmenten markiert ist. Nach der Analyse der Musik in den Filmen Tarkowskijs und ihrer theologischen Anspielungen muß die Quelle dieser Vibration zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit Gottes ausgemacht werden. Ein derart ephemeres Territorium bildet die ‚akustische Zone' der Filme Tarkowskijs, innerhalb derer er selbst, wie seine Protagonisten „die Spur der geflohenen Götter aufspüren/

sie folgen dieser Spur
und zeichnen so den Sterblichen
ihren Brüdern
den Weg der Rückkehr vor
aber wer
unter den Sterblichen
vermag eine solche Spur
zu entziffern
es eignet den Spuren
daß sie häufig unscheinbar sind
und sie sind immer
das Vermächtnis einer
kaum geahnten Zuweisung
Dichter sein
in dürftiger Zeit
das heißt singen
aufmerksam die Spur
der geflohenen Götter verfolgen"[148]

[148] J.-L. Godard : Histoire(s) du cinéma, ECM New Series, 1999, Band 1, S. 67/68, CD 2, 1: 38 : 46 – 1: 41: 33, genauer für das Textzitat : 1: 39: 51 - 41: 00.

## 3. Zur Geschichte des Spiegels

### Einführung

Von je her ist der Spiegel ein Instrument, das über seine rein optische Attraktion hinaus nicht nur für Überraschung und Neugierde sorgte sondern zugleich Fragen aufwarf. Was spiegelt er? Eine genaue Reproduktion des in den Spiegel hineinsehenden? Läβt er beiseite, fügt er spiegelnd hinzu? Beschönigt das Spiegelbild? Offenbart es etwa moralische Qualitäten? Was repräsentiert ein Spiegelbild? Läβt des Spiegel etwas sehen, was sonst unsichtbar ist? Und so fort.

Im folgenden sollen die unterschiedlichen Aspekt einer Mechanik der Spiegelungen aus deren Geschichte vorgestellt und in Zusammenhang mit den bisher bei Tarkowskij analysierten Anwendungen gebracht werden. So soll deutlich gemacht werden, inwiefern die von Tarkowskij angewendeten Spiegeltechniken mit den herkömmlichen übereinstimmen, bzw. sich von ihnen herleiten lassen. Auβerdem wird sich herausstellen, wie Tarkowskij Spiegeltechniken für seine eigenen Belange umwandelt bzw. selbst erfindet. Letzteres wird für den Fortgang der Arbeit, nämlich die Beschreibung des Spiegel als Kinematographen von besonderen Bedeutung sein.

### Spiegelung

Die einfache Spiegelung stellt bereits die grundlegende Frage jeglicher Spiegelung: ist das Gespiegelte, wohl historisch zuerst als Spiegelbild einer menschlichen Person vorzustellen, Realität oder Illusion? Fast unmittelbar gesellt sich die Frage nach der Deutung des Gespiegelten hinzu: ist das Gespiegelte nach physischer oder nach moralischer Art zu interpretieren? Denn an sich ist es nicht physischer Natur, das Spiegelbild läβt sich nicht berühren. Was erkennt man also im Spiegelbild? Hierzu bedarf es der Unterscheidung und folglich Reflexion genannten Denkens. Mit der Schlange wurde der Spiegel das Attribut der *prudentia* und der *sapientia*, die selbst zum ‚makellosen Spiegel des ewigen Lichtes' (Sap. 7, 26) wurde. Die Gespiegelte Figur, sei sie ein alter ego, ein Phantom, ein Doppelgänger, schicksalhafter Schatten, und die Art der Verbindung zwischen dem sich Spiegelnden und

dem Gespiegelten, sind also unmittelbar in doppelter Hinsicht als reflexiv zu verstehen, einmal in optischer Hinsicht und zum anderen in denkerischer, philosophischer Hinsicht. Ein mentaler, geistiger Vorgang ist optisch determiniert und umgekehrt.
In der Folge von gespiegelter Figur, unterschiedener Tugend, reflektierendem Denken und verwirklichter Schönheit, wird der Spiegel zu einem Gradmesser absoluter Perfektion. Zugleich behält er etwas geheimnisvolles, denn er spiegelt ebenso die Perfektion, wie dessen Vergänglichkeit, er zeichnet den Schatten des Todes. Es ist, als ob der Spiegel eine unsichtbare Atmosphäre, jenseits des Physischen, aber dennoch Ausdruck dessen, mit einfängt und spiegelt. Das Verständnis des mysteriösen Doppels als Projektion des zum Äußeren dazugehörenden Inneren qualifiziert den Spiegel schließlich als Identität bildendes Instrument. ‚Der Spiegel ist ein Meister' sagt Leonardo da Vinci.[149]

Natürlich nimmt es nicht Wunder, daß man versuchte, diesem Phänomen, das sowohl als ‚Hieroglyphe der Wahrheit' als auch ‚Hieroglyphe der Falschheit' gedeutet werden kann auf die Schliche zu kommen, bzw. in all seinen Spielarten kennen zu lernen. Und so wurden allerlei Spiegelkästen, Spiegelmöbel, Spiegelkabinette und andere Spiegelkonstruktionen erfunden, die nicht nur mit der Doppelung des Spiegelphänomens selbst, sondern auch mit dessen sowohl optischer als auch geistiger Kapazität wenigstens verblüfften und eins mit dem anderen zu erklären suchten. So versuchte man wunderbare Erscheinungsphänomene, wie die Auferstehung, und auch Kuriositäten, wie Doppelköpfigkeit und Vervielfältigungen als raffinierte Spiegelkonstruktion zu belegen und darzustellen. Realität und Halluzination begannen sich zu vermischen. Sicherheit des Gespiegelten wechselte mit der Unsicherheit des Existenten ab.
Andererseits sah man denkerisch reflektierend das ganze Universum in einem großen Spiegel (*speculum majus*[150]), der sich aus mehreren kleineren zusammensetzte (Spiegel der Natur, Spiegel der Weisheit, Spiegel der Moral, Spiegel der Geschichte[151]) und legte das ganze Spiegelgebäude der Erkenntnis in enzyklopädischen Büchern nieder.
Auf diese Weise kann das Buch selbst als Spiegel verstanden werden und sich in die Reihe der Spiegelmaschinen eingliedern, insofern es Spiegelung unter Absehung optischer Phänomenologie bedeutet, also nicht optische Reflexion.

[149] J. Baltrusaitis, S. 12.
[150] Vincent de Beauvais (1264).
[151] Cf. J. Baltrusaitis, S. 9.

Es überrascht nicht, daβ Tarkowskij in seinen Filmen, die einfache Spiegelung, den Spiegel als Spiegel, und in ihrer Folge die Identitätsmaschine bis hin zu zusammengesetzten Spiegelkonstruktionen (Reflexionsmaschine und Spiegelreflex), selbst wenn diese sowohl in ihrer Phänomenologie als auch Hermeneutik über die einfache Spiegelung hinausgehen, auf die Geschichte des Spiegels zurückgreift. Wenngleich hinzugefügt werden muβ, daβ er offensichtlich kein Interesse an den Kuriositäten und halluzinatorischen Vervielfältigungen des Phänomens der Spiegelung hat, weder im bildhaften Sinn noch im Sinne von Effekt. Als Ausnahme könnten die teils zwergen- und gnomhaften Neutrinoreproduktionen des Solarisozeans auf der Orbitalstation verstanden werden; diese entstehen allerdings nicht aus einfacher Spiegelung (s.o.) und haben keine weitere Bedeutung im Sinne von Kuriosität.
Ebenso wenig zeigt Tarkowskij ein Interesse am Spiel mit dem Spiegel als ‚Hieroglyphe der Falschheit'. Dies hat mit der grundsätzlichen Bedeutung der oben sogenannten ‚ersten Spiegelung' zu tun und muβ hier als eine philosophische Grundentscheidung im Sinne der ‚makellosen Spiegelung des ewigen Lichtes' verstanden werden. Das heiβt: In der Tarkowskijschen Rezeption der Überlieferungsgeschichte des Spiegels ist also ein Primat der philosophischen Reflexion vor der optischen Reflexion von grundlegender Bedeutung.

## Erscheinungen

Konnte schon die Spiegelung mehr oder weniger natürlicher, physischer Phänomene mit Hilfe eines mehr oder weniger einfachen Instrumentes: der Spiegel, zu derartigen Ansichten und Einsichten führen, so erstaunt es wenig, daβ auch andere spiegelnde oder reflektierende Flächen und Gegenstände als Spiegel wahrgenommen und Spiegelflächen abstrakter wurden. Zunächst richteten sich die Spiegelungen himmelwärts. Vor allem der Mond, aber auch andere Himmelkörper wurde als Spiegel erkannt und es stellten sich Fragen nach der Beschaffenheit der Spiegelfläche. Sie konnte nicht nur glänzend, sondern auch stumpf sein, also nicht spiegeln. Sie konnte fest, aber auch flüssig sein. Wie Wassertropfen, Wolken und das Meer; Damit wurden Spiegelbilder veränderbar entsprechend der Beschaffenheit der Spiegelfläche. Schlieβlich konnte die Luft spiegeln und Spiegelfläche und Spiegelung selbst wurden immaterieller, abstrakter und versprachen schlieβlich den Schritt über die Spiegelfläche selbst hinaus. Entsprachen schon bei einfachen Spiegelungen die als mysteriös wahrgenommenen atmosphärischen Aspekte der Spiegelung offenbar Spiegelungen des

Inneren, der Seele und des Geistes, nach auβen, so machten sie nun seelische und geistige Phänomenen geradezu sichtbar. Eine derartige Erweiterung der Spiegelflächen und gleichzeitig der gespiegelten Phänomene lieβ noch weitere Interpretationsmöglichkeiten zu, nämlich die zum einen als Innere, quasi Projektionen auf äuβere Spiegelungen, wahrgenommene Phänomene selbst als Spiegelungen, d.h. als Erscheinungen zu begreifen. Somit machten Spiegelungen das Unsichtbare sichtbar. Die geistige und die physische Welt begegnen sich im Spiegel und transformieren zugleich die Spiegelfläche, so daβ der Spiegel selbst zu einem Instrument einer Vision wird.[152]

In der Galerie der göttlichen Spiegelungen liegen Erscheinung, Transformation und Vision ganz nah beieinander. Sprach man bei der einfachen Spiegelung von einer optischen und denkerischen Koinzidenz in der Reflexion, so müβte nun dieselbe Koinzidenz konsequentermaβen mit Spekulation bezeichnet werden. Das heiβt, der Spiegel wird auf diese Weise entweder selbst zu einem Substitut, d.h. eindeutig entzifferbar und lediglich den Platz für ein bestimmtes Anderes einnehmend (metaphorischer Spiegel), zu einer schwindelerregenden unendlichen Aneinanderreihung von immer neuen Spiegelungen, oder zum Ankunftsort eines Unbekannten.

Schon der Aspekt der Transformation verleiht dem Spiegel schöpferische Qualitäten. So wird er in neoplatonischer Tradition sogar mit dem Schöpfer identifiziert und zwar nicht nur als Spiegel des allmächtigen Schöpfers, sondern auch als Kapazität dessen Geschöpfe zu vollenden. Der Spiegel realisiert die Idee des Geschöpfes als Bild der Erinnerung.[153]

.

Tarkowskij scheint Inspiration aus diesem Fach des Spiegelungsarsenals geschöpft zu haben, man denke nur an die Transformationen der Spiegelflächen, z.B. beim Solarisozean (Erinnerungsmaschine) oder der Wasserflächen (Transzendenzmaschine) in ‚Stalker'. Mit beiden Phänomenen ist die Sichtbarwerdung des Unsichtbaren verbunden. Eine weitere Abstraktion der Spiegelflächen (Reproduktions- und Restitutionsmaschine) verstärkt diesen Eindruck bis dahin, das nur schwer zu unterscheiden ist, was das Sichtbare und was das Unsichtbare ist (vor allem Restitutionsmaschine). Dennoch bleiben bei Tarkowskij die Visionen an das Innere (Unbewuβte) oder Traumhafte gebunden. Bei ihm sind Visionen Erscheinungen anderer Menschen, aber keine Epiphanien im Sinne göttlicher Erscheinungen. Wenn Gott sichtbar erscheinen könnte, beharrt Tarkowskij geradezu programmatisch auf Unsichtbarkeit (Zimmer in ‚Stalker'). Der einzige Hinweis auf göttliche Erscheinungen

[152] Vgl. J. Baltrusaitis, S. 283.

befindet sich am Ende des Filmes ‚Andrej Rubljow', inwiefern dort die Meditation der Ikonen allerdings etwas mit Spiegelung zu tun hat, wird später zu untersuchen sein. Tarkowskijs Spekulationen im epiphanischen Sinn, bleiben wegen ihrer Unsichtbarkeit bei der Unbekanntheit des Anderen.

Ein ins unendliche gehendes Verwirrspiel der Spiegelungen, streng genommen metaphorischer Spiegel, hat bei Tarkowskij spiegeltheoretisch keine explizite oder programmatische Bedeutung. Dennoch produziert Tarkowskij im hermeneutisch-semiotischen Sinne sich im Unendlichen verlierende Sinn- und Bedeutungsketten[154]. Er verhindert wenigstens nicht, sie als solche wahrzunehmen. Der Funktionsweise der Spiegelungsmaschinen, entsprechen derart sich verlierende Sinn- und Bedeutungsketten einer Spiegelung als narzisstischem Kurzschluß (Spiegelreflex), d.h. sie ignorieren die Spiegelungsdifferenz. Bei Tarkowskij bezieht sich Sinnspekulation in erster Linie auf etwas noch Unbekanntes (im Sinne von Ideal oder Spiritualität), was sich aus der Spiegelung oft genug bildhaft und emotional ergibt und nicht auf entzifferbaren Sinn oder Bedeutung angelegt ist. Diese Spekulation schließt Sinn nicht aus, aber läuft eben nicht zwangläufig auf Sinn hinaus und setzt sich gegebenenfalls ihrer Abwesenheit als Sinnkrise aus. Spekulation ist am ehesten Erwartung der Ankunft von Sinn.

Der schöpferische Aspekt der Spiegelung spielt bei Tarkowskij eine wichtige Rolle, bis hin zur medialen Transformation (Transformationsmaschine). Allerdings ist die Identifikation mit dem Schöpfer bei Tarkowskij selbst eine Spiegelung, die sogenannte ‚ersten Spiegelung', die nicht die Perfektion der göttlichen Schöpfung im Blick hat, sondern den Akt den Schaffens. Folglich hat Erinnerung bei Tarkowskij eine andere Funktion (Erinnerungsmaschine) als in der Spiegelgeschichte. Sie ist an Zeit gebunden. Der in der hier zu umreissenden Geschichte der Spieglungen ist weiterhin ein Zusammenhang von Schöpfung und Erinnerung zu erwähnen: „das Bild des Spiegels sei Schöpfung wie ein Bild der Erinnerung"[155]. Bei Tarkowskij ist ein solcher Zusammenhang in Bezug auf die Restitutionsmaschine zu erkennen. Es stellt sich allerdings die Frage, ob die Restitution bei Tarkowskij (im Film ‚Opfer') – immerhin als Resultat einer uneigennützigen Opferhandlung, in der ihr eigenen Absichtslosigkeit (Gratuität) – mit dem Gedanken einer wenn auch perfekten doch ‚nur' Wiederherstellung zu vereinbaren ist; ob gerade der Moment des Opfers nicht einen

[153] Vgl. J. Baltrusaitis, S. 284.
[154] Cf. H. Böhme, Ruinen-Landschaften, S. 335 und 364 ff.
[155] J. Baltrusaitis, S. 284.

apokalyptischen Bruch in der Zeit darstellt. In ‚Opfer' arbeiten die Erinnerungsmaschine und die Restitutionsmaschine parallel. Der Begriff der Apokatastasis, Grundlage der Restitutionsmaschine, beschreibt die Wiederherstellung nach der Apokalypse, (im Sinne von Katastrophe und Offenbarung), also in einer anderen Art von Zeit. Restitution als Produktion der Restitutionsmaschine schliesst ebenfalls eine Spiegelungsdifferenz mit ein. Sie ist eine Differenz der Zeit. In diesem aus ihrem Zeitbezug hervorgehenden Unterschied deutet sich zum wiederholten male an, daβ Tarkowskij in Bezug auf die in seinen Filmen verwendeten Spiegelungen über die überkommenen Spiegelungstraditionen hinausgeht. Aus der Spiegelungsdifferenz heraus produzieren Spiegelungsmaschinen bei Tarkowskij neue, filmische Realitäten.

**„Catoptrische Maschinen"**

Der in Phänomenologie und Hermeneutik der Spiegelungen bereits vollzogene Rekurs auf den Begriff Maschine für die Darstellung von Spiegelungen, ist keineswegs eine Neuerfindung. Bereits die Spiegelkästen, –Kassetten und –Kabinette deuteten auf das hin, was Jurgis Baltrusaitis in seiner Geschichte der Spiegel, auf dessen griechisches Wort zurückgreifend, „Catoptrische Maschinen" nennt. Freilich sind sie keine Spiegelungsmaschinen wie sie sich bei Tarkowskij konstruieren lassen. Aber Catoptrische Maschinen nach Baltrusaitis können als mechanische Vorbilder für Tarkowskijs Spiegelmaschinen gelten.

Legendäre Spiegelkonstruktionen sind schon aus der Antike überliefert. Raffinierte Kombinationen aus verschiedeneckigen planen Spiegeln aus unterschiedlichen Materialien, konischen, konkaven und konvexen Spiegelarten; Vorläufer des Parabolspiegel regten den Erfindungsgeist der Wissenschaftler zur Rekonstruktion der *Polymachinos* an, die nicht nur das Sonnenlicht derart zu konzentrieren im Stande zu sein versprachen, daβ sie selbst über Entfernungen hin Feuer entzünden konnten und sich als Kriegsmaschinen vielversprechend zur Anwendung bringen lieβen. Derartige Spiegelmaschinen sollten auch dazu dienen, Meerwasser zur Salzgewinnung zu verdampfen oder die Fruchtbarkeit der Böden zu erhöhen, indem sperrige Steine gleichsam gesprengt wurden. Berühmte Namen, wie beispielsweise Archimedes, Descartes, Bouffon, Kircher und viele andere, sind mit diesen Legenden, Erfindungen und Auseinandersetzungen darum verbunden. Die Ergebnisse dieser Arbeiten

führten immerhin zu den zeitgenössischen Hightechspiegeln, die schließlich Legenden und Wissenschaft um die Spiegel erst im 20. Jahrhundert versöhnten. Heute machen Spiegelmaschinen zumindest über ungeahnte Entfernungen sichtbar (Teleskop) und senden Zeichen (Leuchtturm) und errichten Kommunikationsnetze, die weit über die Sichtbarkeit hinausgehen (Satelliten).

Nun ist Tarkowskij das Gegenteil eines futuristischen Filmemachers. Er versucht, selbst wenn er sich science-fiction nähert, alle technische Fiktion streng zu vermeiden (‚Solaris'). Das schließt jedoch nicht aus, daß er Spiegelungstechniken entwickelt, die durchaus ähnlich konstruiert sind, wie die zunächst optischen Spiegelungen, die ja ihrerseits immer abstrakter und potentieller zu Satelliten- und Teleskopenspiegelungen führen. Kinematographisch gedeutet, findet sich die Parallele noch sichtbar in ‚Solaris', dem Film, von dem sich Tarkowskij im Nachhinein eher distanziert, denn er habe die Elemente der sciene-fiction nicht konsequent genug ausgemerzt (oder muß man besser sagen: verborgen?). So ist eben das Prinzip der technischen Adaption und Transformation sichtbar geblieben: Die Wissenschaftler haben den Solarisozean mit enzephalographischer Hightech-Strahlung beschossen und dabei deren psychischen Impakt, in Tarkowskijs Sinne müßte man bis jetzt am besten emotionalen Impakt sagen, außer Acht gelassen. Aber genau das interessiert Tarkowskij. Und er läßt diesen Impakt sich in der Spiegelung realisieren, ja sich geradezu inkarnativ Bahn brechen.

Insofern haben wir bei dieser Spiegeltechnik in ‚Solaris' das Adaptionsprinzip vorliegen, das Tarkowskij verwendet, wenn er ursprünglich nicht kinematographische Spiegelungen zu solchen transformiert. Von hier aus gesehen sind die Spiegelmaschinen Tarkowskijs abstrakte ‚catoptrische' Maschinen. Sie spiegeln nicht nur Licht oder andere Strahlung im rein technischen Sinne von filmischer Aufzeichnung, Projektion und Reflexion, sondern Emotion. Und zwar Emotion als Komplex von Zeit, Identität, Transzendenz, Erinnerung, Reflexion, etc., also als einer Art geistiger Komplexstrahlung, deren Impakt noch genauer zu bestimmen sein wird. Im Vergleich mit den sozusagen herkömmlichen ‚catoptrischen Maschinen', wird erst deutlich worin das Wesentliche Tarkowskijscher Spiegelungsmaschinen besteht, die durchaus parallel funktionieren. Allerdings sieht er von der Ausstellung der technischen Funktionsweise und deren Effekten ab (s.o. den Vergleich von Satellitennetz und Spiegelreflex).

Ein ins Zentrum kinematographischer Spiegelung weisendes Beispiel aus der Geschichte des Spiegels, von Tarkowskij nach dem herausgearbeiteten Prinzip transformiert, sei konkret beschrieben. Alexandrien war schon im 3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung als Stadt der Spiegelkonstrukteure bekannt. Ein solcher mit Namen Ptolemäus. Der Legende nach ist er der Erbauer des legendären Leuchtturmes von Alexandrien, auf der vorgelagerten Insel Pharos gelegen. Er hatte eine wunderbares Spiegelexemplar, das seines Gleichen nicht hatte, in den Leuchtturm eingebaut. In Wissenschaft und Legende gilt dieser Spiegel als der Vorläufer des Teleskopes. Noch 1909 beschrieb der deutsche Archäologe H. Thiersch den Leuchtturm von Alexandrien mit einer ‚*camera obscura*' im Zentrum seines optischen Mechanismus als das größte bis dato existierende Teleskop.[156] Wenn es auch weder Anliegen noch Gegenstand dieser Arbeit ist, die Funktionsweise eines Teleskopes zu beschreiben, so soll doch die Aufmerksamkeit auf die *camera obscura* gelenkt werden, die sich bereits im Innern des historischen Teleskopes befindet. In dieser Dunkelkammer befinden sich die komplizierten Spiegelungsmechanismen. Solche ‚Dunkelkammern' befinden sich ebenfalls im Inneren von Fotoapparaten, Filmkameras und Projektoren. Sie dienen der optisch-mechanischen Reflexion und Transformation von Strahlungen.

Tarkowskij nutzt das Prinzip derartiger Dunkelkammern zur Konstruktion einer kinematographischen *camera obscura*, indem er technische Transformations- und Reflexions-mechanismen emotional nutzt. In ‚Stalker' befindet sich in der Zone ein insofern besonderes Zimmer, als dass sich dort demjenigen, der es betritt die geheimsten Wünsche erfüllen. Als die Zonenfahrer schliesslich zu diesem Zimmer gelangen, ist dort nichts weiter, als ein verfallener, überschwemmter Raum. Dennoch wagt keiner der Beteiligten, das Zimmer zu betreten, aus Angst, die geheimsten Wünsche könnten sich als andere herausstellen, als vorher gedacht. Strahlungstechnisch gesagt, heisst das doch, dass die in das Zimmer hinein gesendete emotionale Strahlung transformiert wieder heraus kommt, reflektiert wird. Das Zimmer in ‚Stalker' funktioniert emotional so wie eine *camera obscura* optisch-mechanisch. Es zeigt die Dunkelkammer[157] einer Spiegelungsmaschine, die nicht oder nicht nur mit optischen Strahlungen arbeitet.

[156] J. Baltrusaitis, S. 288.
[157] Cf. Dell' Agli, a.a.O. S. 532/533.

Zusammenfassend macht die Rekonstruktion der Spiegelungsmaschine bei Tarkowskij aus der ‚catoptrischen Maschine' der Geschichte des Spiegels, nicht nur deutlich daβ, sondern zu gleich inwiefern die Spiegelmaschinen auf ‚catroptischen Maschinen' aufbauen und sich von ihnen unterscheiden, sie transformieren. Tarkowskijs Spiegelmaschinen basieren auf optischen Spiegelungsphänomenen und erweitern oder ersetzen die optischen Strahlungs- und Reflexionsphänomene um emotionalkomplexe Strahlungen. Nach dem Vorbild von ursprünglich mechanischen Spiegelungsmaschinen lassen sich bei Tarkowskij abstrakte Spiegelungsmaschinen konstruieren.

## Schluβfolgerungen

Aus dem Vergleich zwischen Tarkowskijs Spiegeltechniken und der Geschichte der Spiegel von Jurgis Baltrusaitis geht hervor, daβ der Filmregisseur auf der einen Seite Spiegeltechniken quasi direkt aufnimmt und kinematographisch adaptiert. Dies ist von einfachen Spiegelungen ausgehend über deren Abstraktion zu Erscheinungen und deren Kombination zu Maschinen festzustellen und bezieht sich sowohl auf einfache (Spiegel) und komplexe (Teleskop) technische Phänomene und deren Transformation in reflexive emotionalkomplexe Phänomene.

Auf der anderen Seite ist auffällig, daβ sich Tarkowskij überhaupt nicht für die Täuschungs-, Fälschungs- und Entstellungsphänomene der Spiegelung[158] interessiert. Weder in technischer, noch in filmischer und in den nachfolgenden oder verbundenen Reflexionszusammenhängen, sind Spuren dieser Spiegelungen im Werk Tarkowskijs nachzuweisen[159].
Das kann nach der vorangegangenen Analyse jedoch nicht bedeuten, daβ Tarkowskij auf eine eindeutige, ganz gleich ob einfache oder komplexe, Bild –Abbild Identifikation orientiert. Aber jeglicher auf bloβe Irritation, Entstellung oder Multiplikation ausgehende Spiegeleffekt findet in seinen Filmen keinen Platz. Ja, es kann verallgemeinert werden, daβ Spiegelung als Effekt weder in Tarkowskij Ästhetik noch in seiner filmischen Praxis eine Rolle spielen. Tarkowskij nutzt einfache und hochkomplexe Spiegelungstechniken weder optisch noch in ihren Transformationen als filmische Effekte. Das heiβt, er nutzt Spiegelungen nicht im

[158] Cf. J. Baltrusaitis, a.a.O., die Kapitel IX, ab S. 215, und X, ab S. 237.
[159] Nicht einmal in vergleichbarer Art und Wiese wie zum Beispiel das Phänomen der Entstellung filmbildlich bei Sokurow in ‚Mère et fils' angewendet wird.

illustrativen Sinne, um einem Bild, oder der Handlung etwas auf technische Weise, also von auβen hinzuzufügen, sondern er transformiert die Spiegelung derart, daβ sie das Bild, die Handlung nicht unterbricht. Um dieses Faktum, das sowohl die optische als auch die emotionalkomplexe Form von Spiegelungen umfaβt, genauer zu beschreiben, bedarf es der Untersuchung einer Kategorie, die bei Tarkowskij von zentraler Bedeutung ist, jedoch in der Geschichte der Spiegelungen nicht vorkommt: der Zeit. Tarkowskijs Primat liegt eben nicht auf Spiegelungen, sondern auf dem Fluβ der Zeit. Spiegelungen sind also in diesen Fluβ der Zeit integriert, was bedeutet, daβ gespiegelte Szenen, Situationen, Bilder, Handlungen etc. bruchlos in nicht gespiegelte übergehen und umgekehrt.

Läβt sich nun daraus sofort schluβfolgern, daβ die eigentlich kinematographische Spiegelungsmaschine wesentlich eine Zeitmaschine ist, und zwar komplexer als die oben beschriebene einfache Zeitmaschine? Wäre diese dann als Erfindung und Besonderheit Tarkowskijs zu beschreiben oder lieβen sich Verbindungen zu anderen Spiegelungen herstellen? Ein Hinweis ist im nichtrealisierten Szenario ‚Hoffmanniana' von Andrej Tarkowskij gegeben (s.o.). Dort befindet sich an zentraler Stelle ein magischer Spiegel, der durch über die Zeitmaschine hinausgehende Zeitzusammenhänge charakterisiert ist, nämlich von einer Antizipation der Zukunft. Magische Spiegel sind auch eine Kategorie in der Geschichte der Spiegel und ein besonderes Indiz für die hier gelegte Spur könnte darin bestehen, daβ diese Spiegel in ihrer Geschichte auf einem physiologisch-psychischen Mechanismus[160] beruhen, was dem Adaptionsprinzip Tarkowskijs entsprechen könnte. Bleibt erstens heraus zu arbeiten, ob und in welchem Sinne die Zeitmaschine mit dem magischen Spiegel zusammenhängt und welcher Zusammenhang zwischen Spiegel und Zeit sich daraus ergibt. Zweitens, und dies geht über den ersten Teil er Analyse hinaus, könnte eine Relation zwischen Zeit und Spiegel die Basis bilden zur Beschreibung des Spiegels als Kinematographen. Bis hierher wäre der Kinematograph eine sich aus einzelnen Spiegelungsmaschinen zusammensetzende kinematographische Maschine.

[160] Cf. J. Baltrusaitis, ab S. 181.

## Schluβ Teil I

Immerhin war es zu Beginn, in Cocteaus Film, die Statue, die den Poeten ermunterte, in den Spiegel hineinzugehen und darin umher zu spazieren. Sie muβte es ja wissen. Wenngleich sie nichts darüber verlauten lieβ, daβ sie selbst ihre Geschichte mit der Spiegelung hatte; wenigstens möglicherweise, dem Mythos nach.

Wie der Poet, haben wir uns im Reich des Spiegels bei Andrej Tarkowskij umgesehen und sind auf ein komplexes und variables vielfältig wechselwirkendes Spiegelungssystem gestoβen. Gleich einem Ingenieur hat Tarkowskij Spiegel hergestellt, Mechanismen benutzt und ausgetauscht, Spiegelungen etabliert, Strahlungen verändert und neuartige benutzt, neue Spiegelflächen getestet und diskret in Betrieb genommen, meist ohne die von im konstruierten Maschinen selbst zu zeigen. Er hat sie zu verbergen gesucht. Es war auch Nacht im Inneren des Spiegels von Cocteau. Doch etwas ist bis hierhin unbemerkt geblieben: „Der Poet geht vorwärts, unbeweglich.“[161]

Soll aber der Spiegel als Kinematograph beschrieben werden, so muβ er, wie der Name schon sagt, etwas mit Bewegung zu tun haben. Die ist nicht die einzig offene Frage in diesem Zusammenhang. Noch ist der Spiegel kein Kinematograph, auch bei Tarkowskij nicht. Was aber ist überhaupt ein Kinematograph bei Tarkowskij?

[161] Siehe Fuβnote 27.

## II. Der Kinematograph

der Kinematograph [ist] etwas allzu Unbekanntes
bisher
(Jean-Luc Godard)

### Einführung

Was ist also ein Kinematograph? Nach den bisherigen Ausführungen lässt sich der Kinematograph es ein komplexes Spiegelungssystem definieren, das sich aus mehreren einzelnen, mehr oder weniger komplizierten Spiegelungsmaschinen zusammensetzt und ein offenes System von Spiegelungen erzeugt, das auf der Grundlage von Spiegelungsdifferenzen innerhalb jeder einzelnen Spiegelung eine neue, multimediale, filmische Realität erzeugt, aufzeichnet und reproduziert, die ihrerseits wiederum auf Spiegelung angelegt ist. Als Medium dieser Spiegelungsmaschinen deutet sich die Zeit an, die alle beteiligten Medien (optische, akustische, emotionale) bestimmt.

Der Kinematograph nach Andrej Tarkowskij wird in seinem grundlegenden Essay „Über die kinematographische Figur“[162] beschrieben, der im Wesentlichen das Kapitel über die „Bildhauerei aus Zeit“ in seinem Buch „Die versiegelte Zeit“ vorwegnimmt. In seinem Essay definiert Tarkowskij die für seinen Kinematographen grundlegende Kategorie der „kinematographischen Figur“ als „pulsierende Zeit“ und bestimmt damit die pulsierende oder bewegte Zeit zum konstituierenden Element seines Kinematographen.

Hierzu wird zunächst die kinematographische Figur als abstrakte, theoretische Denkfigur nach Tarkowskij heraus gearbeitet. Nachfolgend werden konkrete filmische Konstruktionen als „Zeitskulpturen“ beschrieben und damit die abstrakte Denkfigur in ihren komplexen filmbildlichen Manifestationen aufzeigt. Zweitens werden die Konsequenzen für den Zusammenhang zwischen der kinematographischen Figur und ihrem Zeichen- bzw. Bedeutungscharakter beschrieben.

[162] A. Tarkovski : De la figure cinématographique, in : Dossier Positif Rivages 4, Andrei Tarkovski, Paris, 1988, S. 64-75 (Ü.d.V.).

## 1. Die kinematograpische Figur

### Definition

Gleich zu Beginn seines Aufsatzes „Über die kinematographische Figur“ verweigert Andrej Tarkowskij eine präzise Beschreibung dessen, was er unter dem Begriff Figur verstanden wissen will. Nichts desto trotz unternimmt er eine solche Definition im Laufe des Textes. Dabei geht er zunächst von der Beobachtung der Wirklichkeit aus und stellt fest: „In einem Wort, die kinematographische Figur ist die Figur des Lebens selbst.“[163] Als Figur des Lebens im Sinne von komplexem Abbild, handelt es ich hierbei nun nicht einfach um eine dokumentarisch-photographische Reproduktion der Lebenswirklichkeit, sondern um deren genau beobachtete Wahrnehmung. Das Leben selbst soll zum Ausdruck gebracht werden und nicht die Kenntnisse, oder Konzeptionen eines Autors über das Leben. Die Figur soll das Leben weder definieren, noch symbolisieren, sondern es ausdrücken. „Die Figur spiegelt das Leben, sie fixiert seinen einzigartigen Charakter.“[164]

Eine kinematographische Figur ist also Abbild des Lebens, insofern es dasselbe spiegelt. Nun spiegelt die kinematographische Figur nicht einfach nur wieder, sondern es zeigt den einzigartigen Charakter des Gespiegelten, d.h. es lässt eine Differenz erscheinen, die zunächst hermeneutisch mit Aufscheinen einer „absoluten Wahrheit“ im Gespiegelten bestimmt wird, was auf einen Zusammenhang mit der ober beschriebenen ersten Spiegelung und deren Vernetzung bis zum Spiegelreflex hinweist.

In dieser Perspektive lässt sich die folgende Präzisierung Tarkowskijs verstehen: die kinematographische Figur ist als gespiegeltes Leben im Horizont absoluter Wahrheit nun „weder eine Konstruktion, noch ein Symbol“ ist, sondern etwas „nicht zerlegbares, einzelliges, amorphes“ und als solches unerschöpflich und nicht formulierbar. Doch wovon wird diese unerschöpfliche, nicht formulierbare Bedeutung bestimmt? Was wird in der kinematographischen Figur gespiegelt und schliesslich fixiert?

„Die souveräne Dominante der kinematographischen Figur ist der Rhythmus, der den Zeitfluβ im Inneren einer Einstellung ausdrückt.“

[163] A. Tarkowski : De la figure cinematographique, a.a.O., S. 65, (Ü.d.V.).
[164] A.a.O., S. 68.

Rhythmus als Zeitfluss, an anderer Stelle spricht Tarkowskij vom „Pulsieren der Zeit“, in „der Abwesenheit von Sprache, Kenntnissen und Symbolen“ definieren die kinematographische Figur als Spiegelung und Fixierung von Wirklichkeit. „Selbst wenn sich der Ablauf der Zeit auch im Verhalten der Personen, in der figurativen Darstellung und dem Sound manifestiert und erkennen läβt, so sind diese Elemente doch Begleitelemente, die theoretisch auch abwesend sein könnten.“[165]
Die kinematographische Figur ist also die Spiegelung und Fixierung des Lebens als pulsierende Zeit. Das dominierende Medium des Kinematographen ist die Zeit, alle anderen Medien werden von ihr bestimmt. Und zwar ist es rhythmische, bewegte, pulsierende Zeit, die filmtechnisch innerhalb einer Kameraeinstellung abläuft und nicht durch Montage o.ä. erzeugt wird. Alle anderen Medien, die nun als sekundäre Medien zu bezeichnen sind, wie visuelle, akustische, emotionale sind Funktionen dieser pulsierenden Zeit.

Die kreative, kinematographische Figuren bildende Aufgabe des Filmregisseurs/-autors besteht folglich in der Wahrnehmung und Beobachtung der Zeit, des Zeitfluβes, des Zeitdruckes und des Charakters der Zeit innerhalb einer Einstellung. Denn diese sind die entscheidenden Parameter nicht nur der Einstellungen selbst, sondern auch der den Filmaufnahmen folgenden Montage. Sie hat (lediglich) zur Aufgabe, ein rhythmisches Pulsieren der Zeit von Einstellung zu Einstellung herzustellen. Montage ist „Bildhauerei mit der Zeit als Material“[166]. Und die so entstehenden Skulpturen der Zeit sind filmbildliche Realisierungen der abstrakten kinematographischen Figuren. Diese selbst müssen streng genommen unsichtbar sein, wenn man theoretisch von ihren Begleitelementen und Manifestationen absehen kann.

## Kinematographische Figuren als Zeitskulpturen

Selbst wenn theoretisch kinematographische Figuren ohne ihre Manifestationen denkbar sind, so lassen sich dennoch, der individuellen Wahrnehmung Tarkowskijs entsprechende, charakteristische kinematographische Figuren als Zeitskulpturen in seinen Filmen ausmachen. Diese sind nun nicht einfach mit Filmbildern zu verwechseln, sondern sind eher im Sinne von Spuren zeitlicher Pulsationen in seinen Filmen zu verstehen. Das heiβt, es handelt sich um für

[165] A.a.O., S. 70.

Tarkowskij charakteristische ‚Begleitelemente', die den Zeitfluβ erkennbar werden lassen, um Zeitskulpturen die aus mehreren Filmbildern, ganzen Filmteilen bestehen können, was wiederum der Komplexität der oben beschriebenen Spiegelungsmaschinen entspricht, die als Ergebnis filmische Wirklichkeiten aus Zeitspiegelungen komponieren

.

Wenn sich nun kinematographische Figuren als Spiegelungen in ihren Manifestationen ausdrücken, müssen sich deren Wahrnehmungen als Zeitskulpturen wenigsten umrisshaft beschreiben lassen, wenngleich mit dieser Beschreibung weniger die Bedeutung-manifestationen der Zeitskulpturen, sondern der Nachvollzug des theoretischen Zeitflusses gemeint ist.

Mönch/ Schweigen/ Ikone

Wie ist die Kombination von einer Person, Mönch, einer Tätigkeit, Schweigen, und einem Kunstwerk, Ikone, als kinematographische Figur zu verstehen? Sicher nicht im Sinne einer typisierenden Beschreibung der Titelrolle des Filmes ‚Andrej Rubljow', ihrer lange Zeit den Film beherrschenden Tätigkeit und deren künstlerisches Ergebnis. Wenn gleich natürlich von diesen dramaturgischen Realia des Filmes nicht gänzlich abgesehen werden kann. Im Sinne Tarkowskijs müsste zur Einzigartigkeit der Wahrnehmung vorgedrungen werden, um den hier Zeitskulpturen genannten phänomenologischen Aspekt der kinematographischen Figur zu beschreiben. Anders ausgedrückt müsste versucht werden, dem Zeitfluβ des Films wenigstens andeutungsweise beschreibend auf die Spur zu kommen. So, daβ er in Worten umrissen werden kann, sozusagen von Wahrnehmung zu Wahrnehmung, immer dessen eingedenk, daβ dieser so umrissene Zeitfluβ von anderer Art ist als seine Beschreibung.

Der Mönch in ‚Andrej Rubljow' ist aus seinem theologischen Selbstverständnis heraus, heute nicht weniger fremd als im 12. Jahrhundert. Ein Mönch ist jemand der allein ist in einer per se anderen Zeit, nämlich in der Zeit, von der es heiβt, daβ es in ihr keine Ehen mehr geben wird, weil die Gemeinschaft der Menschen mit ihrem Gott eine Intensität haben wird, die jegliche Ehen schmelzen läβt. Mönche sind Zeitverrückte, die in der biblisch-christlichen Neuen Zeit leben. Und diese Leute organisieren bzw. sublimieren den zu vernachlässigenden Rest von

[166] A.a.O., S. 74.

„normaler“ Zeit so, daβ möglichst wenig Energie ihrer Neuen Zeit verloren geht. Das Besondere des Mönches in unserem Film ist, daβ er seine Energie in Bilder sublimiert, die allgemein gesagt, als Bilder dieser Neuen Zeit gelten. Damit ist er nicht nur Zeit-, sondern auch Bildverrückt. Er sieht alles, was ihn umgibt, in einer anderen Perspektive und malt es auch so.

Bleibt die erwähnte Tätigkeit, das Schweigen. Vom theologischen Blick her, gehört das Schweigen zu den Sublimationstechniken, das heiβt, der Ikonen malende Mönch bereitet nicht nur Holzbrett und Farben vor, sondern er trainiert auch seinen Geist der Wahrnehmung der Neuen Zeit. Eine seiner Techniken ist das Schweigen. Im Beispiel Andrej Rubljows in Tarkowskijs Film geht es aber nicht um diese Art des Schweigens, die einem Dokumentarfilm über mittelalterliche Ikonenmaler entsprechen würde. In Tarkowskijs Film geht dem Schweigen des Mönches, ein Zeitcrash voraus: Andrej Rubljow ist sehr begabt und wird beauftragt, Kirchen auszumalen. Er zieht dazu im Land herum, sieht, wie die Leute leben und stellt erschüttert fest, daβ sie in einer anderen Zeit leben, als er. Er muβ sogar feststellen, daβ die Bilder seiner Neuen Zeit gebraucht werden, besser miβbraucht werden, um die Menschen zu unterdrücken. Hinzu kommt, daβ er einen bewunderten griechischen Kollegen trifft, der dies alles mit dem zynischen Blick eines Geschäftsmannes betrachtet. Diese Erfahrung mit seiner historischen Zeit stürzt ihn in eine tiefe Krise. Seine Perspektive, seine Techniken funktionieren nicht mehr. Als schlieβlich, das von ihm zu malen verweigerte Jüngste Gericht in Form des Tartarenkrieges über ihn hereinbricht, verirrt er sich zwischen den Zeiten und wird schuldig. Er tötet. Angesichts diese Zeitcrashes beschlieβt er, zu schweigen, nicht mehr zu handeln, nur noch zu beobachten, sich aus der Zeit zurück zu ziehen. Und er beobachtet einen Jungen, der unter Aufbietung aller seiner Kräfte, sich seiner Zeitverstrickung zu entwirren sucht und eine Glocke baut. Als dies gelingt, findet der schweigende Mönch seine verlorene Zeit wieder und malt ihre Bilder, die Ikonen des Andrej Rubljow: Einbrüche einer Neuen Zeit.

Die Zeitskulptur Mönch/Schweigen/Ikone ist insofern eine eminent kinematographische Figur, weil sie den Zeitfluβ der Kreation fixiert, die Tarkowskij Kunst nennt, ihre zeitliche Verbindung mit einem Absoluten, Anderen und ihre Fixierung als Zeitcrash. Genauer gesagt: Ein Zeitverrückter kommt nur über einen Zeitcrash zu Bildern seiner anderen Zeit.

Wissenschaft/ Projektion/ Ozean

Zeit in ihrem Verhältnis von Masse und Geschwindigkeit ist eine grundlegende Größe im wissenschaftlichen Weltbild und seinem Konzept von wissenschaftlich-technischem Fortschritt. Ein solches physikalisches, messbares Zeitverständnis liegt auch dem zugrunde, was im Allgemeinen science-fiction genannt wird. Selbst wenn Tarkowskij in seinem Film ‚Solaris', einer freien Adaption des gleichnamigen, in dieses Genre einzuordnenden, Romans von Stanislas Lem, versuchte, alle Elemente der science-fiction weitestgehend zu eliminieren, so läßt sich dennoch eine unvermutete Zeitskulptur erkennen.

Dem Konzept der wissenschaftlichen Zeit folgend, ist im Film die entwickelte Weltraumforschung insoweit vorausgesetzt, als daß unfraglich bemannte orbitale Forschungsstationen im Weltall existieren und von ihnen aus nicht nur allgemein bekannte Himmelskörper untersucht werden. Auf einer solchen Orbitalstation in der Nähe eines Planeten, der offenbar einem ganzen Forschungszweig seinen Namen gab (Solaris, Solaristik), gerät die Forschung in unvorehrgesehene Turbulenzen. Der Planet Solaris ist den Forschern noch relativ unbekannt. Er ist eine Art planetarischen Ozeans, also ein dickflüssiges Gebilde, daß seine Form lediglich durch die Wirkungen von Masse und Geschwindigkeit erhält. Mit dem Ziel, genauere Erkenntnisse über die Konsistenz der Ozeans zu erhalten, projizieren die Forscher der Station ihre Hirnstrahlungen auf den Probanden. Die Reaktion der Solaris ist unvorhergesehen. Sie sendet die enzephalographischen Strahlungsprojektile kompakt angereichert zurück und bevölkert die Orbitalstation mit eigenartigsten zum Teil menschenähnlichen Wesen, die aus sich selbst regenerierenden Neutrinos bestehen...

Was passiert? Der planetarische Ozean Solaris ist eine Zeitskulptur eben jener Zeit, die sich aus den Verhältnissen von Wegen, Kräften und Massen definiert. Wenn auf eine solche bewegte Zeitmasse Enzephalogramme projiziert werden, absorbiert sie diese Strahlung nicht, sondern schickt sie, angereichert um ihren Zeitwert zurück (Reflexion). Denn was sind Gehirnströme wissenschaftlich gesehen anderes als die meßbaren Aktivitäten des Gehirns, die

exzerpiert und in ihr Verhältnis zur Zeit gestellt etwas produzieren, was man als synthetische Erinnerung bezeichnen müβte?

Was seine kinematographische Figur angeht, ist Tarkowskijs Film ‚Solaris' sehr wohl eine science-fiction. Sie treibt unter ihren eigenen Voraussetzungen Zeit- und Gehirnforschung derart voran, daβ sie in die Lage gebracht werden, synthetisch das zu erzeugen, was sie als Voraussetzung vernachlässigt haben: Erinnerung. Dies allerdings mit dem Ergebnis, daβ synthetische Erinnerung die ‚wirkliche' Erinnerung nicht ersetzen kann. Neutrinowesen können sich wohl selbst regenerieren, aber in das ‚Gebäude der Erinnerungen'(Proust) aus dem sie exzerpiert worden sind, zurückkehren, wie es der Schluβ des Films suggeriert, können sie nicht.

Eine solche Zeitskulptur bedeutet bei Tarkowskij zweierlei. Zum einen bezeichnet sie eine Sackgasse, um nicht zu sagen einen Irrweg, der darin besteht, Zeit lediglich physikalisch herzuleiten, sie also von ihren geistigen Voraussetzungen her: von der Erinnerung zu trennen. Für Tarkowskij sind beide wie zwei Seiten einer Medaille verbunden und bilden eine condition sine qua non der menschlichen Individualität, des Ich.[167]
Zum anderen zeigt Tarkowskij, daβ und wie Zeit und Erinnerung in reflexiver Projektion Bilder ergeben, die der Wirklichkeit so nahe kommen, daβ man sie mit ihr verwechseln kann. In dieser Hinsicht gleicht die Zeitskulptur in ‚Solaris' einer kinematographischen Selbstreflexion.

Tod/ Spiegel/ Gedächtnis

In Tarkowskijs Film ‚Der Spiegel' wird die kinematographische Figur von der Erinnerung her entworfen. Schon in der Beschreibung dessen, was Tarkowskij unter einer kinematographischen Figur verstanden wissen wollte, war des öfteren davon die Rede, daβ eine solche Figur eine „Figur des Lebens" sei. Leben ist hier ganz empirisch als gelebte und somit als Erinnerung abgelagerte Zeit zu verstehen. (Eben als das, was sich synthetisch nicht herstellen läβt.) Zeit erhält als abgelagerte Erinnerung eine emotionale Materialität, die sie mehr als einen flüchtigen Augenblick werden läβt. Diese Zeit kann unterschiedliche

[167] Cf. A.Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 63.

Zeitschichtungen wie historische Zeit, Zeit in Kunstwerken, Liebeszeit, musikalische Zeit etc. im Sinne von Intensitäten in sich aufnehmen, die sich, psychologisch ausgedrückt, im Moment des Todes zu einem Zeitblock komprimieren. Das ist die Ausgangssituation wie sie am Ende des Filmes zu sehen ist.

Die Tatsache jedoch, daβ die Ausgangssituation am Ende des Filmes und nicht am Anfang erscheint, weist darauf hin, daβ die Zeitskulptur dieses Films gespiegelt ist. Man könnte von einer Tarkowskijschen Technik des flashback sprechen, die allerdings mit der üblichen Bedeutung dieses Terminus wenig gemein hat. Wenn man von der Linearität, die das Wort suggeriert, absieht, könnte man sagen, daβ die Zeit vom Ende des Films an seinen Anfang zurückgedehnt wird und die abgelagerte Erinnerung in diesen Zeitsog, der einmal Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft war, hineinspiegelt wird. In diesem Sinne ist ‚Der Spiegel' das zeittheoretische Gegenstück zu ‚Solaris'. Die synthetisierte Erinnerung Harey sieht in den Spiegel und erinnert sich an nichts. Der nicht einmal direkt sichtbare Protagonist des ‚Spiegels' spiegelt seine Erinnerung in die Zeit und sie wird sichtbar. So koinzidieren in diesem Falle Zeit, Erinnerung und Leben zur kinematographischen Figur. Genau wie es Tarkowskij theoretisch zu beschreiben versucht und wie es seine vergleichsweise ausführlichen Bemerkungen zum Entstehungsprozeβ diese Filmes illustrieren. Besonders bemerkenswert an dieser Zeitskulptur ist ihre ständige sichtbare Integration unterschiedlicher Zeitintensitäten, die aus gänzlich anderem filmischen Material bestehen können und dennoch im selben Zeitfluβ pulsieren. Zeitkluster entstehen, wenn zum Beispiel die Integration des Dokumentarmaterials an mehreren Stellen des Films, das den Eindruck erweckt, als ob Tarkowskij diese Sequenzen extra im ‚Dokumentarstil' gedreht hätte; oder wenn Traumsequenzen, nicht immer als solche zu erkennen sind. Beide Beispiele machen nicht zuletzt deutlich, wie sehr es auf die individuelle Wahrnehmung der Zeit ankommt. Diese Wahrnehmung ist es, die einzigartige Zeit selbst in fremdem Material erspürt und sichtbar machen kann.

Idiot/ Zone/ Kamera

In gewisser Hinsicht ist die Person des Stalker in gleichnamigem Film ein Art Forsetzung der Person des Andrej Rubljow, jedenfalls im Blick auf das Zeit-ver-rückt-sein. Auch Stalker ist

zeitverrückt. Doch er meißelt eine andere Zeitfigur. Er führt in eine andere Zeitzone, einen anderen Zeitraum. Was die Zeitskulptur des Stalker angeht, so transkribiert er die Zeit in den Raum. Stalker ist ein Initiator in Zeiträume. Er bewegt sich quasi im Inneren des Zeittunnels, der im Film ‚Der Spiegel' beschrieben wurde. Stalker, der Zeitidiot im griechischen Wortsinn, – der in seiner eigenen Zeit lebt – , initiiert in die Wahrnehmung von Zeit. Das heißt, die Gesetze der Zone sind eigentlich Zeitgesetze. Man könnte sie in so banalen Sätzen zusammenfassen wie ‚Zeit ist länger als man denkt oder kürzer'. Sie wird mit so lächerlichen Meßgeräten wie den Schraubenmuttern gemessen...

Was ist das für eine Zeit, die in der Zone herrscht? Die Zeit der Zone ist auf den Raum gedehnte komprimierte, ‚aktuelle' (M. Foucault) Zeit, daß heißt Zeit, die auf ihr Anderswerden gerichtet ist, Zeit, die dem innersten Wunsch entspricht, der sich im Zimmer erfüllen soll. Zeit, die im Moment ihrer Wahrnehmung als Einzigartigkeit entsteht. Man kann also nicht wissen, was die Zeit ist in Abwesenheit von menschlicher Wahrnehmung. Fakt ist, sie reagiert auf den innere Zustand dessen, der sie wahrnimmt und verändert sich ständig. Sie kann lebensgefährlich werden. Kurz, alles, was Stalker von der Zone sagt, um sie seinen Begleitern zu erklären, sollte einfach und direkt auf die Zeit bezogen werden und es wird deutlich, daß man nicht genau weiß, was Zeit eigentlich ist. Es scheint, daß man sie nur erspüren kann.

Ziel der Zeitreise ist das mysteriöse Zimmer: ruinöser Mutterschoß der Zeit. Und selbst wenn auch dort das Geheimnis der Zeit nicht gelüftet wird, weil keiner der Zeitpilger einzutreten wagt, so wird dennoch klar, daß Zeit nur in Relation existiert, d.h. relativ zu den innersten, geheimsten Wünschen derer, die nach ihr suchen; oder sollte man sagen, derer, die an sie glauben?
Klar wird nun außerdem, daß dies Zimmer, *camera*, eine kinematographische Figur par excellence darstellt; und natürlich auch der Umstand, daß keiner, der vor dem Zimmer Anwesenden hineinzugehen in der Lage sich befindet. „Die letzte Einstellung gilt dem Boden des magischen ‚Zimmers'. Unter Wasser die Relikte heilloser Wunschproduktion: der Zeitzündermechanismus der Bombe, mit welcher der ‚Wissenschaftler' den Raum ursprünglich in die Luft jagen wollte – eine Bitumenlache schwappt gnädig drüber. Der geheimste Wunsch, verschont zu bleiben, nicht hineingehen und mit den ‚geheimsten Wünschen' konfrontiert werden zu müssen, ist ihnen erfüllt worden. Es bleibt dem Zuschauer,

dem sich emanzipierenden Doppelgänger der Protagonisten, überlassen, ihren Weg zu Ende zu gehen und das ‚Zimmer' rückwärts, d.h. blindlings für die Blickrichtung der Zurückbleibenden, zu durchschreiten; von seinem Standpunkt aus gesehen muβ es leer bleiben, denn der Raum, in dem die Wünsche in Erfüllung gehen, die einem selbst nicht bewuβt sind, kann nur die *black box* sein, in dem sie aufgezeichnet, entwickelt, wiedergegeben, projiziert werden – Kamera (deutsch: Zimmer), Dunkelkammer, Kino, Schädelhöhle – in der ganzen Ambivalenz von Schatzkästlein und Trickkiste, Wundertüte und Pandorabüchse."[168]

Und was ist dann Zeit? Nicht lineare chronologische Zeit, sondern nicht-chronologische Zeit, wie sie Gilles Deleuze im Unterschied zu Chronos „Aion" nennt: „eine Bewegung, die keineswegs ein zyklisches Geschehen darstellt, sondern eine ‚gerade Linie', die ‚im Sog ihrer eigenen Länge von neuem einen auf ewig dezentrierten Kreis bildet'[169]. Die Schleife einer ganz anderen Zeitordnung, worin die Gegenwart fortwährend in reine Vergangenheiten, die nie gegenwärtig waren, und in Zukünfte, die ebenso unendlich sind, aufgespaltet und verzweigt wird: Heraufkunft einer nicht-zyklischen Wiederholung als ‚Eintritt in ein umso furchtbareres Labyrinth...'[170]"[171]. Zeit ist die „Schraubenmutterzeit" der Zone, die eine eigene Dynamik ausbildet, einen Sog. Zeit, die auf den Raum zurück übertragen, paradoxe formen ausbildet. Diese nicht-chronologische Zeit ist zugleich die Zeit der Kamera. Von hier aus wird die Kamera, kinematographisches Aufzeichnungsgerät, kinematographisch im eigentlichen Sinne, d.h. Zeitwahrnehmer und Zeitaufzeichner. Bleibt die Frage: Was ist Wahrnehmung? Das, was Stalker macht: stalking. Was ist also stalking?

Stalker ist einer von Tarkowskijs schwachen Helden, die er aus der Tradition des Prinzen Myschkin oder des Don Quichotte her entwickelt. Stalker ist ein Auβenseiter, ein Lächerlicher, ein „zum Tode Verurteilter", „ewiger Häftling"[172]. Gleichzeitig ist er „ein Mensch, der auf der Suche ist".[173] Er ist ein Forscher, jemand, der Spuren folgt, der Wege kennt und günstige Gelegenheiten (kairos). Er ist eine Art Führer, ein Initiator. Seine Aktivität

[168] Daniele Dell'Agli: Apokatastasis – eine Parallelaktion mit Andrej Tarkowskij, a.a.O., S. 532f.
[169] G. Deleuze, Differenz und Wiederholung, S. 153.
[170] G. Deleuze: Logik der Sinne, Frankfurt/M. 1993, S. 90.
[171] P. Sloterdijk (Hg.): Philosophie jetzt: Foucault, Ausgewählt und dargestellt von Pravu Mazumdar, München 1998, S. 520, Anm. 116.
[172] A. Tarkovski : Stalker, L'avant-scène cinéma, N° 427, Dezember 1993, S. 68, (Ü.d.V.).
[173] A. Tarkovski in : Les mardi du cinéma, France Culture, par L. Cossé, janvier 1986, in: A. de Baecque : Andrei Tarkovski, Paris 1989, S. 109, (Ü.d.V).

indes ist umsonst, desinteressiert, absichtslos. Dennoch ist er eine Art Erfinder. Er ist der „Erfinder der Zone“.[174]

Diese Zone wird zu Beginn des Filmes beschrieben: „Was es war? Der Einschlag eines Meteoriten? Ein Besuch fremder kosmischer Wesen? Etwas in dieser Art hat in unserem kleinen Land das Wunder der Wunder geschaffen: die ZONE. Man hat Truppen entsandt. Sie sind nicht zurückgekehrt. Man hat die Zone umzingelt und mit Polizei bewacht. Und man hat gut daran getan... Jedenfalls, ich weiβ es nicht.“ Diese Beschreibung ist von auβen gesehen, die objektive Beschreibung eines Wissenschaftlers. Stalker, der Kenner der Zone, drückt sich anders aus. „Die Zone ist ein kompliziertes System von tödlichen Fallen. Ich weiβ nicht, was dort in Abwesenheit von Menschen geschieht, aber sobald sie erscheinen, gerät alles in Bewegung. Fallen verschwinden, andere entstehen. [...] Man könnte die Zone als launisch bezeichnen, aber in jedem Moment ist sie das, was wir (ihre Besucher, Vf.) aus ihr machen, durch unseren Geisteszustand.“[175] Um sich in der Zone zu orientieren, einen Weg zu wählen, benützt Stalker Schraubenmuttern. Er wirft sie und schlägt so Schneisen des Zufalls in das Unbekannte der Zone. Im durch diese Schraubenmuttern markierten Zentrum der Zone befindet sich im Innern eines ruinösen Hauses ein Zimmer. Das Zimmer ist leer. In diesem Zimmer werden die geheimsten Wünsche erfüllt. Wenn es also ein Ziel, eine Absicht, sowohl im Leben das Stalker als auch in der Zone gibt, dann befindet es sich in diesem Zimmer, in der Erfüllung der geheimsten Wünsche, in diesem Glaubensakt, der an sich umsonst, ohne Interesse, absichtslos ist.

Stalker ist ein ‚affektiver Athlet’ (A. Artaud), jemand, der „in seinem Leben etwas gesehen hat, was zu groβ ist für ihn oder irgendjemand anderes, etwas, das sich wie ein diskretes Zeichen des Todes auf ihn gelegt hat.“[176] Stalker ist ein Stigmatisierter der Zone. Er trägt übrigens wirklich ein Zeichen an seinem Kopf. Seine Aktivität besteht im Erfinden, Führen und Bewahren. Er erfindet die Zone mit ihrem Zimmer als ein „aktuelles Territorium“, wobei „aktuell nicht das bezeichnet, was wir schon sind, sondern eher das, was wir werden, was wir im Begriff sind zu werden, das Wissen des Anderen, unser Anderswerden (M. Foucault)“[177]

---

[174] A.a.O. S. 110, (Ü.d.V.).
[175] Cf. A. Tarkovski : Stalker, L’Avant-scène cinéma, N° 427 Dezember 1993, S. 14 und 32 (Ü.d.V.).
[176] Gilles Deleuze/Felix Guattari : Qu’est-ce que la Philosophie, Paris 1991, S. 163, (Ü.d.V.).
[177] Manifest Stalker, in Jean Michel Place (Hg.): Stalker à travers les territoires actuels, 2000, ohne Seitenangabe.

Er ist der Führer in der Zone, das heiβt, er führt den Übergang zwischen dem, was vertraut und dem, was fremd ist. „Plötzlich bringt der Raum einen Sinn hervor; überall besteht die Möglichkeit einer Entdeckung, die Angst vor einer unerwünschten Begegnung; der Blick wird scharf, die Ohren spitz.“ Dann durchquert Stalker die Zone indem er Schraubenmuttern wirft, um „einen einzigartigen Erkenntnisweg [zu] komponieren aus schreienden Widersprüchen, die die Orte beleben, auf der Suche nach einer unendlichen Harmonie.“ Das Durchqueren der Zone ist auf ein Ziel orientiert: das Zimmer, Ort größter Intensität und Leere. „Das ist die aktuelle Transzendenz als unerschöpfliche Wahrnehmung von Bedeutungen in ständiger Bewegung.“ Schlieβlich verläβt Stalker die Zone. Er kann dort nicht bleiben selbst wenn er es wünscht. Er kann im Zimmer nichts für sich selbst wünschen. Er kann nicht einmal die Wunscherfüllungen derer, die er in die Zone führt, in Augenschein nehmen. Seine letzte Aktivität, das Bewahren, ist zugleich ein Verlassen. „Das Unvoraussehbare voraussehen, die Zukunft der aktuellen Territorien durch Verlassen bewahren. Verlassen ist die bestmögliche Form des Bewahrens für alles, was ohne den Willen und das Zutun des Menschen entstanden ist und sich entwickelt hat.“[178]

Stalking ist also eine zusammengesetzte Aktivität, die aus Erfinden, Führen und Bewahren besteht. Stalking ist die Bewegungs- und Wahrnehmungsart, die der Zone als Zeitlabyrinth entspricht, ein Pirschen in der Zeit.

## Exil/ Doppel/ Wahnsinn

Exil ist immer auch eine ‚Flucht aus der Zeit’ (H. Ball). Diese Feststellung führt an die Wurzel der nach Tarkowskij typisch russischen Krankheit, die dem Film ‚Nostalghia’ seinen Namen gab. Der Zeitaspekt des Exils rührt an die Festen dessen, was Tarkowskij das Ich nennt, die Individualität des Menschen. Die Zeit, auf die Erinnerung hin geöffnet, ist „das lebensspendende Element der menschlichen Seele, in dem sie zu Hause ist, wie der Salamander im Feuer.“[179] Die Ablagerung der gelebten Zeit in der Erinnerung kommt ihrer emotionalen Materialisierung gleich. Und ein Zerreiβen oder Zerfallen dieses sich in ständig wechselnder Verknüpfung als Ursache und Folge bedingenden Verhältnisses, hat verhängnisvolle Konsequenzen. Tarkowskij beschreibt sie folgendermaβen: „Ein Mensch, der seine Erinnerungen, sein Gedächtnis verloren hat, ist in einer illusorischen Existenz gefangen.

[178] Manifest Stalker, a.a.O. (Ü.d.V.).

Er fällt aus der Zeit heraus und verliert damit die Fähigkeit zu einer eigenen Bindung an die sichtbare Welt. Das heißt, daß er zum Wahnsinn verurteilt ist.“[180]

Wenn nun ein Mensch aus der Zeit flieht, also willentlich aus ihr heraus fällt (also im umgekehrten Sinne wie in Tarkowskijs Satz), dann verliert er seine Bindung an die sichtbare Welt, bleibt in der illusorischen Existenz seiner Erinnerung gefangen, und wird wahnsinnig. Das ist ‚Nostalghia' als Zeitskulptur. Gortschakow fällt aus der Zeit und irrt in den Ruinen seiner Erinnerungen umher. Er begegnet unerwartet seinem eigenen Doppelgänger: Domenico, einen ‚Gleichzeitigen', auch aus der Zeit Geflohenen, auf einer anderen Fluchtlinie. Und in der Selbstbegegnung begreift er, daß es keinen Ausweg gibt, außer dem Wahnsinn, in dem er sich schon befindet. So wird einer des anderen individuelles Weltende, der Tod. „Der Tod macht uns Versprechungen durch den Kinematographen.“[181]

Opfer/ Wunder/ Wort

Inwiefern macht uns der Tod Versprechungen durch den Kinematographen? Der Tod markiert das Ende der individuellen Zeit. Das Weltende ist aber auch das Ende der Zeit. In der kinematographischen Figur kann die individuelle Zeit vermeintlich mit der Weltzeit ineinander fließen. Vermeintlich, zum einen, weil das Ineinanderübergehen als Zeitverwechselung möglicherweise ein Phänomen des Wahnsinns ist, wie in ‚Nostalghia'. Zum anderen, und das ist das Besondere der Zeitskulptur des ‚Opfers', weil Tarkowskij die christliche Vorstellung der Endzeit im eschatologischen Sinne der Erwartung des nahen Endes ohne ‚apostolischen Aufschub' (P. Sloterdijk) realisiert: Dem Opfer folgt nicht nur direkt die Auferstehung, sondern unmittelbar die Wiederkunft und damit die Neue Zeit. Daß heißt, auf das Opfer folgt ohne Aufschub das apokalyptische Ende der Zeit und die Neue Zeit, quasi im Zeitraffer. Ein fast ‚iskariothisches' Motiv der (im Wortsinne) apokalyptisch motivierten Provokation der Zeit durch ein Opfer wird hier direkt zur kinematographischen Figur ausgearbeitet. Dabei wird das Herausfallen aus der Zeit gleichzeitig zu ihrem ‚Verlöschen' (Dostojewskij). Tarkowskij erwähnt die entsprechende biblische Referenz eigens in seinem

[179] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 63.
[180] Ebd.
[181] J.-L. Godard, Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998, Bd. 1, S. 68, (Ü.d.V.).

Londoner Gespräch über die Apokalypse als eine seiner Lieblingstexte dieser Schrift. Dort verkündet ein Engel, „daß hinfort keine Zeit mehr sein soll“ (Apk.10, 6).[182]

Das Zusammenfließen von individueller Zeit und Weltzeit ist sicher, wenigstens im Rückblick, dem Zeitgeist der achtziger Jahre verbunden und der endzeitlich katastrophischen Sensibilität Tarkowskijs. Von diesem ‚Zeitgeist’ einmal abgesehen läßt aber eine solche Kompulsion von individueller Zeit und Weltzeit als kinematographische Figur gedeutet, diese selbst als ein Wunder der Neuen Zeit erscheinen.
Am Ende des Films läßt Tarkowskij, der Rahmenerzählung des Film entsprechend, den Jungen sagen: „Im Anfang war das Wort... Warum Papa?“[183] Dann produziert die Kamera schüchtern ein Wunder und läßt den zeittheoretischen Horizont dieser Skulptur aufscheinen. Sie fährt den Stamm des vertrockneten Baumes, dem Blick des Jungen folgend, hinauf und läßt im glitzernden Widerschein des nahen Wassers die einst vertrocknete Krone im blütenhaftem Glanze flimmern.

Daß die Zeitskulptur des Films ‚Opfer‘ zuzüglich zu ihrer konkreten Existenz in Tarkowskijs Film zugleich den untergründigen Zeitstrom kinematographischer Selbstreflexion bedeutet (vgl. erste Spiegelung und Spiegelreflex), kommt in der Gegenüberstellung der folgenden Zitate zum Ausdruck: „Im Anfang war das Wort“ (Johannes/ Tarkowskij) – „Das Bild wird zur Zeit der Auferstehung kommen“ (Paulus/ Godard).[184]

## Schlußfolgerungen

Zeitskulpturen als Manifestationen kinematographischer Figuren sind also pulsierende Zeitverhältnisse, die aus verschiedenen Zeiten zusammengesetzt sind[185]. Sie sind von Bildern zu unterscheiden. „Ein Bild macht Zeitverhältnisse – Verhältnisse, die nicht auf die Gegenwart reduziert werden können – fühlbar und sichtbar. Zum Beispiel zeigt ein Bild einen Mann, der am Flußufer einer bergigen Gegend entlang geht; in diesem Bild gibt es wenigstens drei unterschiedliche ‚Dauern’, drei Rhythmen. Das Zeitverhältnis ist die Koexistenz von

[182] A. Tarkowskij : Gespräch über die Apokalypse, in: Zoom 10/1989, S. 9.
[183] A. Tarkowskij : Opfer, München 1987, S. 174.
[184] J.-L. Godard : Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998, Bd. 1, S. 214, (Ü.d.V.).

Dauern im Bild, was nichts zu tun hat mit der Gegenwart, das heißt mit dem, was das Bild repräsentiert."[186] In diesem Sinne sind bildliche Realisierungen des „Pulsieren(s) der Zeit" nach Tarkowskij zu verstehen.

Die pulsierende Zeit selbst bringt nicht nur Bilder in Bewegung, sondern auch das Gehirn, das heißt sie „bringt immer die Kenntnis der Wahrheit in die Krise"[187] und ist als solche eine Intensität des Gehirns. Nicht umsonst also, was das Verhältnis zwischen Zeit und Gehirn angeht, stellt Tarkowskij seinem Kapitel ‚Die versiegelte Zeit' in gleichnamigem Buch ein Zitat aus Dostojewskijs Roman ‚Dämonen' voran, in dem es heißt, daß am Ende die Zeit im Verstand verlösche. Bis dahin aber bringt die in den kinematographischen Figuren pulsierende Zeit Bewegung ins Gehirn, eröffnet neue Verbindungen, Schaltkreise, Denkräume und -zeiten, psychische Erfahrungen...

Eine ‚kinematographische' Bewegung im Gehirn definiert nach Gilles Deleuze Spiritualität, und meint „die Domäne kühler Entscheidung, absoluter Entschlossenheit und Wahl der Existenz".[188] Spiritualität kann zweifellos zu ‚kinematographischem' religiösem Kitsch führen und ist als solche ein Sackgasse.[189] Gleichwohl bringt sie das Größte hervor, was das Kino zu bieten hat, Deleuze nennt in diesem Zusammenhang Namen wie Dreyer, Sternberg, Bresson, Rosselini.

Die genannten Filmregisseure sind allesamt von Andrej Tarkowskij hochgeschätzt. Die kinematographische Bestimmung des Begriffes der Spiritualität als Bewegung im Gehirn nach Deleuze, der mit Tarkowskijs Konzeption der kinematographischen Figur übereinstimmt[190], sollte nun dem Tarkowskijschen Begriff der Spiritualität konfrontiert werden, um so herauszuarbeiten, inwiefern letzterer kinematographisch bezogen ist. Diese Konfrontation ermöglicht folgende Unterscheidungen. Zum einen wird das allgemeine spirituelle Interesse Tarkowskijs kinematographisch konzentriert, d.h. ihre kinematographisch

---

[185] Vgl. András Bálint Kovács: The film history of thought, in Gregory Flaxmann (ed.): The brain is the screen, Deleuze and the philosohpy of cinema, Minneapolis, London 2000, S. 161.
[186] G. Deleuze : Deux Régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995, Paris 2003, S. 270, (Ü.d.V.) die englische Version findet sich in : Gregory Flaxmann (ed.): The brain is the screen, Deleuze and the philosohpy of cinema, Minneapolis, London 2000, S.371.
[187] G. Deleuze: L'image-temps, zitiert nach Gregory Flaxmann, a.a.O., S. 4. Zur Bedeutung der Krise bei Tarkowskij vgl. ders. :Die versiegelte Zeit.
[188] G. Deleuze : Deux Régimes de fous, a.a.O., S. 264 (Ü.d.V.).
[189] Vergleiche hierzu das Kapitel über die erste Spiegelung und den Spiegelreflex im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

relevanten Komponenten werden von ihrem Zeitbezug her beschrieben. Die nicht relevanten spirituellen Bezüge können entweder als private Überzeugungen oder gar als religiöser Kitsch klassifiziert bzw. vernachlässigt werden. Zum anderen können traditionell Besetzte spirituelle Felder kinematographisch ‚gereinigt' werden, d.h. als Bewegung im Gehirn interpretiert werden. Was passiert also in einem bewegten Gehirn und wie passiert es?

Die Definition von Spiritualität als Bewegung im Gehirn wurde von Deleuze entwickelt, um pointiert deutlich zu machen, dass das Denken dem Kino nicht gerecht wird, wenn es ausser-kinematographische Kategorien appliziert. Als solche sieht Deleuze zum Beispiel eine psychoanalytische oder linguistische Interpretation des Kinos als sehr begrenzt an, eben weil sie die das Kino konstituierende Bewegung, das Pulsieren der Zeit, selbst aussen vor lässt und analysiert, was das Kino an Bedeutungen etc. hervorruft, die auch ausserhalb des Kinos existieren. Kino allerdings produziert neue Realitäten, die ihrerseits neue Denkkreise im Gehirn provozieren sollten. Ein solches Denken, würde dem Kino gerecht. „Das Gehirn ist ein raum-zeitliches Gebilde: es kommt der Kunst zu, dort neu aktuelle Wege zu zeichnen. Man könnte von kinematographischen Synapsen sprechen, Verbindungen und falsche Anschlüsse: es sind nicht immer dieselben Verbindungen, auch nicht dieselben Schaltkreise, zum Beispiel bei Godard oder bei Renais."[191] Diese Bewegung im Gehirn nennt Deleuze Spiritualität, die neuen Vernetzungen im Gehirn, die der kinematographischen Realität entspricht. „Die spirituelle Unterscheidung wird insofern das adäquate Objekt des Kinos."[192] Nach Andrej Tarkowskij ist Kino das „Pulsieren der Zeit", Spiritualität ist demnach bei ihm eine Spiritualität der pulsierenden Zeit.

---

[190] Vgl. András Bálint Kovács, a.a.O.
[191] G. Deleuze : Pourparlers, Paris 1990, S. 87, (Ü.d.V.).
[192] G. Deleuze, a.a.O., S. 84.

## 2. Zur Hermeneutik der kinematographischen Figur

Tarkowskij nutzt zur Beschreibung dessen, was wir ‚Spiritualität der pulsierenden Zeit' nennen, häufig religiöse Begriffe, die im Laufe der vorliegenden Arbeit immer wieder auf ihre theologische Kategorien zurück geführt wurden. Bis hierhin wurde diese Art nicht- oder besser ausser-theologischer Rezeption theologischer Begriffe als theopoetische Methode verstanden und in die Konstruktion der Spiegelungsmaschinen mit einbezogen. Tarkowskijs Gebrauch des Begriffes Spiritualität als religiöse Dimension seines Werkes zu verstehen liegt nahe, bleibt aber in einer religiös-theologischen Erklärung seiner Filme stecken, die er seinerseits wiederum als festlegend verweigert. Was hat die religiöse Dimension der Spiritualität bei Tarkowksij mit dem Begriff der Spiritualität von Deleuze her zu tun? Was heisst dann Spiritualität der pulsierenden Zeit in einem ‚kinematographischeren' Sinn, der religiöse Aspekte nicht zwangsläufig aussschliesst? Hierzu wird sinnvoller Weise auf die kinematographische Figur bei Tarkowskij zurück zu kommen sein, nämlich unter der Fragestellung, welche hermeneutischen Implikationen dies Kategorie hat.

Deleuze analysiert folgendermassen: „Tarkowskij gibt seinem Text den Titel ‚Von der Kinematographischen Figur', weil er das Figur nennt, was etwas ‚typisches' ausdrückt, dies aber als reine Singularität, als Einzigartigkeit versteht. Das entspricht einem Zeichen (signe), der Funktion des Zeichen. Aber, obwohl die Zeichen ihre Materie im image-mouvement finden, und singuläre Ausdrucksspuren einer Materie in Bewegung formen, nehmen sie doch Bezug auf eine Allgemeinheit, die das Risiko in sich birgt, sie mit einer Sprache zu verwechseln. Die Repräsentation der Zeit ist davor lediglich durch Assoziation, Verallgemeinerung oder durch ein Konzept geschützt. [...] Nur wenn sich das Zeichen direkt auf die Zeit hin öffnet, wenn die Zeit selbst zeichenstiftende Materie liefert, wird das Typische zeithaft und vermischt sich mit der Spur der Singularität, die getrennt von ihren bewegten Assoziationen war."[193]

Das Dilemma, in dem Hermeneutik sich naturgemäß vorfindet, wenn sie mit kinematographischen Figuren zu tun hat: Sie darf die vorgefundenen Zeichen nicht mit

[193] Gilles Deleuze: Cinéma 2, L'Image-Temps, Paris 1985, S. 61, (Ü.d.V.).

Sprache verwechseln; sie muβ ihrer Bewegung Rechnung tragen, die wiederum ihre Bedeutung durcheinander bringt, sie zu Spuren von Singularitäten mobilisiert, die in einem Zeitstrom flieβen. Es ist zu vermuten, daβ Tarkowskij den Bereich der Bedeutungen in seinen Filmen aus diesem Grunde mit einem so miβverständlichen, vagen Begriff wie dem der Spiritualität bezeichnet hat. Und zwar nicht nur, um einer religiösen Dimension, die allgemein sich mit diesem Begriff verbindet, ihre Wichtigkeit zu verleihen, sondern vor allem, um der Gratuität, der Bedeutung in Bewegung zu entsprechen. Das heisst, Bedeutungen im herkömmlichen Sinn sind nicht festlegbar bzw. es gibt nicht immer eine Bedeutung von etwas in dieser Realität der pulsierenden Zeit. Bedeutungen werden Teile von etwas neuem, der neuen kinematographischen Realität, die aus pulsierender Zeit besteht.

In Bezug auf die herkömmliche Verwendung der Begriffe Hermeneutik kommt ein solches in Bewegung bringen einer Ideologiekritik aller statischen sogenannten Hermeneutik gleich, also jener Komponenten von Bedeutung, die keinen pulsierenden Zeitbezug haben. Diejenigen Komponenten mit pulsierendem Zeitbezug hingegen können als kinematographische Denkfiguren bezeichnet werden insofern, als daβ sie die gedanklichen Dimensionen einer kinematographischen Figur sind. Genauso wie kinematographische Figuren sich in Zeitskulpturen manifestieren, werden kinematographische Figuren zu Denkbildern. Sie sind wiederum in ihrer sprachlichen Beschreibung nicht mit nicht-kinematographischen Denkbildern zu verwechseln, sie gehören gewissermassen einer Ordnung der pulsierenden Zeit an, deren Kontakt sie verändert. Dies gilt im übrigen auch für andere Bildanteile des schliesslich zusammengesetzten filmischen Bildes:

„wenn ein Bild
für sich betrachtet
etwas klar ausdrückt
wenn es eine Interpretation enthält
wird es sich nicht
durch den Kontakt mit anderen Bildern verwandeln
die anderen Bilder werden keine Macht über es haben
und es wird keine Macht über die anderen Bilder haben
weder in Aktion noch in Reaktion
es ist endgültig und nicht weiter verwendbar

im System des Kinematographen“[194]

Kinematographische Denkbilder werden durch Kontakt verwandelt. Über sie wird Macht gehabt und sie werden Macht haben, in Aktion und Reaktion. So entsteht ein pulsierendes System von Gedanken: neue Vernetzungen im Gehirn. Eine Hermeneutik der kinematographischen Figur beschreibt demzufolge die ‚synaptischen' Kontaktpunkte der Denkfiguren genannten Singularitäten und deren Methoden der Auflösung im pulsierenden Zeitfluß einerseits und deren, aus der aus diesen Verbindungen hervorgehenden zeichenhaften, im klassischen Sinne hermeneutischen Interpretationsmöglichkeiten andererseits.

Nun lassen sich die grundlegenden, in verschiedenen Variationen stets wiederkehrenden Denkfiguren bei Tarkowskij quasi als kategoriale pulsierende Denkbilder in der Zeit herausstellen. In ihnen fließen unterschiedliche assoziative Bedeutungsschichten unablässig ineinander und trennen sich ebenfalls wieder. Sie gehen intendierte (vom Filmautoren aus) und affektierte (vom Zuschauer aus) hermeneutische Konnotationen ein. Deren Zuständlichkeit ist als kategorial flimmernd zu bezeichnen, was soviel heißt, daß sie zwar der Eindeutigkeit (Univozität) statischer Kategorialität nicht oder nur momentan entsprechen können, aber dennoch eine gewisse Stabilität aufweisen.

## Zeit als Material

Die Tarkowskijsche Bezeichnung des Kinos als Bildhauerei aus Zeit weist zunächst auf einen Materialaspekt hin: die Zeit in ihren unterschiedlichen Arten und Zuständen. Zeit als Material ist objektiv vorhanden und wird zuerst ausgewählt und dann unter Beherrschung handwerklicher Techniken und Gesetze wie Schnitt und Montage bearbeitet. „Die schöpferische Arbeit beginnt aber erst in dem Moment, wo diese Gesetze verletzt und deformiert werden.“[195] Zu der objektiven Materialität muß eine subjektive Individualität hinzu kommen und das Material, wie ein Bildhauer, bearbeiten. Bearbeiten heißt dann das Material seinem subjektiven Zeitempfinden nach schneiden und montieren, damit Zeitskulpturen entstehen können. Das subjektive Zeitempfinden transportiert ebenso wie die

[194] J.-L. Godard : Histoire(s) du Cinéma, ECM New Series München 1999, Bd. 1, S. 61.

objektive Zeitmaterialität Bedeutungen, Erfahrungen, Gedanken, Gefühle, eben das ganze Leben, dessen Komplexität entsprechend der Weltsicht des Zeitbildhauers behauen wird und somit eine Formgebung erfährt. Diese Formgebung schließlich macht die Zeitskulpturen nicht nur untereinander, sondern auch mit anderen Wahrnehmern kommunizierbar und zwar indem sie an deren auf Zeit bezogene Erfahrungen anknüpft direkt von Zeit zu Zeit. Zunächst bestehen diese Zeitskulpturen aus purer Zeit, lostgelöst von jeglicher Wahrnehmung, Sensation, Erfahrung. Der wichtigste Aspekt der Formgebung besteht nun darin, Zeit in ihrer Materialität wahrnehmbar, fühlbar, erfahrbar zu machen. Das heißt, es müssen Zeitblöcke, also Stabilitäten ausgebildet werden, die in der Erinnerung als Erfahrungen abgelagerte Zeitskulpturen entsprechen.

## Zeit als Erinnerung

Das Gebäude der Erinnerung beleben zitiert Tarkowskij Proust in ‚Die versiegelte Zeit'. Gelebte Zeit lagert sich als Erfahrung in der Erinnerung ab. Zeit erhält ihre Materialität in solcher Ablagerung. Abgelagerte Zeit gleicht Ruinen im Sinne Walter Benjamins und sein Bild vom ‚Angelus Novus' ist mit bestimmten Abwandlungen geeignet, den für das Pulsieren der Zeit besonderen Prozeß der Belebung der Erinnerungen zu beschreiben.[196]

Benjamins von Paul Klee inspirierter Engel sieht die trümmergleichen Ruinen der Geschichte indem er rückwärtsgewandt, die Flügel von ihn zum rückwärtigen schreiten zwingenden Wind ausgebreitet, gerade so, als ob er die Ruinen vor dem Unbekannten in seinem Rücken schützte wollte. Der Wind heißt bei Benjamin Fortschritt und weht vom Paradiese her. Der Vergleich der Fortschrittskritiken von Benjamin und Tarkowskij wäre ein anderes Thema. Hier, unter kinematographischem Gesichtspunkt, müßte die Vision Benjamins folgendermaßen abgewandelt werden: Der Wind vom Paradiese her muss Zeit heißen, und die Ruinen nicht die Trümmer devastatorischen Fortschritts, sondern die Ablagerungen gelebter Zeit. Der Engel will sie vor dem Vergessen bewahren und spannt seine Flügel auf, um nicht zu schnell von ihnen in die Zukunft fortgetrieben zu werden. Und, und das ist entscheidend, der Engel kennt die Zukunft, er ist in der Lage, von ihr aus auf die Trümmer blicken, und sie auf diese Weise *sub specie aeternitatis* per Blick wiederbeleben, d.h. in ihnen die Zeit

[195] A ; Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 142.

pulsieren sehen; Der Blick des Engels gibt aus diesem Blickwinkel den Ruinen ihre Aura zurück, was einer Injektion von Zeit von der Zukunft her gleichkommen, der die abgelagerten Erinnerungen belebt, auf diese Weise wieder in den Zeitstrom integriert. Der Begriff Erinnerung ist also von einer einseitig auf die Vergangenheit orientierten Zeitrelation auf mehrere Zeiten zu beziehen und würde sich mit sich mit Kierkegaard folgendermassen definieren: „Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach Rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert.“[197]

**Erinnerung als Bewegung in der Zeit**

Es scheint, daβ Walter Benjamin etwas von der Kraft der Zeit in diesem Zusammenhang gewuβt hat, als er schrieb: „Unsere Kneipen und Groβstadtstraβen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschlieβen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daβ wir nun zwischen ihren weit verstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“[198] Das Pulsieren der Zeit sprengt die Kerkerwelt festgelegter Bedeutungen auf. Eine neue Art der Wahrnehmung muβ gefunden werden, die der neuen Ordnung der Dinge in Raum und Zeit entspricht. Benjamin beschreibt diese Art der Wahrnehmung als den Bewegungsmodus der dem korrespondiert, der oben mit stalking beschrieben wurde. Als Intensitätsfeld müβte Stalking mit jenem gelassenen abenteuerlichen Reisen zwischen den weit verstreuten Trümmern der Zeit gleichgesetzt werden. Es durchbricht also die Linearität des Bewegungsmodus des ‚angelus’ und beschreibt die Bewegung als eine Reise ins Unbekannte, ins Nichtbeherrschte, in eine Zone. Dieses Intensitätsfeld bestimmt die Verknüpfungen, die sich zwischen den als Erinnerung abgelagerten Spuren der Zeit ergeben. Auf der Ebene des Kinematographen entspricht sie dem was Tarkowskij folgendermaβen ausdrückt: „In allem meinen Filmen kam es mir sehr darauf an, Verknüpfungen herzustellen, die Menschen zusammenbringen (abgesehen von allen rein physischen Interessen). Verknüpfungen, die beispielsweise mich selbst mit der

[196] Cf. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 66.
[197] S.Kierkegaard: Gjentagelsen, Copenhague 1843, La reprise (la répétition) Flammarion, Paris, 1990, S. 65.
[198] W. Benjamin : Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977, S. 35f.

Menschheit verbinden und uns alle mit dem, was um uns herum ist.“[199] Und dies nicht als Form eines sozialen Realismus, sondern als Weg eines intellektuellen und reflexiven Bewusstseins. Seinen filmischen Ausdruck findet diese Bewegungsform in abrupten Schnitten und aus klassischer Sicht ‚falschen Montagen‘, wie wir sie bei Tarkowskij z.B. noch in ‚Andrej Rubljow‘ sehen. Diese „form-balade befreit sich von raum-zeitlichen Koordinaten“[200] und orientiert sich am inneren Pulsieren der Zeit und deren Bedeutungsindizien. Sie beschreiben den Modus von Kontakt, Aktion und Reaktion, Macht und Unterwerfung, in dem Denkfiguren innerhalb eines Kinematographen ein pulsierendes System bilden können. Darüber hinaus und als besondere Charakteristik eines solchen pulsierenden Systems ist in diesem Denkbild die Variabilität der Verknüpfungsmöglichkeiten zu nennen, die direkt mit dem, was unter dem Begriff der kinematographischer Figur in verschiedenen Spezifizierungen dieses Kapitel bestimmt, zusammenhängt: „Figur nennt man die Zeichen jener Deformationen, Transformationen und Transmutationen. In ihnen sind alle Arten der ästhetischen und kreativen Entwicklung möglich...“[201] Differenzbildungen, im Zusammenhang der Spiegelungsmaschinen als Spiegelungsdifferenz sind Deformation, Transformation und Transmutation, sie sind kreative Veränderungsmöglichkeiten, eben Variabilitäten. Sie gehen über einen hermeneutischen Zusammenhang hinaus und betreffen schließlich die Gesamtheit des Kinematographen, bis hin zur Kinoformen, Szenarien, Konzeptionen, Sujets etc. So wird die Reise, das Stalking oder die ‚Spaziergangsform’ zu einem Inbegriff von Zeitbewegung und der ihr folgenden Spurenlegung, Spurenfindung und deren Vernetzung auf den unterschiedlichen Ebenen des Kinematographen, einschließlich der Ebene von Bedeutung bzw. Bedeutungskonstruktion. Diese Form ist der Modus einer flimmernden, ‚pixelhaften’ Bedeutungskonstruktion als Intensitätsfeld zwischen Erinnerung und Zeitstrom und zwar innerhalb des Kinematographen und über diesen hinaus.

## Zeit als filmisches Bild

Das Denkbild schlechthin, in dem alle anderen sich verdichten oder sich vielfältig überlagernd veräußern, ist das Bild, das sichtbare „filmische Bild“[202] . Im filmischen Bild erreicht die bis hierhin als flimmernd bezeichnetet Stabilität ihren gültigen künstlerischen Ausdruck, der eben

[199] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 219.
[200] G. Deleuze : Cinéma 1 L’image-mouvement, S. 287, (Ü.d.V.).
[201] G. Deleuze : Cinéma 1 L’image-mouvement, S. 243, (Ü.d.V.).

selbst auch von einer flimmernden Stabilität ist. Zum Verständnis des Flimmerns, sei exemplarisch – und vielleicht ist in diesem Sinne der letzte Film Tarkowskijs tatsächlich ein Vermächtnis – das schon mehrfach erwähnte Schluβbild in ‚Opfer' vor Augen gerufen. In diesem Bild scheint der vertrocknete Baum im auf der Wasseroberfläche des Meeres flimmernden Licht tatsächlich zu erblühen. Nun kann man sagen, dies Bild bezeuge lediglich die groβe Begabung Tarkowskijs Natur zu filmen, die in diesem konkreten Falle darin besteht, den Gegensatz des starren vertrockneten Geästes des Baums und die Lichtvibration auf der Meeresoberfläche filmisch umgesetzt zu haben (ästhetisch). Etwas verächtlich könnte man sagen, daβ dies Bild eine Art konzeptionelle Illustration der zu Anfang des Filmes erzählten Rahmenhandlung darstellt (dramaturgisch). Man könnte sagen, daβ dies Bild die mystische Antwort auf die abschlieβende Frage des Sohnes: Am Anfang war das Wort... Warum Papa? vorstellt (theologisch). Man könnte sagen, daβ dies Bild die Ausweglosigkeit überspannter intellektuell-spiritueller Fragestellungen ausdrückt und das illusorische Handeln Alexanders zusammenfaβt: vertrocknet bleibt vertrocknet (psychopathologisch). Man könnte in diesem Bild ein Bild der Entgrenzung der Hoffnung aus den Zwängen der empirischen Vernunft und der rationalistischen Erfahrung entdecken (philosophisch). Und alle diese Deutungen und noch weitere, sind legitim. Doch allesamt versuchen etwas festzustellen, was flimmernd ist. In diesem Sinne sind die oft widersprüchlichen, teilweise geradezu verbohrt erscheinenden Äuβerungen Tarkowskijs zum Thema des filmischen Bildes zu verstehen, der schlieβlich die Symboldefinition des russischen Symbolismus zum Kronzeugen heranzieht[203] und dabei selbst festzustellen droht, was in der kinematographischen Konstruktion und ihrer sichtbaren Äuβerung flimmernd ist. Ohne den Vergleich mit den Pixels elektronisch hergestellter Bilder über zu strapazieren, so verdeutlicht er doch anschaulich die komplexe Zusammensetzung eines Bildes, das, je ‚glatter' es erscheint, doch um so komplexer, vielfältiger und die einzelnen Bestandteile hochgradig auflösender komponiert, also ‚rauer' ist. Und das eben nicht nur in Bezug auf seine optischen Komponenten, sondern vernetzt innerhalb eines pulsierenden Systems von Zeitströmen, belebter Erinnerung und Spuren von Bedeutung, eben des Kinematographen, der in derart aus komplexen Identitätsfeldern komponierten Bildern sichtbare, hörbare und fühlbare Gestalt annimmt. Insofern ist das von Alexander Kluge überlieferte Diktum Tarkowskijs, daβ man auf die Ankunft der Bilder warten müβe weniger die Äuβerung eines kapriziösen spätromantischen Genies, sondern

[202] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 119ff.
[203] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 120.

Ausdruck der erwartenden Beobachtung des Flimmerns der Bilder, bist zu dem Moment, in dem sie eine gewisse fixierbare Stabilität erreichen. Tarkowskij beschreibt dies Phänomen jenseits von filmtechnischem Effekt, übrigens eindrücklich anhand der Montage seines Films ‚Der Spiegel' und spricht geradezu von einem Eigenleben des filmischen Materials, das sich selbst organisiert[204] Diese Art von Selbstorganisation des Zeitmaterials entspricht den Vorstellungen Tarkowskijs, daβ man „mit filmkünstlerischen Mitteln einen Abdruck der menschlichen Seele, einer einmaligen menschlichen Erfahrung erreichen"[205] und diese anderen Menschen kommunizieren kann.

**Pulsierende Zeit als Erfahrung nicht gelebter Zeit**

Dahingehend komplettiert sich das Spiegelungssystem pulsierender Zeit, dass es selbst auf Spiegelung angelegt ist. Kino hat mit dem „Bedürfnis des Menschen nach Weltaneignung" zu tun. „Weshalb gehen die Leute eigentlich ins Kino? [...] wegen der verlorenen, verpaβten oder noch nicht erreichten Zeit. Er geht dorthin auf der Suche nach Lebenserfahrung [...]." Die in der Erinnerung abgelagerte erfahrene Zeit wird durch das System des Kinematographen direkt als Zeiterfahrung dem Zuschauer zur Verfügung gestellt. Die Kraft des Kinematographen besteht darin, „daβ er die Zeit in ihrer realen und unauflöslichen Verknüpfung mit der Materie der uns täglich, ja stündlich umgebenden Wirklichkeit beläβt"[206].
In der ‚bildhauerischen' Behandlung dieser Wirklichkeit, d.h. in Auswahl und rhythmischer Veränderung des Zeitfluβes (Montage) drückt sich die künstlerische Individualität des Regisseurs aus, seine kinematographische Handschrift. Kann der Zuschauer sich diese Wirklichkeit zu eigen machen, dann ist eine kinematographische Kommunikation geglückt. Sie kann ihm allerdings auch fremd bleiben; darin besteht ein unvermeidliches Risiko. In der direkten Kommunikation von Zeit besteht allerdings der Grund für die von Tarkowskij so oft beschworene Verantwortung des Künstlers gegenüber seinem Publikum.

[204] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 157 ff.
[205] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 228.
[206] A ; Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 70/71; zur historischen Entwicklung des Kinos vgl. S. 94 ff.

## Schluβfolgerungen

Zusammenfassend kann gesagt werden, daβ die Hermeneutik der kinematogaphischen Figur es mit Bedeutungssingularitäten, also Denkfiguren oder Zeichen, zu tun hat, die sich durch Verknüpfungen zu Denkbildern, also zu flimmernden Stabilitäten, den filmischen Bildern, zusammensetzten. Innerhalb dieser strukturellen Größen, stellt sich ein pulsierender bedeutungsträchtiger Gesamtzusammenhang her zwischen der Weltsicht des Regisseurs, der Eigendynamik der Materials, und der direkt mit dieser sich verbindenden Erfahrungswelt des Zuschauers. Medium und Material in einem ist die pulsierende Zeit in ihrem Verhältnis zur Erinnerung. Diese Zeit ermöglicht nicht nur einen direkten Kontakt, sondern kann im Zuschauer erfahrungsbildend sein, analog zu der Ablagerungsform der Zeit im Ausgangsmaterial. Die Charakterisierung des Bedeutungszusammenhanges als flimmernd entspricht der pulsierenden, ständig neue und wechselnde Verknüpfungen eingehenden und dennoch eine kommunikable Stabilität erreichende Ausdrucksform, dem filmischen Bild. Aber : „Ein Bild ist niemals allein. Was zählt, ist das Verhältnis zwischen den Bildern. Denn, wird die Wahrnehmung rein optisch oder klanglich, womit geht sie Verhältnisse ein, wenn diese nicht mehr auf die Handlung bezogen sind ? Das aktuelle Bild, das abgeschnitten ist von seiner handlungsgebundenen Verlängerung, tritt in ein Verhältnis mit einem virtuellen Bild, einem mentalen Bild oder tritt in einen Spiegel.“[207]

Der folgende Exkurs unternimmt der Versuch, einen zentralen Personentyp in Werk Andrej Tarkowskijs: den Narren Gottes, durch dessen Werk hindurch zu verfolgen, und in ihren historischen, literarischen, theologischen kunstgeschichtlichen Bezügen als Manifestation einer kinematographischen Figur zu beschreiben. Das bedeutet, die Figur des Tarkowskijschen Narren als ein Zeichen zu verstehen, das, indem es selbst beschrieben wird, auf sein eigentliches Objekt verweist: die pulsierende Zeit. Der Narr wird auf diese Weise zum Archetypen eines Menschen, der in der pulsierenden, nicht-chronologischen Zeit lebt. Von aussen betrachtet lebt der Narr in nicht-chronologischer Zeit wie in einer Pfütze. Wenn ein in ‚normaler‘ Zeit lebender Mensch vorbeikommt und ihm das Leben retten will, wird er zu hören bekommen: „Was machen Sie denn, ich lebe hier!“ (Nostalghia)

[207] G. Deleuze : Pourparlers, Paris 1990, S. 75, (Ü.d.V.).

## Exkurs, Analyse III

## Die Geschichte der Narren nach Andrej Tarkowskij

Wo bin ich, wenn ich nicht in der Wirklichkeit bin und nicht in meiner Phantasie?[208]

## Einführung

Oft sagt man, daβ Tarkowskij ein typisch russischer Künstler wäre. Was aber soll eine solche allgemeine Feststellung bedeuten? In seinem Buch ‚Die versiegelte Zeit', deutet Tarkowskij eine Antwort auf diese Frage an: „In all meinen Filmen war mir stets das Thema meiner Wurzeln, meiner Bindungen an das Vaterhaus und die Erde wichtig. Unbedingt muβte ich meine Zugehörigkeit zu einer Tradition und Kultur, zu einem bestimmten Menschen- und Ideenkreis herauszustellen. Ganz auβerordentlich bedeutsam sind für mich die von Dostojewskij herkommenden russischen Kulturtraditionen."[209]. Nimmt man Dostojewskij als Schlüssel, so präsentiert sich sofort ein nicht unausgeführtes Projekt Tarkowskijs, das sich um den Roman ‚Der Idiot' konzentrierte. Vielleicht zieht sich, eben aus dem Grunde, daβ Tarkowskij das Projekt nicht realisieren konnte, das Bild oder die Idee des Idioten durch sein ganzes Werk. Seine Spuren lassen sich in der Tradition der Narren Gottes zusammensetzen. So ist es möglich, eine Geschichte der Narren durch Tarkowskijs Filme hindurch zu erzählen. In einer kulturellen Perspektive befindet sich das Phänomen des Narren eher an den Rändern der Gesellschaft. Zu gleich machen die Narren Gottes einen Teil christlicher Überlieferung aus, die in Ruβland eine besondere Rolle gespielt hat und eröffnet so den theologischen Horizont, in dem Tarkowskijs Werk sich befindet, indem es eine seiner Grundlagen beschreibt.

[208] Domenico in Nostalghia von Andrej Tarkowskij
[209] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 220.

**‚Mein Dostojewskij'**

Auf der ersten Seite seines Tagebuches vom 30. April 1970 schreibt Andrej Tarkowskij: „Dostojewskij könnte zum Inbegriff all dessen werden, was ich im Film verwirklichen möchte."[210] Und nicht nur sein Tagebuch beginnt mit dieser Perspektive, später wird ein Filmprojekt den sanften Titel ‚Mein Dostojewskij'[211] tragen. In einem Brief an die Leitung des Studios Mosfilm präzisiert Tarkowskij diesen Titel, denn es handle sich eher um eine „poetische Untersuchung" als um eine „Biographie"[212].

Tarkowskijs Arbeit konzentriert sich mehr und mehr auf den Roman ‚Der Idiot' von Fjodor Michailowitsch Dostojewskij. Das einzige veröffentlichte Dokument über dieses Projekt findet sich ebenfalls in seinen Tagebüchern: „ Das Drehbuch zum ‚Idiot' könnte mit einem Rückblick auf die Kindheit von Nastassja Filippowna und ihre Bekanntschaft mit Tozkij beginnen. Wie sich Myschkin und Rogoschin kennengelernt haben, ist jedoch nicht wichtig. Diese Stellen müssen gestrichen werden. Wenn der Film allzusehr Wert legt auf groβe Raumtiefe und Massenszenen, bleibt kaum etwas von dem wahren Charakter des Werkes übrig – deshalb sollte man lieber darauf verzichten. Auch die Geschichte mit dem Skandal am Bahnhof überflüssig. Welche Szenen des Romans fallen mir eigentlich spontan ein (und das natürlich nicht zufällig ; ich habe den 'Idiot' ja des öfteren gespielt):

1. Die Bekanntschaft Fürst Myschkins mit den Jepantschins und seinen Bericht über die Hinrichtung
2. Gajas Ohrfeige
3. Nastassia Filippowna bei den Iwolgins
4. Das Schicksal Nastassja Filippownas
5. Die hundertausend Rubel
6. Ippolits Traum
7. Die chinesische Vase
8. Aglaja und Nastassja Filppownas
9. Nastassja Filippownas Tod
10. Der Fürst bei Rogoschin

[210] A. Tarkowskij : Martyrolog, Tagebücher 1970-1986, Frankfurt/Main, Berlin, 1989, S. 33.
[211] A. Tarkovski : Journal 1970-1986, Paris 19 , p. 75.
[212] A. Tarkovski : Martyrolog, Tagebuch 1970-1986, S. 113..

11. Myschkins epileptischer Anfall und seine Wahnvorstellungen von Rogoschins Mordanschlag
12. Der Fürst und die Kinder [213]

Das besondere Interesse Tarkowskijs an Dostojewskij und dem Fürsten Myschkin beruht auf der Frage des Glaubens. Anläβlich eines Gespräches mit seinem Londoner Publikum hat sich Tarkowskij diesbezüglich geäuβert: „Man hat Dostojewskij vieles angehängt, was ihn gar nicht betrifft. Zum Beispiel wird er überall, auch in Moskau, für einen religiösen Schriftsteller gehalten. Aber es scheint niemandem aufgefallen zu sein, daβ er vielmehr einer der ersten Schriftsteller war, der die Tragödie des Menschen gezeigt hat, dessen Organ des Glauben atrophiert ist. Er behandelte den dramatischen Verlust der Spiritualität. Alles seine Helden würden gerne glauben, aber sie unfähig dazu. Und diese Sorge um die spirituelle Leere erklärt meiner Meinung nach auch das bemerkenswerte Interesse, das Dostojewskij hier im Westen hervorruft. Er selbst hat sich arrangiert, um niemals direkt davon zu sprechen, aber er hat sein ganzes Leben unter der Unfähigkeit zu glauben gelitten. Er hat sich wie ein Glaubender verhalten und konnte seinen Unglauben niemandem gestehen: es schien ihm unschicklich, es zu tun. Diesen Blickwinkel, will ich einnehmen, wenn ich den Fürst Myschkin realisiere[214].

Nach der Rekonstitution der verschiedenen Spuren Tarkowskijs über Dostojewskij und seinen Roman ‚Der Idiot' kann festgestellt werden, daβ Tarkowskij weder die Absicht verfolgt, einen Glaubenshelden zu statuieren, noch jemand ist, der einen restriktiven apologetisch dogmatischen Glauben propagiert. In der Nachfolge Dostojewskijs sucht Tarkowskij eine Art Antihelden, der zugleich vom Verlust des Glaubens und einer Sehnsucht nach Glauben markiert ist. Tarkowskij skizziert in seiner Version des Filmprojektes über den Fürsten Myschkin das Portrait eines Helden in der Krise.

## Die Geschichte der Antihelden in den Filmen Tarkowskijs

Allgemein gesagt, könnte man alle Protagonisten in den Filmen Tarkowskijs als Helden in der Krise bezeichnen. Aber nicht alle dieser Protagonisten sind dem Portrait des Fürsten Myschkin konform. Die Geschichte der Antihelden in diesem Sinne sollte also eher bei den

[213] A. Tarkovski : Martyrolog Tagebuch 1970-1986, S. 126f.
[214] Dossier Positif-Rivages, Andrei Tarkovski, Paris 1988, p. 57, (Ü.d.V.).

Nichtprotagonisten beginnen. Wie eine doppelte Grundlegung der Geschichte der Antiheroen erscheinen dann der Spielmann und die Einfältige im Film ‚Andrej Rubljow'. Der Spielmann repräsentiert jene Gaukler und Clowns, die es wagten, den Mächtigen die Wahrheit ins Gesicht zu sagen, indem sie sie lächerlich machten und dabei ihr Leben aufs Spiel setzten. Die junge Einfältige ist im pathologischen Sinne einfältig, debil. Solche Einfältigen wurden im Alten Ruβland als dem Heiligen näher als den Menschen angesehen. Im Roman Dostojewskijs findet die pathologische Seite der Antihelden ihren Ausdruck in der Epilepsie des Fürsten. Epilepsie ist ein Stigma für andere Realitäten als die stabile physische Realität. Das Schicksal und die Krise des Protagonisten in ‚Andrej Rubljow', ist also direkt von zwei myschkinesken Personen begleitet.

Im folgenden Film ‚Solaris' wird die Geschichte der Antihelden nur insofern fortgeschrieben, als daβ der dem Film seinen Titel gebende Raumozean Erscheinungen unterschiedlicher Gestalt generiert. Die Konfrontation der Wissenschaftler mit diese Wesen stellt die Fragen nach den Grenzen rationalistischer Wissenschaft und ihrem Verhältnis zur Scham, die nach Dostojewskij die Welt erlöst. Die Erscheinungen der Solaris repräsentieren lediglich einen psychologischen Aspekt der Antihelden, die normalerweise im unbewuβen Inneren der Filmpersonen residieren, hier aber im Rahmen der wissenschaftlichen Experimente in Erscheinung treten.

In seinem Film ‚Der Spiegel' entwickelt Tarkowskij indirekt die Figur des Gauklers weiter, indem er ihm den Aspekt des politischen Ungehorsams hinzufügt. In der Kriegszene übertreibt ein Junge die Befehle seines Militärausbilders; er dreht sich z.B. um 360 Grad, wenn das Kommando ‚Kehrt marsch' erschallt. Dieser Junge kommt aus Leningrad und hat seine Eltern während der Blockade verloren. Da er alles verloren hat, hat er nichts mehr zu verlieren. Die Freiheit, einschlieβlich der politischen Verweigerung (und das inmitten des Krieges) ist hier das Resultat eines dem Gaukler ähnlichen Verlustes. Der konnte den mächtigen die Wahrheit sagen, da er selbst nichts zu verteidigen hatte. Antiheroen repräsentieren also nicht nur Menschen, die keine Macht haben, sondern auch die, die sie verweigern.

Im Film ‚Stalker' ist der Protagonist selbst der Antiheld. Stalker, der Führer in die Zone, in der sich das Zimmer befindet, in dem die innersten Wünsche erfüllt werden, ist ein Anhänger des Glaubens. Der Schriftsteller, der sich von ihm führen läβt, nennt ihn denn auch einen Narren Gottes. Zugunsten dieser Berufung muβte Stalker die bürgerliche Existenz verlassen, er akzeptiert es, im Gefängnis zu landen, falls er von der Polizei während seines Eindringens

in die Zone geschnappt wird. Er ist in jedem Falle „überall im Gefängnis“.[215] Anhand des Stalker untersucht Tarkowskij in seiner Geschichte der Antihelden deren religiöse Dimension, die Fragen nach Glauben und Zweifel, wie er sie in Bezug auf den Fürsten Myschkin andeutete. In ebendiesen Zusammenhang stellt Tarkowskij auch einen Diskurs über die Kunst. Wie ein Stigma seiner „Verurteilung zum Tode“[216], hat Stalker eine behinderte Tochter. Sie hat allerdings zugleich besondere Fähigkeiten: sie kann Gegenstände Kraft ihres Blickes bewegen. Die Tochter, Äffchen genannt, fügt den Geschichte der Antihelden den Aspekt des Kindes hinzu, der sich schon beim Leningrader in ‚Der Spiegel’ andeutete und der sich mit dem Mädchen Angela in ‚Nostalghia’ und mit Jungchen, dem Sohn Alexanders, in ‚Opfer’ fortsetzt.

Nach der Konzentration der Konzeption des Antihelden auf Stalker im gleichnamigen Film, entwickelt Tarkowskij in seinem folgenden Film diese Geschichte in einer Duplizität weiter. In seinem Film über das Exil, ‚Nostalghia’, läβt der Regisseur seinen Stalker/Gortschakow seine Zone verlieren. Als Emigrant verliert er seine Orientierung. Er findet sich nicht mehr zurecht bis er auf Domenico trifft, einen Verrückten, der auf das Weltende wartet und die Welt retten will. Gortschakow erkennt in einer derartigen Intensität sein alter ego, seinen Doppelgänger in Domenico, daβ er sich selbst in dessen Spiegelbild erkennt. Man könnte sagen, daβ in der Person Gortschakows Stalker sich im Exil befindet und auf einen anderen Stalker, einen anderen Narren Gottes trifft. Diese Komposition des Films ‚Nostalghia’, fügt dem Bild des Antihelden zwei Aspekte hinzu. Der erste Aspekt besteht im Verlust der Heimat: der Antiheld hat keine Heimat, er irrt in der Welt umher wie ein Flüchtling (Gortschakow). Zweitens, er will die Welt durch einen Akt des Opfers retten (Domenico). Beide Antihelden arbeiten schlieβlich beim Opfer zusammen. Während sich Domenico selbst verbrennt, führt Gortschakow den zwischen beiden verabredeten Ritus aus und durchquert das Bad der heiligen Katharina mit einer brennenden Kerze. Aber in ‚Nostalghia’ zeigt Tarkowskij das Resultat des Opfers seiner beiden Antihelden nicht.

Das uneigennützige absichtslose Opfer hingegen steht im Mittelpunkt der nächsten „Folge“ der Geschichte der Antihelden. In seinem letzten Film ‚Opfer’ wird die Geschichte von Alexander fortgeführt. In seinem Geburtstagstelegramm wird letzterer übrigens Fürst Myschkin genannt (als Schauspieler hatte er seine Rolle einmal im Theater gespielt) und die

[215] Andrei Tarkovski : Stalker, L’Avant-scène cinéma, N° 427, 1993, S. 16.

Nachricht ist von den „Idiotisten“ unterzeichnet. Alexander, Künstler und Intellektueller, hat sich von der Welt auf eine Insel zurückgezogen. Angesichts eine nuklearen Katastrophe beschließt er, die Menschheit zu retten, indem er all sein Hab und Gut dahin gibt und für immer schweigt. Tarkowskij zeigt weder die Katastrophe noch das Opfer. Alexander handelt, als wäre es sein Opfer, das die Welt gerettet hat und wird konsequenter Maβen wird er von einem Krankenwagen abgeholt und ins Irrenhaus gebracht. Mit Alexander findet die Geschichte der Antihelden bei Tarkowskij ihr Ende bei den Idioten im doppelten Sinne des Wortes (pathologisch und übertragen). Nur der Sohn Alexanders stellt ein anderes Ende die Geschichte der Antihelden bei Tarkowskij in Aussicht, er geht, den vertrockneten Baum begiessen, in der Zuversicht, dass er einst Blüten tragen wird.

**Die Antihelden als Narren Gottes**

In den Schriften Tarkowskijs finden sich Stellen, die wie konstitutive Kommentare zu der Geschichte der Antihelden in seinen Filmen klingen. Der erste Kommentar besteht in seinen Äuβerungen über die schwachen Menschen. Was Tarkowskij an den Schwachen interessiert, ist ihre Unfähigkeit, sich der „pragmatischen Wirklichkeit“ anzupassen, den Kindern ähnlich, weil „ihre Haltungen für den ‚gesunden Menschenverstand’ ausgesprochen unrealistisch und selbstvergessen sind“[217]. Schwäche in diesem Sinne besitzen ein waches moralisches Bewuβtsein und sind darauf angelegt, „Höherem zu dienen“[218]. Diese Qualität der Schwäche ist für Tarkowskij das „Gegenstück zur äuβeren Expansion der Persönlichkeit, zum aggressiven Verhalten gegenüber anderen wie dem Leben insgesamt und schlieβich zum Wunsch, aus Selbstbehauptungsgründen andere Menschen den eigenen Absichten gefügig zu machen.“[219]

Aber Tarkowskijs Interesse macht nicht bei der ethischen Dimension des schwachen Menschen halt. Seine Kritik an der materialistischen Routine kulminiert im Rückgriff auf eine fast vergessene russische Tradition, als deren tarkowskijsche Repräsentanten die Antihelden unserer Geschichte bezeichnet werden müssen. „Sie bewegen sich in einer imaginären Welt

[216] Cf. Andrei Tarkovski: Stalker, S. 68.
[217] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 232.
[218] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 233.
[219] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 234f.

statt in einer realen, sind alles andere als Empiriker oder Pragmatiker. Niemand von ihnen glaubt dem, was er mit Händen greifen kann, alle vertrauen vielmehr den Bildern ihrer Vorstellungswelt. Alles, was sie tun, weicht auf seltsame Weise von normalen Handlungsmustern ab, und sie verfügen über Gaben, die man im alten Ruβland den heiligen Narren zusprach. Diese Menschen lenkten schon durch ihr Äuβeres als Pilger und Bettler den Blick der in 'geordneten' Bahnen lebenden auf die Existenz jener von Weissagungen, Heilsopfern und Wundern erfüllten anderen Welt jenseits aller verstandes- und vernunftmäβigen Regelmäβigkeit. Allein die Kunst hat und davon noch eine Rest bewahrt."[220] In unseren heutigen Gesellschaften sah Tarkowskij keine solchen Narren mehr. Rest ihrer geheimnisvollen und magischen Welt sah er lediglich in der Kunst. Und das ist nicht verwunderlich, weil für Tarkowskij die Kunst und das künstlerische Schaffen des Menschen mit der Ebenbildlichkeit Gottes verbunden sind.

## Auf den Spuren der Narren

Am Anfang der Geschichte der Antihelden bei Tarkowskij standen der Gaukler und die Einfältige. Diese beiden Figuren bilden das doppelte Fundament der Antihelden in der Tradition der Narren Gottes. Der Spielmann, der Gaukler, der Clown repräsentieren ein "physiognomisches Denken" [221] das mit „nackten Wahrheiten"[222] umgeht und seine Kraft aus dem Spott gewinnt. Der Narr verkörpert, was er denkt. Dies läβt sich aus der Tradition der Kyniker wie Diogenes von Sinope verstehen. Die einfältigen Geister, die Verrückten aber haben diese Wahl nicht, ihr Zustand ist pathologisch. Zum Teil verbrachten diese ihr Leben im Schutz ihrer Familien. Zum anderen lebten sie das Leben von Clochards. Von Zeit zu Zeit wurden sie von Pilgergruppen aufgenommen. Die Städte versuchten sich ihrer zu entledigen indem sie mit den Handelsschiffen mitgeschickt wurden. Die Wasserwege bestimmten ihr Schicksal. Sie waren dem Leben wie den Zufällen das Wassers ausgeliefert. Sie wuβten weder woher sie kommen, noch wohin sie gehen würden. „Eingeschlossen in das Boot, aus dem es kein Entrinnnen gibt, ist der Irre dem tausendarmigen Fluβ, dem Meer mit tausend Wegen und jener groβen Unsicherheit, die auβerhalb alles anderen liegt, ausgeliefert. Er ist Gefangener inmitten der freiesten und offensten aller Straβen, fest angekettet auf der

[220] A. Tarkowskij : die versiegelte Zeit, S. 268f.
[221] P. Sloterdijk : Kritik der zynischen Vernunft, Suhrkamps Frankfurt/M 1983, S. 16.
[222] P. Sloterdijk : Kritik der zynischen Vernunft, S. 28, cf. auch S. 203.

unendlichen Kreuzung. Er ist der Passagier *par excellence*, das heiβt der Gefangene der Überfahrt, und, wie man nicht weiβ, wo er landen wird, so weiβ man auch nicht, wenn er landet, aus welcher Welt er kommt. Er hat seine Wahrheit und seine Heimat nur in dieser unfruchtbaren Weite zwischen zwei Welten, die ihm nicht gehören können.“[223]

In Literatur, Theater und Malerei des endenden Fünfzehnten Jahrhunderts spielten die Narren eine besondere Rolle, was man noch heute in Werken sehen und lesen kann, wie dem ‚Narrenschiff' von Hieronymus Bosch, dem ‚Narrenschiff' von Brantes (1492), dem ‚Lob der Torheit' von Erasmus von Rotterdam (1509), ‚Don Quichotte' von Cervantes und den zahlreichen Narren in Shakespeares Theaterstücken... Der Narr wird zu Repräsentanten des Geheimnisvollen, Finsteren oder Flüchtigen des Lebens. „Der Wahnsinn und der Wahnsinnige werden bedeutendere Gestalten in ihrer Doppeldeutigkeit: Drohung und Verlachen, schwindelerregende Unvernunft der Welt und unbedeutendre Lächerlichkeit der Menschen.“[224] Aber bald, im Laufe des Siebzehnten Jahrhunderts, verändert sich die Lage der Narren. Es beginnt ihre „groβe Gefangenschaft“[225]. Die Narren werden interniert in Irrenhäusern. Das Andere wird unter die Bewachung der Vernunft gestellt.

In den fünfziger und sechziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts erschienen die Verrückten, die keine öffentlichen Bedrohung darstellten auf den Straβen der Groβstädte. Dieser Tatbestand bildet den Hintergrund für die Szene der Manifestation der Verrückten in Rom zum Ende des Filmes ‚Nostalghia' von Tarkowskij. Der ‚normale' Blick der Moderne auf ihre Verrückten wird in der Schluβszene von ‚Opfer' sichtbar, die Verrücktheit, das Närrische bleibt suspekt, um nicht zu sagen subversiv, und eine Gefangennahme durch medizinisches Personal erscheint gerechtfertigt, wenn nicht geboten für einen Alexander, der sein Haus in Brand gesteckt hat.

In der Sowjetunion der fünfziger und sechziger Jahre des Zwanzigsten Jahrhunderts wird die Auβenseiterrolle der Verrückten bezeichnend für ein besonderes Phänomen. Die Stationen der psychiatrischen Kliniken wurden zum Ort für die Nichtintegrierten, die Nonkonformisten und die Liegengelassenen des politischen Systems. Besonders die Schizophrenie wurde zu einer neuen Lebensart, zu einer Art, ein tieferes, geheimnisvolles und unabhängiges Leben zu

[223] M. Foucault : Wahrheit und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1973, S. 29.
[224] M. Foucault : Wahnsinn und Gesellschaft, S. 31.
[225] M. Foucault : Wahnsinn und Gesellschaft, S. 68.

leben.[226] Die politische Repression von Andersdenkenden und Dissidenten erkannte die Psychiatrie als eines ihrer Mittel.
Spuren dieses Kontextes sind sichtbar in der Person des Stalker in gleichnamigem Film von Tarkowskij. Stalker bildet auch die religiöse Tradition des Narren am deutlichsten aus im Rückgriff auf die altrussische Besonderheit der Narren Gottes: Die Narren Gottes sind die Einfältigen des Evangeliums. Sie können sich auf die Verheißung der Seligpreisungen bei Matthäus berufen. In der Antike wie im Alten Rußland wurden die Einfältigen, die Debilen und Idioten in diesem Kontext wahrgenommen. Sie wurden als Gott näher als den Menschen angesehen, wie Heilige.[227] Paulus hat im Ersten Korintherbrief ihr Manifest verfaßt: „Keiner täusche sich selbst. Wenn einer unter euch meint, er sei weise in dieser Welt, dann werde er töricht, um weise zu werden. Denn die Weisheit dieser Welt ist Torheit vor Gott.“ (3,18). Und noch direkter: „Wir sind Narren Christi“ (4,10). Nach diesem Manifest haben viele Narren ein Doppelleben gelebt. Tagsüber trugen sie die provokatorischen Züge der Gaukler und Verrückten zum Markte. Des Nachts waren sie versunken im Gebet. Sie akzeptierten alle Demütigungen als Kreuzesleiden Christi und lebten eine verborgene Heiligkeit. Dennoch sind einige Narren Gottes bis auf unsere Tage bekannt: Simeon von Odessa, Andreas der Narr, Jacopone da Todi, Johannes Columbini, Johannes von Gott und Philip Neri beispielsweise.

Das russische Wort für die Narren Gottes, jurodiwye, kommt vom altrussischen ‚urod’ und bedeutet Mißgeburt. Diese Bezeichnung bestätigt die schwindelerregende Nähe zwischen dem Narren Gottes und dem Verrückten der Psychiatrie. Das Stigma dieser Duplizität markiert ihr Leben auf schreckliche Art und Weise. „Obwohl vor allen verborgen, leben sie nicht unsichtbar irgendwo in der Wüste, sondern ständig unter Leuten, in der Öffentlichkeit, auf dem Forum, oft mit allerlei exzentrischem und verachtetem Volk zusammen, mit Huren und Trinkern; obwohl Menschen größter Sanftmut, Kinder im Geiste, verurteilen sie oft sehr streng und erbarmungslos die weltliche Lebensweise und lassen durch die Kraft ihrer prophetischen Rede Zaren und Würdenträger erzittern.“[228] In Bezug auf Stalker und Alexander, deutlich zwei Narren Gottes bei Tarkowskij, finden ihre Reden in eher intimem und privatem Kreis statt. Domenico allerdings hält eine öffentliche Rede. Er hält eine prophetische Bußpredigt, die ihrer Vorbilder in Jacopone da Todi oder dem, sagen wir

[226] Cf . Tatjana Goritschewa : Die Kraft christlicher Torheit, Herder Freiburg 1985, S. 54/55.
[227] Cf. Walter Nigg : Der christliche Narr, Stuttgart 1956, S. 33.
[228] T. Goritschewa : Die Kraft christlicher Torheit, S. 64.

häretischen Dominikaner Savonarola [229] hat. Die Rede Domenicos vor seinem Autodafé auf dem Reiterdenkmal des Marc Aurel in Rom demonstriert die Nietzscheanische Seite der ‚Umwertung der Werte' im paulinischen Manifest: „Wo bin, wenn ich nicht in der Wirklichkeit bin und nicht in meiner Phantasie? Ich schlieβe ein neues Abkommen mit der Welt, daβ die Sonne nachts scheine und es im August schneit. Die groβen Dinge hören auf, die kleine Dinge überdauern." In der Person des Domenico erarbeitet Tarkowskij die Facetten des Buβpredigers, des Propheten und Märtyrers, die dem Narren Gottes wenn nicht innewohnen, so doch zumindest nahe sind. Wenngleich sie eher als Spielarten westlichen Christentums zu werten sind. Die östliche Tradition findet ihre Ausprägung bei Gortschakow, dem Emigranten, dem Exilanten im geographischen wie spirituelles Sinne des Wortes.
So entwickelt Gortschakow noch einen weiteren, typisch russischen Aspekt des Narren Gottes. Es handelt sich um den ‚strannik', eine Art Pilger. Im klassischen Buch des russischen Pilgers „Die aufrichtigen Erzählungen eines Pilgers" wird diese Berufung wie folgt beschrieben: „Durch Gottes Gnade bin ich ein Christenmensch, meinen Werken nach ein groβer Sünder, meiner Berufung nach ein heimatloser Pilger niedersten Standes und pilgere von Ort zu Ort."[230] Diese Pilger praktizierten häufig das mit dem Atem verbundene Herzensgebet : Herr Jesus Christus, Sohn Gottes, erbarme Dich meiner. Nikolai Berdiajew beschreibt den Strannik als eine Kategorie des russischen Geistes, der russischen Idee. Der Typus des Wanderers aus dem Volke ist eine äuβerst charakteristische russische Erscheinung. Aber Wanderer sind bei uns auch Menschen aus der höchsten Kulturschicht gewesen, russische Denker, alle die, welche die Wahrheit Gottes gesucht haben... Der russische Mensch ist in seiner Tiefe niemals endgültig an Eigentum, Familie, Staat, Wirtschaft gebunden, er hat das Gefühl für die Vergänglichkeit aller Schätze und Werte dieser Welt. Alles muβ einmal ein Ende haben, vergehen, und dann erst wird das wahre Leben beginnen, das Leben des Reiches Gottes."[231]

Diese Beschreibung des Strannik läβt eine zeitgenössische Dimension beiseite, die sowohl bei Stalker, als auch bei Gortschakow in Tarkowskijs Filmen ausgearbeitet ist. Zunächst ist dies die Dimension des Flüchtlings, der weiβ von wo er fort will, aber nicht wo er hin gehen wird.

[229] Der dominikanische Kontext ist schon im Namen Domenico angedeutet und findet seine Bestätigung in der Patronin des Bades, der heiligen Katharina von Sienna, einer stigmatisierten dominikanischen Mystikerin. Im übrigen hieβ einer der Anhänger Savonarolas Dominico. Tarkowskij kannte Savonarola, er interessierte sich besonders für seine Beziehung zu Botticelli, cf.: Martyrolog Tagebücher 1970-1986, S. 90.
[230] Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers, in Bachmann/Schröder (Hg.): Quellen des Geistes, Leipzig 1985, S. 131.

Um noch genauer zu sein, handelt es sich um die Dimension der ‚metaphysischen Obdachlosigkeit' (G. Lukàcs), die in einer Sequenz des Films ‚Nostalghia' bezeichnend dargestellt ist. Gortschakow irrt in einer groβen romanischen Kirchenruine umher, die kein Dach mehr hat, als eine weibliche Stimme aus dem off sagt: „Herr, warum hast Du kein Erbarmen mit ihm? Sag ihm etwas...laβ ihn Deine Gegenwart spüren.". Und die vernichtende Antwort aus dem off: „Ich lasse meine Gegenwart immer spüren. Er ist es, der sie nicht bemerkt" [232]

An dieser Stelle wird die Bedeutung der ‚metaphysischen Obdachlosigkeit' noch deutlicher: es ist nicht nur der Mensch, dessen Organ des Glaubens vertrocknet ist; Gott wird als schweigend empfunden. Der dramatischen Verlust der Spiritualität wird als ein Schweigen Gottes selbst ausgemacht. Gortschakow hört die himmlischen Stimme nicht, die diese Realität aussprechen, aber das Bild drückt aus, was er zwangsläufig verstanden hat: Das Haus Gottes, die Kirche ist zur Ruine verfallen. Es gibt keine Glasfenster mehr, die das himmlische Licht reflektieren. Es gibt auch kein Dach mehr, die vielversprechenden Botschaften verhallen in der Leere. Und wenn ‚die Ruinen in der Welt der Dinge das sind, was die Allegorien in der Welt der Gedanken sind' (W. Benjamin), dann herrscht Schweigen über der Kirchenruine. Und konsequenterweise stellt sich folgende Frage: Ist dies Schweigen das Schweigen einer Anwesenheit oder das einer Abwesenheit?

Auf der Suche nach eine Antwort auf diese Frage schickt Tarkowskij seine Narren in ein religiöses Delirium.[233] Er läβt sie alte Beschwörungstechniken exerzieren: die Initiation, das Opfer und die magische Praxis. Und diese drei Techniken schlagen fehl. Am Ende der Initiation in ein Arkanum (die Zone) durch Stalker wagen es die Initianten nicht, das Zimmer, in dem sich die geheimsten Wünsche erfüllen, zu betreten. Sie haben keinen Glauben. Das Opfer Domenicos und der Ritus des Gortschakow enden in einem nostalgischen Tod. Das von einer ekstatischen Kommunion mit einer Hexe verstärkte Opfer Alexanders findet sein Ende in der Psychiatrie. Und ein Fragment in Tarkowskijs Tagebuch geht bis an den Rand der Blasphemie mit hoffnungslosen Anwesenheitsprovokationen. „Der ‚Heilige Antonius'– das

---

[231] Zitiert nach: W. Nigg : Des Pilgers Wiederkehr, S. 131.

[232] Text der deutschen Synchronisation von Nostalghia; Abgeschwächte Fassung im französischen Szenariotext in: A.T.: Œuvres cinématographiques complètes II, S. 359.

[233] Die persönliche spirituelle Suche Andrej Tarkowskijs geriet schlieβlich in die Nähe konservativer katholischer Kreise, was auf den ersten Bick in die Richtung des religiösen Deliriums seiner Filmfiguren geht. Dennoch muβ diese Nähe, wenigstens im politischen Sinne eher als naiv betrachtet werden, cf. Edwin Carels : Créativité et sainteté monastique dans la pensée et l'œuvre d'Andrej Tarkovskij, in : Irénikon, Revue des Moines de Chevetogne, 1989/N° 1, S. 55.

Gespräch mit einer Frau über einen Fluβ hinweg. Ein stilles, langsam flieβendes und tiefes Gewässer. Sie beginnt laut zu sprechen (der Entfernung wegen), danach wiederholt sie ihre Worte leise für ihn. Stimmen schallen weit über das Wasser. Sie möchte ein Kind von ihm. Er erklärt daβ es nicht möglich sei, sie besteht auf der Notwendigkeit. Die Idee, die Erde mit Menschen zu bevölkern, die von Heiligen stammen. Er lacht. Er versucht, ihr Gesicht zu erkennen, doch es ist zu weit entfernt. Es ist kaum auszumachen. Der Heilige Antonius – (Finale). Der Traum des Heiligen Antonius, in dem die Frau erscheint. Liebe, Morgendämmerung. Der Heilige Antonius weint.“[234]

Die alten Riten zur Beschwörung von Anwesenheit greifen heute nicht mehr. Man kann es bedauern. Denn es gibt deshalb keine Antwort auf die Frage ob das Schweigen eines der Anwesenheit oder eines des Abwesenheit ist, weil es nicht das Opfer oder der Ritus selbst ist, was zählt, sondern dessen Absichtslosigkeit, dessen Gratuität! Die Kraft der Riten, ihre göttliche Energie ist nicht mehr direkt verfügbar. Es muβ die Absurdität ihres Automatismus durchbrochen werden (unerwartete Frucht der Religionskritik?), um an diese Energien heran zu kommen.

In theologischer Terminologie müβte also am ehesten der negative Weg gewählt werden, d.h. die apophatische Theologie, die über jegliche Riten hinausgeht. Diese Theologie schreitet mit Hilfe der Negation fort und trägt, insofern kongruenter als die positive Theologie, der Andersartigkeit ihres göttlichen Objektes Rechnung und geht über das hinaus, was ein Objekt selbst bedeuten könnte. Das heiβt sie nähert sich dem verborgenen Gott, dem *deus absconditus*, der Seite Gottes, die uns, der Schöpfung, nicht zugewandt ist. In dogmatischer Begrifflichkeit bedeutet dies, daβ die apophatische Theologie die (trinitarische) „Immanenz“ Gottes im Blick hat und zwar im Unterschied zur „Ökonomie“ Gottes (Ökonomie im theologischen Sinne bedeutet Schöpfung und Erlösung). ). Der reine negative Weg ist die Ausschlieβung von allem, was von Gott verschieden ist ; Dieser Weg ist nicht ausreichend, denn Gott ist auch auβerhalb jeglicher Negation, von Natur aus unerkenntlich, wesentlich geheimnisvoll. Deshalb findet seine ‘einheitstiftende’ (Dionysius Areapagita) Gegenwart weder in positiven noch in negativen Begriffen ihren Ausdruck, denn sie ist ganz einfach auβerhalb. [235]

---

[234] A. Tarkowskij : Martyrolog Tagebücher 1981-1986, S. 242.
[235] P. Evdokimov : L’art de l’icône, la théologie de la beauté, Desclée de Brower Paris 1972, S. 199, (Ü.d.V.).

Das Verhältnis zwischen der Immanenz und der Ökonomie kann als kenotisch[236] (von dem griechischen Wort κενοω : entäußern) bezeichnet werden, was heißt, daß die Immanenz sich in die Ökonomie verausgabt ohne sich aufzugeben. Das schließt ein, daß alles, was in der Ökonomie passiert, eine Korrespondenz in der Immanenz haben muß. Die Ökonomie geht über die Schöpfung und die Fleischwerdung Gottes (Inkarnation) in Christus bis hin zu seiner Passion. Der Tod beschreibt den am meisten kenotischen Moment. Genau in diesem Moment stellt sich die Frage nach der Verlassenheit (Mein Gott, Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?). Als Antwort auf diesem Schrei, bricht sich ein Impuls der Immanenz Bahn, der zu dem führt, was man die Auferstehung Christi nennt. In dieser theologischen Konstruktion muß also dem, was auf der Ebene der Ökonomie des trinitarischen Gottes die Frage nach der Verlassenheit stellt, etwas auf der Ebene der Immanenz ebendieses trinitarischen Gottes entsprechen: die Frage nach der Abwesenheit. Auf der Ebene der Ökonomie antwortet eine Dynamik auf die Verlassenheit (den Tod Christi, sein Opfer), die zum Ereignis der Auferstehung, einem Mysterium des Glaubens, führt. Im apophatischen Hinblick auf die Immanenz Gottes, muß also auch ein mysteriöser Moment des Opfers existieren, der dem ökonomischen präfigurativ vorausgeht.

In der Tradition des orthodoxen Christentums können die göttlichen Mysterien Bildgestalt annehmen als Folge des ökonomischen Modus der Inkarnation Gottes (bei einer Differenz der Natur nach, d.h. sie sind keine Götzenbilder): in Form der Ikonen. Diese Bilder folgen ebenfalls dem apophatischen, aufsteigenden Schema. „Die Ikone führt also nicht zur reinen und einfachen Abwesenheit des Bildes, sondern überhalb und außerhalb des Bildes zu einer unbeschreiblichen 'Hyper-ikone' (Dionysius Areopagita), d.h. der apophatische Aspekt der Ikone, die ikonographische Apophase.[237]

Ein Ikone stellt sich das Mysterium Gottes in einer Dynamik vor, die man geradzu als eine 'Choreographie' der Immanenz bezeichnen kann, es ist die Trinitätsikone des Andrej Rubljow. Die Dreifaltigkeitsikone wird bei Tarkowskij mehrmals zitiert, insbesondere am Ende des nach dem Ikonenmaler benannten Films. Sie entwickelt eine apophatische kreisförmige Bewegung, die vom einer biblischen Erzählung (der Besuch der drei Pilger bei

[236] Cf. Zur Entwicklung des Begriffes Kenosis in der Theologie von Serge Boulgakoff : Du verbe incarné, Aubier Paris 1943 et Le Paraclet, Aubier Paris 1946.
[237] P. Evdokimov : L'art de l'icône, S. 199 , (Ü.d.V.)..

Abraham, Genesis 18, 1-15) ausgeht und bis in die göttliche und immanente Trinität führt, inklusive des ‚spekulativen' Momentes des Opfers (vor der Schöpfung).[238] Am Beispiel dieser Ikone kann man also die Bewegung einer ‚ikonographischen Apophase' veranschaulichen. Folglich kann die Frage nach der Abwesenheit in ihrer Dynamik zwischen Anwesenheit und Anwesenheit, ihre Antwort nur unter apophatischen Voraussetzungen erhalten. Denn unter diesen Voraussetzungen ist das Verhältnis zwischen Abwesenheit und Anwesenheit als mysteriöse Bewegung in ein ‚Darüberhinaus' zu beschreiben.

Um den Narren Gottes in diesen Kontext zu positionieren, müβte eine der ikonographischen Apophase analoge Kategorie erfunden werden wie die der figurativen Apophase. Figurative Apophase würde bedeuten, daβ es Figuren, oder Personen gibt, die apophatisch disponiert sind. Und eine solche Figur ist eben der Narr: „Er ist der ungeschützte, der nach oben offene, seinshaft transzendierende Mensch."[239] In seiner Attitude ähnelt der Narr einem Gott der seinerseits einfach Anders ist. In der Folge läβt sich der Narr im Zentrum der künstlerischen und spiritueller Forschungen Tarkowskijs ausmachen, deren Drehpunkt in der Absichtslosigkeit, der Gratuität besteht: „Die Menschheit hat auβer dem künstlerischen Bild nichts uneigennütziges erfunden, und vielleicht besteht tatsächlich der Sinn der menschlichen Existenz in der Erschaffung von Werken der Kunst, im künstlerischen Akt, der zweckfrei und uneigennützig ist. Vielleicht zeigt sich gerade darin, daβ wie nach Gottes Ebenbild erschaffen wurden."[240]

Um die theologische Terminologie des Narren noch präzisieren, muβ hinzu gefügt werden, daβ dessen Gottähnlichkeit von *christomorpher* Art ist, d.h. der Narr repräsentiert Gott nach dem ökonomischen Modus der Inkarnation (Kenosis) und respektiert die Differenz der Natur nach, ganz wie die Ikone. Schlieβich müβte sein (dogmatischer) Platz in der Umgebung der Boten sein, genauer unter den Schutzengeln[241], selbst wenn Narren keine Schutzengel im klassischen Sinne des Wortes sind, so schützen Narren doch durch ihre einfache Gegenwart den Platz der kinematographischen Figuren bei Tarkowskij und zwar sowohl von ihrer

[238] Cf. P. Evdokimov, L'art de l'icône, S. 207-208.
[239] Hans Urs von Balthasar: Herrlichkeit, Einsiedeln 1961, Band III, I, S. 494; das vollständige Zitat lautet: Der klassische Held ohne seine Götter kann noch schön sein, herrlich aber ist er nicht mehr und wirkt bald langweilig. Den echten Toren aber umwittert ein Glanz von unbewuβter, ungewollter Heiligkeit. Er ist der ungeschützte, der nach oben offene, seinshaft transzendierende Mensch.
[240] A. Tarkovski : Journal 1970-1986, p. 415 und die versiegelte Zeit, S. 251..
[241] Cf. Michel Serres : La légende des Anges, Flammarion Paris 1993, S. 115-139.

theoretische Grundlage, von ihren Manifestationen als auch von dem Pulsieren der Bedeutungen her.

## Schluβfolgerungen

Der Narr Gottes als kinematographische Figur erlaubt es, mehrere Aspekte des filmischen Universums Tarkowskijs auf einen Begriff zu konzentrieren. Zuerst befindet sich der Narr im Zentrum einer Geschichte, die Tarkowskij im Verlaufe mehrerer Filme erzählt. Dann bezeichnet er die Konnotation der spirituellen und künstlerischen Recherche Tarkowskijs, und dies auf typisch russische Art und Weise. Gleichzeitig läβt sich der Narr als Zentrum einer Kinematographie interpretieren, die über implizierte theologische Fragestellungen hinausgeht. Diese Koïnzidenz von theologischer und kinematographischer Reflexion in Bezug auf das Bild läβt jedoch noch zahlreiche Fragen offen, selbst dann, wenn man den Narren als Sonderfall des Bildes, als Personnage, als christomorphe Figur des Bildes verstehen will.
Um den konkreten apophatischen Aspekt der Kinematographie bei Tarkowskij noch besser zu verstehen, wird beispielsweise das Verhältnis zwischen Bild und Ikone genauer untersucht werden. Genauer gesagt deren Zeitbezüge und kinematographische Konsequenzen. Der theologische Kontext einer solchen Untersuchung könnte sich als eine Antwort auf folgende Fragen verstehen: „Ist Christus ein Mensch oder das Bild eines Menschen? Ist Christus ein Mensch, der in der Realität existiert, oder existiert er symbolisch? Ist ein gefilmter Mensch ein realer Mensch oder schon die Fiktion eine Menschen ?“ [242]

Abschlieβend und als erste Antwort : Nach der Geschichte der Narren Gottes bei Tarkowskij, die auf Fürst Myschkin begründet ist (eine Figur, die im übrigen oft als Dostojewskijs Christusfigur bezeichnet wurde), könnte man vorläufig und etwas pointiert festhalten: daβ der Narr eine Figur Christi ist ebenso wie Christus ein Narr.

[242] J.-L. Godard : Histoire(s) du cinéma, ECM New Series 1999, CD 2, 1: 41:14-27, (Ü.d.V.).

## 3. Das filmische Bild

Kinematographische Figuren als Skulpturen pulsierender Zeit werden teils in konzeptioneller Absicht des Regisseurs, teils in Selbstorganisation von Bedeutungszusammenhängen, teils im kommunikativen Wahrnehmungsprozeß zu flimmernden, relativ stabilen Systemen verknüpft, die wir Kinematographen nennen. Ein Kinematograph ist also ein Zeitbeweger, dessen konstitutive Komponenten, Zeit und Bewegung, sich in filmischen Bildern konsolidieren. Filmische Bilder setzen sich folglich aus Zeitbildern und Bewegungsbildern zusammen. Was ist nun ein Zeitbild und was ist ein Bewegungsbild, und wie hängen beide zusammen? Hat das Zeitbild auch mit Bewegung zu tun, und wenn ja wie? Ist das Bewegungsbild von Zeit entleert oder bewegt es Zeit? Was haben beide, das Zeitbild und das Bewegungsbild mit dem filmischen Bild zu tun? Was ist das filmische Bild mehr als die Summe von beiden? Und welches sind die theoretischen Besonderheiten des Tarkowskijschen filmischen Bildes?

### Das Bewegungsbild

Als Bewegungsbild (image-mouvement) soll hier nach Gilles Deleuze im ersten Band seines Buches über das Konzept des Kinos „Cinéma“ der Teil des kinematographischen Bildes bezeichnet werden, der alle äußeren, technischen Bewegungen und deren Variationen umfaßt. Man könnte sagen, daß es sich hier um die Operationen handelt, die mit technischen Geräten wie Kamera, Schnittpult, Filtern bis in zur Beleuchtung ausgeführt werden und beinhaltet deren Möglichkeiten an Auswahl und Bearbeitung. Da sind zunächst die optischen Entscheidungen die Einstellung betreffend, die sogenannten photographischen Entscheidungen wie Bildausschnitt, Einstellung, Objektiv- und Kamerabewegungen und Schnitte. Schon bei der simplen Erwähnung dieser filmtechnischen Begriffe wird deutlich, welcherlei Entscheidungen hier zu fällen und umzusetzen sind und wie unterschiedliche Handschriften sich vorstellen lassen. Zum Beispiel, was befindet sich in oder off und welches ist das Verhältnis zwischen beiden in Bezug auf das Dargestellte? Oder: Welche sind die Bewegungen der Kamera wie Zoom, Traveling oder Schwenk innerhalb einer Einstellung, welches sind die Konsequenzen von derartigen Vergrößerungen des Bildausschnittes oder dessen Verkleinerungen. Oder aber: Worin besteht die Einheit einer Plansequenz?

Diese Bewegungen haben bereits direkt zu tun mit einer Auswahl, mit Integration oder Ausschluβ von Material, mit Veränderung des Materials durch Öffnung oder Konzentration, und sie bestimmen das Verhältnis zwischen dem Ganzen und seinen Teilen bzw. zwischen einem Ganzen und seinen Veränderungen.

Weit folgenreicher ist der nächste, noch in den technischen Bereich fallende Aspekt des Bewegungsbildes: die Montage. Am Verhältnis von Schnitt und Komposition der Teile lassen sich ganze Schulen von Filmemachern und Filmgenres analysieren: nach welchen Kriterien wird geschnitten und montiert? Müssen Anschlüsse „richtig" sein? Wenn nicht, was bedeuten „falsche" Anschlüsse? Und wie verändert sich dadurch das Material, dessen Wahrnehmung (subjektiv/objektiv), dessen affektives Verhältnis zur abgebildeten Realität und dessen Verhältnis zur narrativen Handlung des Films?

Wie alle groβen Filmemacher, Autoren, so hat auch Tarkowskij mit Hilfe dieser Techniken sein eigenes Bewegungsbild geschaffen. Im Ergebnis läβt sich Tarkowskijs zum Bewegungsbild etwas verallgemeinert durch zwei Begriffe charakterisieren: „Verlangsamung und Diskontinuität"[243].
Diese Feststellung muβ zunächst folgendermaβen kommentiert werden. Ohne den Begriff Bewegungsbild zu verwenden, fällt für Tarkowskij das, was dieser Begriff beschreibt, unter das Handwerk des Filmens, was mit Präzision beherrscht werden sollte, aber streng unter dem konzeptionellen Primat des Autors und seiner Sicht der Wirklichkeit steht: „Denn schöpferische Arbeit ist nicht nur eine Gestaltungsform objektiv existenter Information, die lediglich einige berufliche Fertigkeiten voraussetzt. Sie ist vielmehr eine Existenzform des Menschen selbst, eine einzig mögliche Ausdrucksform."[244] Von hier aus wird Tarkowskij das Bewegungsbild geradezu verdächtig: „Natürlich bin ich mir vollkommen klar darüber, daβ es vom kommerziellen Standpunkt her erheblich vorteilhafter wäre, in den Film ständige Ortswechsel, immer wieder neue Kameraeffekte, exotische Auβen und ‚eindrucksvolle' Innenaufnahmen einzubringen. Doch bei dem, womit ich mich beschäftige, würden äuβerliche Effekte lediglich eine Entfernung und Verwischung des Ziel bedeuten, auf das sich alle meine Anstrengungen richten."[245] Und dies Ziel ist die innere Welt des Menschen, seine geistigen Grundlagen, kulturelle, literarische, philosophische Einflüsse. Das dezidierte

[243] G. Deleuze : Pourparler, S. 112 (Ü.d.V.).
[244] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 118.
[245] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 228.

Interesse an der inneren Welt des Menschen führt denn auch konsequent dazu, daβ Tarkowskij nicht nur klassische narrative Ereigniszusammenhänge als zweitrangig empfindet, sondern die Möglichkeiten des Bewegungsbildes geradezu asketisch einschränkt, z.B. mit vergleichsweise wenigen Einstellungen auskommt; und eine der längsten Einstellungen der Filmgeschichte (6 Minuten) am Ende des Films ‚Opfer'[246] realisiert. Daher der Effekt von Verlangsamung. Der Eindruck von Diskontinuität hat seinen Sinn in eben derselben Priorität der Innenwelt des jeweiligen Protagonisten, so daβ die Ebenen, Realität, Phantasie, Traum, Erinnerung, historische Dokumentation etc; anscheinend sprunghaft wechseln und einen stringenten Handlungsfluβ ständig unter- bzw. abbrechen.

Dennoch, und damit kommen wir zur Montage im Zusammenhang des Bewegungsbildes, hat diese Diskontinuität bei Tarkowskij nichts Montage zu tun. Montage ist bei Tarkowskij streng dem Pulsieren der Zeit untergeordnet und wird damit zu einer Funktion des Zeitbildes. Das hat im oben beschriebenen Sinne spirituelle Gründe und kommt in Tarkowskijs harscher Kritik an Sergej Eisensteins Montageprinzip zum Ausdruck. Das ist nach Tarkowskij rhetorisch und propagandistisch, geradezu despotisch, denn: „Es nimmt dem Zuschauer das gröβte Privileg, das ihm das Kino aufgrund der ihm eigenen Rezeptionsweise im Unterschied zu Literatur und Philosophie bieten kann – die Möglichkeit nämlich das, was sich auf der Leinwand ereignet, als eigenes Leben zu empfinden, eine zeitlich fixierte Erfahrung als eine eigene zutiefst persönliche Erfahrung zu übernehmen, das eigene Leben zu dem auf der Leinwand Gezeigten in Beziehung zu setzen."[247] Selbst wenn die Abgrenzung Tarkowskijs gegen Eisenstein (wohl aus innersowjetischen Gründen) etwas überspitzt erscheint, so muβ doch in kinematographischer Begrifflichkeit folgendes festgestellt werden:
„Was Tarkowskij ablehnt, ist die These, daβ Kino eine Sprache sei, die mit Einheiten operiert, die ihrerseits verschiedenen hierarchischen Ordnungen angehören: die Montage ist nicht eine Einheit höherer Ordnung, die über die Einstellung herrscht, und die so dem Bewegungsbild die Zeit als neue Qualität hinzufügt. Das Bewegungsbild kann perfekt sein, es bleibt amorph, indifferent und statisch, wenn es nicht schon durchdrungen ist von Injektionen der Zeit, die eine Montage schon in sich trägt und die Bewegung verändert."[248]

[246] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 266.
[247] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 210f.
[248] G. Deleuze : Cinéma 2 Image-temps, Paris 1985, S. 60 ; (Ü.d.V.).

Tarkowskij bezeugt so daβ, was Gilles Deleuze die Krise des Bewegungsbildes nennt, und was unweigerlich die zweite Komponente des filmischen Bildes auf den Plan ruft.[249]

## Das Zeitbild

Die konstitutive Wichtigkeit der Zeit in der Konzeption des Kinos bei Tarkowskij ist schon deutlich geworden im Zusammenhang der kinematographischen Figur. Schon das ‚unbehauene' Ausgangsmaterial eines Filmes hat für Tarkowskij in erster Linie einen Zeitwert in jenem Verständnis von Ablagerung der gelebten Zeit, d.h. deren Anbindung an die Materie in der Erinnerung. Die Techniken des Bewegungsbildes sind aus seiner Sicht offensichtlich die ‚bildhauerischen' Bearbeitungswerkzeuge und –techniken der Zeitrohlinge. Und so ist folgerichtig das Wichtigste das Gespür für die Zeit, für den Druck der Zeit. Dieses ist auch die Grundlage der Montage. Montage dient lediglich dazu, die ohnehin in den Einstellungen flieβende Zeit der individuellen Wahrnehmung des Regisseurs entsprechend zu rhythmisieren. Tarkowskij plädiert für ein unabhängiges Flieβen der Zeit innerhalb der Einstellung. Und dies ist möglich „nur unter der Bedingung, daβ die Einstellung über die Kapazität des Bewegungsbildes und die Montage – die indirekten Repräsentationen der Zeit – hinausgeht, um alle beide in einem direkten Zeitbild zu vereinen, wobei das eine die Form, oder Kraft der Zeit, im Bild bestimmt, und das anderen die Relationen der Zeiten, oder der Zeitkräfte, in der Abfolge der Bilder (Relationen, die sich eben nicht auf die bloβe Abfolge reduzieren, ebenso wenig, wie sich das Bild auf bloβe Bewegung reduziert)."[250] Die Zeit wird anhand ihrer sinnlich wahrnehmbaren Indizien direkt im Zeitbild repräsentiert. Mit der Zeit gelangt Erinnerung ins Bild, vergegenwärtigt sich Vergangenheit, träumt und kristallisiert sich Zukunft. Das bedeutet, daβ zum aktuellen Bild dessen virtuelle Bilder hinzutreten, die sich ständig aktualisieren, wiederum virtualisieren und so weiter bis ins Unendliche. Hinzukommt, daβ dieser Vorgang nicht nur eine Aneinanderreihung bedeutet, sondern, daβ sich diese aktuellen und virtuellen Bilder ständig austauschen und vermischen bis hin zu ihren Ununterscheidbarkeit. So löst sich die Zeit von ihren sichtbaren Erscheinungsformen und wird selbst Erscheinung und zwar in ihrer transzendentalen Form im Sinne von Kant. [251] „'Mit Kant', so schreibt Deleuze, ‚hört Zeit auf, entweder ursprünglich oder abgeleitet zu

[249] Vgl. Die Gesamtkonzeption von Deleuzes Buch Cinéma und insbesondere Bd. 2 S. 61.
[250] G. Deleuze, Cinéma 2 L'image-temps, S. 60, (Ü.d.V.).
[251] G. Deleuze, Cinéma 2 L'image-temps, S. 355.

sein, und wird die reine Form von Innerlichkeit, die uns umhüllt, was uns entzweit und in einen Schwindel treibt, eine Oszillation, die Zeit konstituiert: die Synthese der Zeit ändert ihre Richtung indem sie die Zeit als eine unüberwindliche Abstraktion konstituiert.“[252] Als solche müβte die Zeit dem angehören, was Deleuze Immanenz nennt: „ein transzendentales, vorindividuelles und selbst vorphilosophisches Feld unendlicher Variation“[253].

## Klang– und Sichtbild

Mit Klangbild und Sichtbild werden die akustischen und optischen Bestandteile des filmischen Bildes beschrieben, die ebenfalls vom Pulsieren der Zeit dominiert sind. Für das Klangbild ist insbesondere die durch ihrem unmittelbaren Zeitbezug charakterisierte Musik. Tarkowskij zählt Film und Musik also folgerichtig zu den direkten Künsten, die also keiner Vermittlung durch ein Zeichensystem, wie die Sprache, bedürfen.[254] Diese besondere auf ihrem Zeitbezug beruhende Nähe von Musik und Film, findet ihren Niederschlag in der Rolle von Musik und Geräuschen im Film, dem Klangbild (image-sonore) und seinem Verhältnis zum Sichtbild. Nach Deleuze ist das Klangbild das Korrelat des Sichtbildes (image visuelle) ist. Das Klangbild ist nicht lediglich ein Teil des Sichtbildes, sondern tritt gleichberechtigt neben es, als Teil des Zeitbildes, d.h. es kann selbst Bild, also direkte Präsentation der Zeit sein und damit geht die Funktion des Klangbildes weit über einen illustrativen Ton im klassischen Sinne hinaus. Klangbild und Sichtbild sind voneinander getrennt. “Nichtsdestoweniger existiert ein Verhältnis zwischen beiden, eine Verbindung oder ein Kontakt. Dieser Kontakt ist unabhängig von ihrer Distanz zwischen einem Auβen, wo der Akt des Worte aufsteigt, und einem Innen, wo das Ereignis sich in die Erde verbirgt: eine Komplementarität zwischen dem Klangbild, Wortakt als schöpferisches Fabulieren, und dem Sichtbild, stratigraphische oder archäologische Verborgenheit.“[255]
Das Klangbild als Akt des kreativen Fabulierens entspricht der Methode des ‚poetischen Refrains’ bei Tarkowskij und findet in Bezug auf das reine Wort seinen konkretesten Ausdruck in der Verwendung von Gedichten innerhalb seines Klangbildes (s.o. Exkurs II). Im Unterschied zum dialogischen oder auch monologische Wort, das an eine wie auch immer

[252] Zitiert nach : Gregory Flaxman, The brain is the screen, Deleuze and the Philosophy of Cinema, Minnesota 2000, S. 5, (Ü.d.V.).
[253] Gregory Flaxman : The brain is the screen, S. 7, (Ü.d.V.).
[254] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 202.
[255] G. Deleuze, Cinéma 2 L’image-temps, S. 364, (Ü.d.V.).

geartete Handlung (Bewegungsbild) gebunden ist bzw. auf sie bezogen, übernimmt das gedichtete Wort eine eigenständige, musikalische Funktion. Dies wird besonders deutlich, wenn es von einer nicht sichtbaren Stimme (off) gesprochen wird. Auf diese Weise fügt es dem sichtbaren Bild etwas hinzu, was ihm selbst nicht eigen ist und dennoch direkt aus der Zeit hervorgeht, aber eben nicht sichtbar ist.

Ist nun das Sichtbild (image visuelle), ebenso wie das Klangbild von den Funktionen des Bewegungsbildes entbunden, so kommt auch ihm eine Eigenständigkeit zu, die bei Deleuze als ‚archäologisch' bezeichnet wird. Das soll nun nicht heißen, daß „wir in die Prähistorie zurückgeschickt werden (es gibt eine Archäologie der Gegenwart), sondern in die wüstenhaften Schichten unserer Zeit, die unsere eigenen Gespenster verbergen, die durchlöcherten Schichten, die sich überlagern und variable Orientierungen und Verknüpfungen eingehen." Das Sichtbild öffnet leere Räume vor oder nach der Ankunft des Wortes und des Menschen, in Tarkowskijscher Sprache müßte man sie ‚Zonen' (s.o.) nennen. Und Deleuze nennt andere Beispiele aus der Filmgeschichte: Pasolinis Wüste, aus denen „Elemente abstrakter Poesie" werden; Antonionis Wüsten, die nichts anderes sind als „abstrakte Spazierwege", „vervielfältigte Fragmente eines Paares" oder Bressons fragmenthafte Raumteile, die sich monadenhaft verschließen... [256]

Aus beiden, dem Sichtbild und dem Klangbild, konstituiert sich das audio-visuelle Zeitbild. Beide Komponenten des Zeitbildes sind inkommensurabel aneinander gebunden, was soviel heißt, daß sie nicht einfach eine neue summarische Totalität ergeben. „Wir befinden uns nicht mehr in einem klassischen Zusammenhang, wo ein Ganzes die Bilder verinnerlichte und sich in den Bildern veräußerte, und so eine indirekte Repräsentation der Zeit konstituierte und zugleich über die Musik eine direkte Präsentation erhielt. Jetzt ist das Zeitbild selbst direkt geworden, und zwar mit zwei unsymmetrischen Gesichtern, die nicht totalisierbar sind, sterblich, sobald sie sich berühren; eines von Außen, weiter entfernt als alles Äußere, und eines von Innen, tiefer als alles Innere, dort erhebt und entreißt sich ein musikalisches Wort, hier bedeckt sich das Sichtbare und verbirgt sich."[257]

[256] G. Deleuze : Cinéma 2 L'image-temps, S. 317, (Ü.d.V.).
[257] G. Deleuze : Cinéma 2 L'image-temps, S. 340, (Ü.d.V.).

Im Nachvollzug einiger Schneisen der Theorie des Kinos nach Deleuze läβt sich eine Theorie dessen umreiβen, was bis hierhin als Flimmern bezeichnet wurde. Ein solches Flimmern läβt sich also bis in die innere Komposition der Bestandteile des filmischen Bildes verfolgen und grenzt an die Verbergung des Sichtbaren. Auf diese Weise scheint es möglich im filmischen Bild wenigstens einen Bezug zum Unsichtbaren oder Ungesehenen herzustellen. Und dies ohne das Unsichtbare in die Sichtbarkeit zu zerren, es der Sichtbarkeit zu unterwerfen, sondern in seiner flimmernden Verborgenheit zu belassen. Flimmern ist auch hier nicht als optischer Lichteffekt zu verstehen (der ist, wenn überhaupt vorhanden, von sekundärer Art) sondern vielmehr als eine Art Sog, eine Dynamik, die eine Dynamik der Zeit selbst bedeutet, in jenem Sinne daβ die Zeit einen Sog ins Offene, ins Unendliche hat.[258] Die allgemeine Theorie des Kinos, wie sie Gilles Deleuze entworfen hat, geht natürlich weiter und ist umfassender als die hier verfolgten Denktrassen, die uns das filmische Bild Tarkowskijs theoretisch zu erfassen helfen. Der Rückgriff auf Deleuze geht von seinen wenigen direkten Bezügen zu Tarkowskij aus und erläutert diese aus dem Zusammenhang seines Werkes über das Kino. Von dem aus gesehen hat das Flimmern nicht nur zeitrelevante Konsequenzen in Bezug auf die interne Komposition des Zeitbildes, sondern beschreibt auch dessen Wirklichkeitsbezug und seine Fähigkeit Wirklichkeit zu schaffen, d.h. schlieβlich Unsichtbarkeit in Sichtbarkeit zu überführen oder die Sichtbarkeit bis an den Rand ihrer eigenen Unsichtbarkeit zu erforschen, bis dahin, wo Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als unterschiedliche Intensitäten in einen gegenseitigen Sog geraten und ihr Übergang flimmernd wird.

## Das filmische Bild als Spiegelung der Zeit

Inwiefern ist eigentlich ein filmisches Bild ein Bild? Zuerst im Sinne eines aktuellen Bildes. Das heiβt, es ist das Bild, was z.B. einem reellen Gegenstand entspricht. Im selben Moment ist das Bild nicht nur etwas anderes als der abgebildete Gegenstand, sondern etwas mehr. Irgendetwas kommt hinzu. „Es ist, als ob ein Bild im Spiegel, ein Photo, eine Postkarte sich belebte und seine Unabhängigkeit übernähme und selbst ins Aktuelle überginge, dabei das, was das aktuelle Bild im Spiegel würde, verlieβe, und dann selbst den Platz auf dem Photo oder der Postkarte einnähme; Und zwar in einer doppelten Bewegung, eine Befreiung und

[258] Vgl. G.Deleuze : Pourparlers, Paris 1990, S. 80f.

eine Eroberung.“ Gilles Deleuze nennt dies die Bildung eines „bifatialen Bildes“, das aus dem „aktuellen“ Bild und dem „virtuellen“ Bild besteht. Und diese Doppelgesichtigkeit des Bildes geht noch weiter, denn das Entstehen eines virtuellen Bildes aus einem aktuellen und dessen eigene Aktualisierung führt zu einer erneuten Virtualisierung eben diesen aktuellen Bildes, das seinerseits sich wiederum aktualisiert um aufs Neue ein virtuelles Bild hervorzubringen, das seinerseits und so weiter.... Es entsteht ein sich mehr und mehr entwickelndes Netzwerk, ein Kreislauf ohne Kreis, der den immer tiefer gehenden Schichtungen der Realität einerseits und den immer höheren Ebenen der Erinnerung oder des Denkens andererseits entspricht [...] Das Reale und das Imaginäre, das Physische und das Mentale bzw. deren Bilder folgen ohne Unterlaβ aufeinander, eines folgt auf das andere und schickt eines das andere wieder zurück, bis zur Ununterscheidbarkeit.“ Genau dieser Punkt der Ununterscheidbarkeit beschlieβt den Kreislauf ohne Kreis und die ständige Kommunikation zwischen den aktuellen und virtuellen Bildern.[259]

Was ist denn noch real im aktuellen Bild und was wird mit der Realität im virtuellen Bild? Zunächst hat jedes aktuelle Bild sein virtuelles Bild. Und das Verhältnis zwischen dem aktuellen Bild und seiner, quasi ersten virtuellen Bild, bevor dies sich aktualisiert, vollzieht sich als Verdoppelung, Wiederholung oder Gegensatz des anfänglichen Deskriptivverhältnisses zwischen dem aktuellen und dem virtuellen Bild, ein ständiger gegenseitiger Austausch bis hin zur Ununterscheidbarkeit der beiden. Diese Ununterscheidbarkeit zwischen dem aktuellen Bild und seinem virtuellen Bild ist die „Geburt des Zeitbildes“[260] als Kristall.

Wenn das erste virtuelle Bild sich aktualisiert, bildet es zunächst nur eine Verlängerung oder Aneinanderreihung des Realen von aktuellem zu aktuellem Bild. Doch bevor das virtuelle Bild sich aktualisiert, sich also von seinem ursprünglichen aktuellen Bild löst, um selbst aktuell zu werden, erscheint plötzlich und als Diskontinuität, das Irreale. Das Reale und das Irreale sind zwar voneinander getrennt, aber nicht immer zu unterscheiden. Diese sich austauschende Ununterscheidbarkeit zwischen dem Realen und dem Irrealen nennt Deleuze das Imaginäre.

In der Ununterscheidbarkeit des reziproken Austausches fallen das Imaginäre und das Kristall zusammen. „Das Imaginäre ist das Kristallbild. Es war bestimmend für das moderne Kino. In

[259] G. Deleuze : Cinéma 2, L’image-temps, S. 93, (Ü.d.V.).
[260] G. Deleuze : Cinéma 2, L’image-temps, S. 358, (Ü.d.V.).

sehr unterschiedlichen Formen findet man es bei Ophüls, Renoir, Fellini, Visconti, Tarkowskij, Zanussi...“[261]

Was sieht man denn nun im Kristallbild, was im Imaginären? Was macht das Kristall, in dem sich der Austausch zu einer Ununterscheidbarkeit kristallisiert, sichtbar? „Was wir im Kristall sehen, ist nicht mehr der empirische Lauf der Zeit als sukzessive Abfolge der Gegenwart, ebenso wenig deren indirekte Repräsentation als Intervall oder als Ganzes; was wir sehen ist die direkte Präsentation der Zeit, ihre konstitutive Verdoppelung im Gegenwärtigen, das vergeht, und im Vergangenen, das sich konserviert; also die strenge Zeitgenossenschaft des Gegenwärtigen mit dem Vergangenen, das sein wird, oder des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen, das gewesen ist.“ Grundlage des Verhältnisses von aktuellem und virtuellem Bild ist also eine der Zeit immanente Struktur. Sie funktioniert nach dem selben Muster wie die Formation der Bilder (streng genommen ist es umgekehrt), ist also nicht nur eine Aneinanderreihung von sukzessiven Gegenwartsmomenten, sondern der (nichtdialektische) Umschlag, oder das doppelte Ineinanderfallen von Gegenwart und Vergangenheit insofern die Gegenwart und sie selbst als ihre zukünftige Vergangenheit in einander fallen und die Vergangenheit als ihre eigene gewesene Gegenwart. Dies ist die Zeitstruktur des Flimmerns als Verdoppelung der Zeit. „Die Zeit in Person erscheint im Kristall, sie hört nicht auf, sich ständig von neuem zu verdoppeln ohne jemals an ihr Ziel zu gelangen, denn der ununterscheidbaren Austausch wird fortwährend zurückgeführt und reproduziert.“ Die Zeit erscheint direkt im Kristall als ein geradezu personales Austauschgebilde, die innere Zeitfigur des Kinematographen, das direkte Zeitbild oder „die Transzendentale Form der Zeit“. Deleuze nennt sie schließlich „Spiegel der Zeit“.[262] Und er kann dies tun, weil Spiegel an sich schon nach diesem Prinzip funktionieren. Spiegel produzieren einen derartigen Austauschprozeß: „Das Bild im Spiegel ist virtuell in Bezug auf die aktuelle Person, die der Spiegel spiegelt; aber sie ist aktuell als Spiegelbild, das der Person nichts anderes läßt, als eine einfache Virtualität, sie selbst jedoch vernachlässigt.“[263] Und dies ist nur die einfache Spiegelung. Kompliziertere Spiegelungen, mit mehreren Spiegeln, bringen sehr komplexe Spiegelungen hervor (s.o.), wie im ersten Teil der Arbeit gezeigt wurde. Hier ist ihre zeittheoretische kinematographische Basis aufgezeigt: die Zeitspiegelung.

[261] G. Deleuze : Pourparlers, S. 93, (Ü.d.V.).
[262] G. Deleuze : Cinéma 2 L’image-temps, S. 358, (Ü.d.V.).
[263] G. Deleuze : Cinéma 2 L’image-temps, S. 94f, (Ü.d.V.).

## Schluβfolgerungen

Was also ist ein Kinematograph? lautete die Frage zu Beginn des Kapitels. Zunächst konnte festgestellt werden, daβ der Kinematograph eine Spiegelungsmaschine ist, die pulsierende Zeitverhältnisse produziert. Die aus verschiedenen Zeiten zusammengesetzten pulsierenden Zeitverhältnisse konkretisieren sich in flimmernden Stabilitäten, d.h. filmischen Bildern, die wiederum sich aus Sichtbarkeit, Hörbarkeit und Denkbarkeit zusammensetzen und sich in ständigem produktiven Austausch miteinander befinden. Auf diese Weise erhalten und erneuern sich die flimmernden Stabilitäten nicht nur ständig selbst, was ihre Stabilität ausmacht, sondern sie gehen immer wieder über sich selbst hinaus, schaffen also reziprok neue, Stabilitäten. Der Kinematograph ist also eine Art Flimmermaschine. Mit Flimmern ist hier nicht ein optisches Phänomen gemeint, wenngleich es sich darin ausdrücken kann, aber nicht notwendiger Weise muβ. Flimmern ist ein Sog, ein Zittern, ein Flirren, eine sich in der Zeit als Spiegelung vollziehende Bewegung, die keine Fortbewegung mehr ist, also nicht durch Richtung und Bewegungssinn charakterisiert ist, sondern durch Austausch und Veränderung von Intensität. Der Kinematograph ist ein flimmerndes, also in diesem Sinne offenes System, das sich aus in sich flimmernden Zeit-, Hör- und Denk- bzw. Bedeutungsstabilitäten zusammensetzt und Wirklichkeiten als antizipierte reziproke Kommunikationsverhältnisse produziert. Diese Wirklichkeiten, Tarkowskij nennt sie „zweite Realitäten“, sind schlieβlich vermittels Filmtechnik erfahrbar und wiederholbar, worin sich ihre Fortsetzung im Rezeptionsprozeβ Bahn bricht.

Insofern der Kinematograph ein solches auf pulsierende Zeitverhältnisse gestütztes Flimmersystem ist, pulsiert im Kinematographen die Zeit selbst, indem sie sich spiegelt, d.h. ständig aktualisiert. Das Pulsieren unterschiedlicher Zeitkomponenten ist also selbst ein Austauschverhältnis, ein Flimmern. Zeit pulsiert als Verdoppelung und versetzt sich selbst in einen über diesen Verdoppelungseffekt im Moment hinaus führenden Austauschzusammenhang, der einen Sog ins Unendliche hat. Der transzendentale Sog ins Unendliche ist also zunächst ein Spiegelungseffekt. Ist schlieβlich der Kinematograph in diesem Sinne ein komplexer Zeitspiegel, der aus pulsierenden Zeitspiegelungen filmische Bilder und somit neue Realitäten produziert? Diese Frage ist zu bejahen. Inwiefern nun diese innere Spiegelung der Zeit etwas mit den Spiegelungen in Tarkowskijs Filmen zu tun hat, und wie sich die innere Spieglung in seinen ‚äuβeren’ Spiegelungen realisiert, also inwiefern der

Spiegel bei Andrej Tarkowskij ein Kinematograph ist, wird im folgenden Teil erarbeitet werden.

**Schluβ Teil II**

Bei Cocteau trat der Poet in den Spiegel ein und ging vorwärts, unbeweglich. Diese eigenartige Bewegungsart, vorwärts, unbeweglich, ist offensichtlich die ans Innere des Spiegels angepaβte Art des Fortkommens. Denn offensichtlich geht es bei der Bewegung innerhalb des Spiegels nicht mehr um vor- oder rückwärts, deshalb die räumliche Aufhebung der Bewegung selbst durch das Wort unbeweglich. Sich innerhalb des Spiegels bewegen heiβt, sich in der Zeit bewegen, mit Tarkowskij heisst diese Bewegungsart stalking und ist auf ihren Umgang mit Räumen bezogen doch mindestens als merkwürdig zu bezeichnen.
Aber als Bewegung in der Zeit macht sie Sinn und führt ins innere Labyrinth des Spiegels, an die Brunnenkammern der Zeit. Wenn der Poet nun an diese Brunnen der Zeit gelangt – so müβte die Geschichte weitererzählt werden – wird er der Neugierde nicht wiederstehen können und seinen Blick in ihn hinein werfen (wie der Schriftsteller in „Stalker"). Und als der Blick unten ankommt, sieht der Poet eine zitternde Wasserfläche, einen anderen Spiegel. Falls er die Statue jemals wiedersieht, wird er ihr von diesem Spiegel erzählen und zugleich bemerken, was der mit dem ersten Spiegel zu tun hat, in den er nur deshalb einzutreten gewagt hatte, weil ihn die Statue anstachelte.

## III. Der Spiegel als Kinematograph

der Kinematograph hat niemals
ein Ereignis herstellen wollen
sondern vor allem eine Vision
(Jean-Luc Godard)

### Einführung

Von der Untersuchung der realen Spiegel in Tarkowskijs Filmen angefangen, über die Rekonstruktion von Spiegelungsmaschinen mit ihren unterschiedlichen Funktionen, stellten sich sowohl einfache als auch komplexe, zusammengesetzte Spiegelungsmaschine wesentlich als Zeitmaschine dar. Das konstitutive Verhältnis zwischen Spiegelungsmaschine und Zeit wie es in den Filmen analysiert wurde, liess sich weiter ausarbeiten bis in die theoretische Konstruktion des filmischen Bildes nach Tarkowskij und dessen philosophische Kommentare nach Gilles Deleuze. Wiederum standen die Zeitverhältnisse und deren Pulsieren im Mittelpunkt der Untersuchungen und setzten sich fort bei der Konstruktion des Kinematographen als Spiegelungsmaschine nicht-chronologischer Zeit, die sich in filmischen Bildern pulsierend stabilisiert. Dies geschieht in Tarkowskijs Filmen offensichtlich nicht nur auf unterschiedliche Art und Weise, je nach Konstruktion und Komplexität der Spiegelungsmaschinen, sondern auch auf unterschiedlichen Ebenen der Abstraktion. Schon zu Anfang der Untersuchungen wurde wohl vom Objekt „Spiegel“ ausgegangen, aber schnell festgestellt, dass sich das Objekt selbst verändert bis dahin dass es ganz verschwindet. Ausserdem wurden nicht nur die Spiegelungsmechanismen komplizierter, sondern auch die Art der Strahlungen mit denen die dem Spiegel eigenen Reflexionsverhältnisse hergestellt wurden. Diese Spiegelungsverhältnisse wurden mit der Konstruktion eines Kinematographen nach Tarkowskij verknüpft und in diesem selbst als Zeitspiegelungsmaschine vorgefunden und herausgestellt.

Wie sich nun der Spiegel als Zeit sichtbar machende, Bilder produzierende Maschine, also als Kinematograph systematisch auf verschiedenen, hier nach Deleuze real, symbolisch und imaginär genannten Ebenen konstruiert, soll im folgenden Teil gezeigt werden.

## 1. Der Zauberspiegel als ‚reale' Spiegelmaschine

### Die Konstruktion des Zauberspiegels in ‚Hoffmanniana'

Die literarische Grundlage der Spiegel, die Andrej Tarkowskij in seinem nicht realisierten Szenario ‚Hoffmanniana' erfindet, ist in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild' gegeben. Diese Erzählung beschreibt, daβ jemand, Spikher, sein Spiegelbild und damit seine Identität verliert. Das Thema vom verlorenen Spiegelbild wird von Tarkowskij in mehreren Zusammenhängen variiert und bildet die Folie für die Konstruktion eines besonderen Spiegels und dessen Einfügung in einen neuen Zusammenhang. Dieser wiederum entstammt einer anderen Erzählung von E.T.A. Hoffmann, nämlich dem Nachtstück ‚Das Majorat'. In E.T.A. Hoffmanns Vorbild existiert dieser Spiegel nicht[264], so daβ sich in der Analyse gut nachvollziehen läβt, wie Tarkowskij diesen Spiegel entwickelt und mit welchen Funktionen er ihn ausstattet. Zunächst ist festzustellen, daβ schon allein durch die Tatsache daβ Tarkowskij einen matten, alten Spiegel[265] – mutmaβlich unter Einfluβ eines Spiegels aus dem E.T.A. Hoffmannschen Märchen ‚Der Goldene Topf'[266] – erfindet und in seine Rezeption des ‚Majorates' einfügt, sich seine exponierte Bedeutung belegt. Allardt-Nostitz nennt diesen Spiegel einen Zauberspiegel[267].

In stilistisch sicherer Entsprechung mit der literarischen Vorlage läβt Tarkowskij in einem alten, geheimnisumwobenen Schloβ an den „Gestanden der Ostsee" in dem Saal, in dem sich der Eingang zu einem astrologischen Turm befindet, einen riesigen, matten Spiegel hängen. Der alte Spiegel stellt sich erst beim Hineinsehen als besonderer Spiegel heraus. Er gewährt einen Blick in die Vergangenheit dessen, der in ihn hinein sieht. Als dieser Hineinsehende jedoch den Spiegel mit einer Handbewegung auf seine ‚normalen' Spiegelungskapazitäten testet, erfüllt der Spiegel auch diese Funktion. Zur Überraschung des Spiegelguckers eröffnet der Spiegel dann jedoch noch einen Ausblick in die zukünftigen Ereignisse, die sich kurz darauf auch in der Realität erfüllen.[268]

---

[264] Vgl. Allardt-Nostitz : Spuren der Deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskijs, in: Turowskaja, Allardt-Nostitz: Andrej Tarkowskij, Film als Poesie-Poesie als Film, Bonn 1981, S. 129.
[265] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, S. 32ff.
[266] Vgl. J. Baltrusaitis: Le Miroir, Paris 1978, S. 183
[267] Allardt-Nostitz : S. 129
[268] Vgl. Jacques Aumont: Les théories des cinéastes, Paris 2002, der Autor irrt wenn er behauptet, daβ der Zeitaspekt der antizipierenden Zukunft bei Tarkowskij nicht vorkommt. Vgl. S. 24.

**Die Funktionsweise des Zauberspiegels**

Tarkowskij fügt also in einen spezifischen, auf dem Nachtstück E.T.A. Hoffmanns beruhenden, poetischen Zusammenhang ein diesem poetisch entsprechendes Instrument ein, einen Spiegel. Diesem Spiegel verleiht er nun technische Fähigkeiten, die über seine poetische Rahmenbedingung bei Weitem hinaus gehen und einen Überschuβ an technischer Kapazität erzeugen. Dieser technische Überschuβ wird durch die Nähe eines astrologischen Turms und den dort praktizierenden Schloβherren[269] poetisch gerechtfertigt, man könnte auch sagen verborgen, d.h. er wird in das vorgegebene Umfeld eingeordnet. Damit ist allerdings die technopoetische Konstruktionsweise dieses Zauberspiegels noch nicht erschöpfend analysiert. Worin besteht der technische Überschuβ, mit dem Tarkowskij seinen Spiegel ausrüstet? Zuerst besteht er in dem alten Wunsch, in die Zukunft bzw. in die Vergangenheit sehen zu können. Dies geschieht nun allerdings ohne jegliche durch die Nähe des astrologischen Turmes suggerierte Praktik wie Beschwörung o.ä., sondern rekurriert technisch antizipierend auf ein Gerät, das in der Lage ist, aufzuzeichnen und zu projizieren. Technisch gesehen, ist der Spiegel also der Prototyp einer Aufzeichnungs- und Projektionsmaschine. Tarkowskij entwickelt nun auch den technische Überschuβ seines Spiegels aus dem vorgegebenen poetischen Rahmen heraus. Denn der Zauberspiegel taucht nicht nur an hervorragender Position im Werke E.T.A. Hoffmanns, wie im ‚Goldenen Topf' und im ‚Kater Murr' auf, sondern hat seine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart.[270] Direkte technische Inspirationsquelle für E.T.A. Hoffmanns Zauberspiegel ist der physiologisch-psychische Mechanismus, der sich aus zwei Phasen zusammensetzt: erstens „die Destruktion der umgebenden Welt" und zweitens „deren Substitution durch eine andere".[271] Dieser, aus der Geschichte der Spiegel stammende Mechanismus einer, nach Baltrusaitis, magischen Spiegelung, repräsentiert im Zusammenhang der Konstruktion der Spiegelungsmaschinen im ersten Teil der vorliegenden Arbeit einen identischen Spiegelungsvorgang und qualifiziert den Zauberspiegel in ‚Hoffmanniana' zum Prototypen letzterer Spiegelungsmaschinen. Der Zauberspiegel nimmt, wie Spiegelmaschinen, eine Realität auf und löst sie damit aus ihrem Zusammenhang heraus, das heisst, führt eine Differenz (Spiegelungsdifferenz) ein, macht sie

[269] Vgl. A. Tarkowskij : Hoffmanniana, S. 28-44.
[270] Vgl. J. Baltrusaitis : Le Miroir, Paris 1978, S. 181ff.
[271] J. Baltrusaitis : Le Miroir, S. 183, (Ü.d.V.).

verfügbar, um sie dann als ‚zweite Realität' (A. Tarkowskij) in neuem Zusammenhang wiedererscheinen zu lassen.

In der Gesamtkonstruktion des Szenarios ist der Zauberspiegel in die Tarkowskijsche Adaption der ‚Geschichte vom verlorenen Spiegelbild' und damit in die Geschichte der Identität eingebunden. Das bedeutet, daβ der Zauberspiegel auβer seiner Funktion, entlang einer imaginären Zeitachse die Vergangenheit und Zukunft sichtbar werden zu lassen, auch weitere Funktionen wahrnehmen kann. Diese funktionale Verknüpfung wird am Ende der Passage, die vom Zauberspiegel erzählt, vorgenommen, wenn Tarkowskij seinen jungen Erzähler berichten läβt, daβ er, noch kurz bevor der Spiegel zersprang, einen Blick in ihn hinein werfen konnte und darin einen Blick in seine Zukunft erkennt (s.o. Exkurs I).[272]
Bei genauerem Hinsehen ist die Funktionsverknüpfung, die sich hier rekonstruieren lässt eine doppelte, denn Tarkowskij verknüpft nicht nur Zeit und Identität, sondern verändert im selben Moment die Zeitachse, denn der mit Identität verknüpfte Blick in die Zukunft sieht nach auβerhalb der zeitlichen Ereignisachse der eigentlichen Erzählung vom Spiegel.
Der Zauberspiegel nimmt also mehrere Funktionen der im ersten Teil entwickelten Spiegelungsmaschinen vorweg. Er funktioniert als Zeitmaschine, Identitätsmaschine, Erinnerungsmaschine, Transformationsmaschine.

Dieser Tatbestand ermöglicht es, den Spiegel als zusammengesetzte Spiegelungsmaschine zu begreifen und als solche seine filmischen Realisierungen im Werk Andrej Tarkowskijs als Variationen zu verfolgen. Natürlich können in den ‚Spiegeln als Spiegel' (s.o.), wie sie sowohl in ‚Der Spiegel' also auch in ‚Nostalghia' und ‚Opfer' vorkommen, Varianten des Zauberspiegels erblickt werden. Aber als zusammengesetzte Spiegelungsmaschine unterliegt letzterer Spiegel seinen eigenen Gesetzen, d.h. er wird selbst als poetisches Objekt und, wie wir sehen werden, als kinematographisches Spiegelungsmaschine differenziert und erneuert, er unterliegt einer ständigen Aktualisierung.
Unter diesem Gesichtspunkt sind potentiell alle kinematographischen Selbstreflexionen Tarkowskijs Aktualisierungen einer imaginären Spiegelungsmaschine, die sich prototypisch in ‚Hoffmannianas' Zauberspiegel vorfindet. In seinen Filmen, also als filmische Realisierungen, lassen sich folgende Varianten der aus Differenz neue Realität produzierende Maschinen finden : die Ikone in ‚Andrej Rubljow' als göttliche Realität produzierende

[272] A. Tarkowskij : Hoffmanniana, S. 44.

Bildermaschine, der Solarisozean in ‚Solaris' als aus Gehirnströmen menschenähnliche Wesen generierende ‚Wunschmaschine' (D'ell Agli), der Spiegel im gleichnamigen Film als identitätstiftende Zeitmaschine. Alle genannten Realisierungen der Spiegelmaschine formen Teilkapazitäten des Zauberspiegels aus, die bereits sowohl auf unterschiedlichen Strahlungen beruhen (spirituelle Strahlungen bei der Ikone, Gehirnströme beim Solarisozean und optische Strahlungen beim Spiegel) als auch verschiedene Reflexionsoberflächen benutzen. In den folgenden Realisierungen lassen sich eher Nachfolger bzw. Weiterentwicklungen erkennen: das Zimmer in ‚Stalker' als Dunkelkammer (Transformationsmaschine), etwas plakativ[273] die Kirchenruine in ‚Nostalghia' als spirituellen Erinnerungsmaschine und der vertrocknete Baum in ‚Opfer' als Symbol einer Wunder- im Sinne von Restitutionsmaschine.

Weitere filmische Varianten erscheinen möglich, wenn man sich verdeutlicht, daβ der Zauberspiegel in ‚Hoffmanniana' keinen filmisch realisierten Spiegel darstellt. D.h. es ist durchaus denkbar, ja wahrscheinlich, daβ Tarkowskij die Konstruktion dieses Spiegels, die sich im Szenario analysieren läβt, in einer filmischen Realisierung verborgen[274], das heisst nach dem Muster der oben sogenannten Maschine transformiert hätte. In jedem Falle ist es die Konstitution des Spiegelung als Projektion, Spiegelungsdifferenz und erneuerter Reflexion (siehe Teil I), die nicht nur die Funktionsweise der einfachen und zusammengesetzten Spieglungen, sondern zugleich den Modus der Analyse bestimmen.

## Reale, symbolische und imaginäre Spiegelungsmaschinen

Inwiefern ist der Zauberspiegel aus ‚Hoffmanniana' nun eine reale Spiegelmaschine? Was kennzeichnet reale Spiegelungsmaschinen und welche anderen gibt es? Um diese Fragen zu beantworten, muss zuerst auf einen eventuellen Vorbehalt eingegangen werden, der die gleichrangige prinzipienbildende Beurteilung des Zauberspiegels aus einem nicht realisierten Szenario gegenüber den anderen genannten Spiegelungsmaschinen rechtfertigt. Der eventuelle Vorbehalt besteht darin, dass der Zauberspiegel eben nicht filmisch realisiert wurde, d.h. er ist lediglich literarisch, sprachlich beschrieben. In der Konstruktion der Transformationsmaschine im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde die mediale Umwandlung als Spiegelung beschrieben und festgestellt, dass auch bei dieser Spiegelung eine Spiegelungsdifferenz auftritt. Das bedeutet wenigstens, dass Tarkowskij in einer

[273] Vgl. A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 238.
[274] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 56f.

filmischen Realisierung der Zauberspiegel nicht lediglich filmisch illustriert hätte. Er hätte ihn, wie es sich aus dem Vergleich mit den gerade genannten Variationen ergibt, filmisch verborgen. Das, was sich mit Hilfe literarischer Analyse an Text- und Bildverknüpfung etc., kurz als E.T.A.-Hoffmannrezeption Tarkowskijs bestimmen lässt, wäre ja in „unkommentierte“ Landschaftsaufnahmen, Innenaufnahmen usw. umgesetzt worden. Die vorliegende Analyse der ‚Hoffmanniana‘ sieht und hört diesen Text also vor allem als ‚Cinematext‘, der auf Realisierung angelegt ist und sich bildlich und akustisch aus dem Umfeld von Tarkowskijs Filmen nährt. An dieser Stelle entdeckt sich die Nichtrealisierung als analytischer Vorteil, der den Nachteil überwiegt: Die literarische Form der Darstellung der Zauberspiegels ermöglicht es, dessen Konstruktion genau heraus arbeiten zu können und nicht rekonstruieren zu müssen. Und dies in zweierlei Hinsicht, zum einen bestätigt der Spiegelungsmechanismus des nichtrealisierten Spiegels den rekonstruierten Spiegelungsmechanismus der realisierten Spiegelungsmaschinen. Zum anderen bestätigt er die Spiegelungsmaschine als solche, und genau das macht ihn zu einer realen Spiegelungsmaschine: er ist ein sichtbarer Spiegel als Objekt, das als Spiegelungsmaschine konzipiert ist. Das ist in Tarkowskijs Werk ausserdem nur noch zweimal der Fall ist, nämlich in ‚Der Spiegel‘ und in ‚Nostalghia‘ und beide male sind es dort im Unterschied zum Zauberspiegel nur jeweils eine Funktion ausführende Spiegelungsmaschinen. Der Zauberspiegel ist also eine reale Spiegelungsmaschine, weil er als solche zugleich ein realer Spiegel ist. Das bedeutet auch, dass weder seine Spiegelfläche transformiert ist, selbst wenn sie als alt und matt beschrieben wird, noch andere Strahlungen als optische verwendet werden.

Was für Spiegelmaschinen sind die filmisch realisierten oben genannte Varianten des Zauberspiegels? Sie sind symbolische Spiegelungsmaschinen, d.h. sie sind keine realen Spiegel mehr, sondern nur noch Symbole des realen Objektes, sie nutzen allerdings dessen Funktionsmechanismen. Sie sind keine Spiegel, haben also transformierte Spiegelflächen, z.B. in veränderten Aggregatzuständen und sie arbeiten nicht nur oder gar nicht mit optischen Strahlungen. Symbolische Spiegelungsmaschinen komplexifizieren also die Spiegelungen und stellen nicht nur das Objekt, sondern die Spiegelungen in den Zusammenhang einer nicht-chronologischen, pulsierenden Zeit. Dabei ist folgendes zu beobachten. Es findet eine zunehmende Verräumlichung statt, und zwar nicht nur, das die ‚symbolischen‘ Spiegel selbst betrifft, sondern auch deren Spiegelungen. Die Ikone ist eine dem realen Spiegel noch relativ ähnliche Spiegelmaschine, sie ist flächig und produziert die neue göttliche Wirklichkeit als flächige Bilder. Schon der Solarisozean ist aus einer dickflüssigen Masse bestehender Körper,

der wiederum Körper generiert. Das Zimmer in Stalker ist ein Raum und produziert geistige (Inspiration) und körperliche Wunscherfüllungen (Geld, wie bei Stachelhaut), die Kirchenruine ist ein offener Raum, ohne Dach, Türen und Fenster und produziert spirituelle Räume. Der vertrocknete Baum nimmt eine besondere Stellung ein, insofern, als er das Verschwinden des Raumes und damit der symbolischen Spiegelungsmaschine symbolisiert, er wird erst Spiegelungsmaschine, d.h. kann neue Realität produzieren, wenn etwas anderes von Aussen hinzukommt, wie die Lichterspiegelung als symbolisches Erblühen des Baumes.
Neben der zunehmenden Verräumlichung ist eine Veränderung der Position der symbolischen Spiegelungsmaschinen in den Filmen festzustellen. Die Ikone befindet sich am Ende des Filmes ‚Andrej Rubljow', ihr flächiges Abtasten mit der Kamera, d.h. die direkte Umwandlung des ‚Ikonen'bildes in bewegte Bilder, hat programmatischen Charakter als Resultat des Filmes. Der Solarisozean, das Zimmer und die Kirchenruine stehen mehr oder weniger im Zentrum der Filme, in die sie gehören. Die gesamte filmische Komposition dreht sich um sie, sie werden aus verschiedenen Perspektiven sichtbar, es wird über sie gesprochen, direkter Kontakt wird hergestellt, in Solaris noch durch Bestrahlung, also indirekt, in Stalker sieht man schon hinein, wird sogar in der Bewegung der Kamera hinein geführt, in Nostalghia wird in etwas Offenes ‚hineingegangen' und eine spirituelle Begegnung findet potentiell statt. Das heisst, mit zunehmender Zentralisierung findet eine zunehmende Ausdehnung der Räume auf die Filme statt und zugleich eine zunehmende Symbolisierung der Räume selbst. Das bestätigt sich beim Betrachten der wiederum Sonderstellung des trockenen Baumes in ‚Opfer'; er bildet dort den Rahmen des Filmes und löst den symbolischen Raum im Film auf. Das heisst, er eröffnet den imaginären Raum, den man in der Ikone meditiert, in dessen Einflussbereich man in ‚Solaris' gerät, nach dessen Regeln man sich in der Zone um das Zimmer herum bewegt und sich dann nicht hinein zu gehen traut, in den man hineingeht und der doch leer ist, der eine neue Realität im Film zeigt, die vorgibt, die Spiegelung einer neue Zeit zu sein, was im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit als das Imaginäre bezeichnet wurde. Aus der Sonderstellung des trockenen Baumes im Film ‚Opfer' kann nun geschlussfolgert werden, dass dieser als Spiegelungsmaschine keine symbolische, sondern eine imaginäre Spiegelungsmaschine darstellt. In diesem Sinne ist dieser Film dann tatsächlich das in der Kritik oft beschworene kinematographische Testament Andrej Tarkowskijs.

Spiegelungsmaschinen produzieren neue Realität, das bedeutet auch, dass sich unterschiedliche Verhältnisse zu anderen Realitäten herstellen, insbesondere zur sogenannten

ersten Realität, die den Ausgangspunkt der Spiegelungen bildet. Wie ist das Verhältnis zwischen der ersten, in die unterschiedlichen Spiegelmaschinen projizierten, und der zweiten, reflektierten Realität? Die reale Spiegelungsmaschine produziert neue Realität als Spiegelbilder, zwar mit verändertem Zeit- oder Identitätsverhältnis, aber Spiegelbilder. Symbolische Spiegelmaschinen produzieren unterschiedliche Verhältnisse zwischen erster und zweiter Realität. Sie erforschen dies Verhältnis geradezu. So produziert die Ikone als neue Realität ihr eigenes bildhaftes allerdings bewegtes Abbild. Und zwar im Sinne des Bewegungsbildes, d.h. dem äusserlich nicht bewegten Bild „Ikone" wird durch die Kamerabewegung ein Bewegungsaspekt hinzugefügt, der ihr zunächst nicht eigen ist, der aber, wie gezeigt werden wird, auf die innere Zeitbewegung in der theologischen Konstruktion der Ikone abhebt.[275] Sie ist hierin der realen Spiegelungsmaschine ähnlich und markiert zugleich Übergang zur symbolischen Spiegelungsmaschine. Vom diesem Realitätsverhältnis her lässt sich noch ein starker Einfluss des Bewegungsbildes im Film ‚Andrej Rubljow' erkennen, was auch an vielen, zuweilen abrupten Schnitten deutlich wird, die sich so in späteren Filmen nicht mehr finden. Nach ‚Andrej Rubljow' wird bei Tarkowskij das Bewegungsbild stärker und stärker von Zeitbild dominiert.

Die Ikone als spirituelles Bild ist Symbol einer anderen Realität, ein reales Symbol. Nun ist sie aber zugleich Symbol der Spiegelungsmaschine, das heisst, sie ist nicht nur reales Symbol (Ikone), sondern ein symbolisches reales Symbol (Spiegelungsmaschine). In der zweiten Realität wird sie also im doppelten Sinne Symbol einer anderes Realität, d.h. der imaginären, filmischen Realität. Insofern markiert die Ikone für die kinematographische Konstruktion der Spiegelungsmaschinen einen besonderen Punkt, der in einer kinematographischen Rezeption der Ikone besteht, und zwar im Sinne ihrer bild-theologischen Konzeption.

Der Solarisozean untersucht als symbolische Spiegelungsmaschine die Wirklichkeit schaffende Kapazität von Strahlungen, wie sie bei Spiegelungen benutzt werden. Die Strahlungen bringen nicht ‚nur' Bilder, wenn auch einer anderen zeitlichen Ordnung, hervor, sondern schaffen menschliche, zumindest menschenähnliche Wesen, die im liebenden Umgang mit Menschen selbst immer menschlicher werden. Das heisst im Vergleich zur Ikone, das die zweite Realität bildlich entspiritualisiert wird, als Realität aber an spiritueller Bedeutung gewinnt, was einer Veränderung der Sichtweise auf die erste Realität gleichkommt und, wie später gezeigt werden wird, mit der Perspektive der Ikonen und deren kinematographischer Rezeption durch Tarkowskij zu tun hat. Die erste und die zweite Realität werden sich auf diese Weise bildhaft immer ähnlicher. Die Spiegelungsdifferenz ist also

[275] Vgl. A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 91.

weniger optisch sichtbar, sondern von ihrem Zeitbezug her bedeutend. Insofern konnte Tarkowskij nach Beendigung des Filmes ‚Nostalghia' selbst mit Überraschung feststellen, inwieweit der Film, also die zweite Realität, seiner Sichtweise auf die erste Realität entsprach.[276] Hier wird die symbolische Spiegelungsmaschine zum Produzenten einer symbolischen Realität, es wird also nicht mehr zwangsläufig sichtbar, in welcher Realität man sich befindet. Das eigentlich Realität stiftende kinematographische Prinzip wird so in dem Zimmer in ‚Stalker' entwickelt. In der Dunkelkammer dieses Zimmers wird die neue Realität entwickelt und dies als spirituelle Realität, die im Film des innersten Wünschen der Besucher entspricht, kinematographisch der pulsierenden, Zeit. Im Verhältnis zum Zeitbezug liegt jeweils die Spiegelungsdifferenz. Das führt im Film ‚Opfer' dazu, dass die symbolische Realität des Opfers nicht nur die pulsierende Zeit spiegelt, sondern in diese nicht chronologische Zeit selbst wechselt, d.h. in eine imaginäre Realität. Der trockene Baum ist in diesem Sinne als das Symbol der symbolischen Spiegelmaschine eine imaginäre Spiegelmaschine; diese funktioniert nur, wenn sich die Zeit selbst in ihr spiegelt, was als das Imaginäre sichtbar wird (vgl. Kristall im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit).

Die theoretische Bedeutung des Zauberspiegels, der wegen seiner Nichtrealisierung nur als reale Spiegelmaschine verstanden werden kann, liegt also darin, dass er von seiner literarischen Konstruktionsweise her, den Funktionsmechanismus der (auch filmisch auftretenden) realen Spiegelungsmaschine genau erkennen lässt. Aus der Tatsache, dass der Zauberspiegel in seiner literarischen Beschreibung Funktionen ausübt, die über die Kapazitäten einer realen Spiegelungsmaschine hinausgehen, lässt sich der beschriebene Funktionsmechanismus auf andere, wie symbolische Spiegelungsmaschinen, übertragen.

### Der Zauberspiegel als Prototyp des Kinematographen

Inwiefern kann der Zauberspiegel in ‚Hoffmanniana' als Prototyp des Kinematographen bezeichnet werden? Der Kinematograph wurde oben als es ein komplexes Spiegelungssystem definiert, das sich aus mehreren einzelnen, mehr oder weniger komplizierten Spiegelungsmaschinen zusammensetzt und ein offenes System von Spiegelungen produziert, die auf der Grundlage von Spiegelungsdifferenzen innerhalb jeder einzelnen Spiegelung eine neue, multimediale, filmische Realität erzeugt, aufzeichnet und reproduziert, die ihrerseits

[276] Vgl. A. Tarkowskij : Die Versiegelte Zeit, S. 228.

wiederum auf Spiegelung angelegt ist. Als Medium dieser Spiegelungsmaschinen ist die nicht-chronologische, pulsierende Zeit beschrieben worden, die sich als kinematographische Figur in Zeitskulpturen manifestiert und sich zu filmischen Bildern zusammensetzt, und die alle anderen beteiligten Medien (optische, akustische, emotionale) bestimmt.

Der Komplexität dieser Definition kann der Zauberspiegel schon aus dem Grund nicht entsprechen, weil er nicht realisiert ist, d.h. von Tarkowskij nicht filmisch umgesetzt werden konnte. Dennoch bietet er die analytische Möglichkeit, die Funktionsmechanismen von Spiegelungsmaschinen herauszustellen und in ihren filmischen Realisationen zu verfolgen. Als beschriebene Spiegelungsmaschine kann der Zauberspiegel als deren Prototyp bezeichnet werden. Ausserdem besitzt er in seiner literarischen Ausarbeitung durch Andrej Tarkowskij Kapazitäten, die im Vergleich mit seinen realisierten Varianten wenn überhaupt nur beiläufig erkennbar sind: der Zauberspiegel kann, ohne das dies technisch detaillierter erläutert wird, Realität aufzeichnen, wenigstens kurzzeitig speichern und reproduzieren. Damit kann er Zeit fixieren und integriert zuzüglich zu seinen Spiegelungseigenschaften die Qualitäten, die im praktischen Kino durch die Verwendung von Kamera, Film, Projektor und Bildschirm realisiert werden und die das Kino technisch komplettieren. Im übrigen lässt sich auch in Bezug auf die technische Realisierung des Kinos feststellen, dass sowohl die Kamera, als auch der Film, selbst der digitale ‚Film', eben in digitalisierter Form, als auch der Projektor und der Bildschirm oder die Leinwand auf Spiegelung beruhen! All diese Fähigkeiten in Ansatz und Wirkung vereinend, kann der Zauberspiegel in ‚Hoffmanniana' als Prototyp des Kinematographen nach Andrej Tarkowksij bezeichnet werden.

## 2. Die symbolische Spiegelungsmaschine

### Die Ikone als spirituelles Zeitbild

Optisch tastend hat Andrej Tarkowskij am Ende des Filmes ‚Andrej Rubljow' mehrere Ikonen des dem Film den Titel gebenden Meisters gefilmt, so als ob er mit der Kamera eine Eingang suchte in diese besonderen Bilder. Besonders sind sie durch ihre theologische Bildkonzeption, die sie zu Bildern einer anderen, göttlichen Wirklichkeit macht. Sie sind als spirituelle (s.o.) Bilder konzipiert, obwohl sie doch sichtlich nicht bewegte Bilder sind. Dennoch geben sie theologisch vor, bewegte Bilder zu sein und zwar aufwärts bewegte Bilder. Diese Bewegung kommt nicht nur einer bildlichen Choreographie gleich, sie wird wesentlich als Zeitbewegung zu charakterisieren sein. Insofern bietet sich die Ikone bei Tarkowskij, der wiederholt seine Verbundenheit mit der russischen Kultur zum Ausdruck bringt, förmlich für eine kinematographische Rezeption an. So spielt die Bildkonzeption der Ikone eine konstitutive Rolle bei ihrer Anwendung als Spiegelungsmaschine.

Sichtbares Indiz für die besondere Konzeption der Ikonen ist zunächst das, was gemeinhin die „umgekehrte Perspektive" genannt wird. Zu Beginn seiner Darlegungen von ‚Vorherbestimmung und Schicksal' der Filmkunst kommt Tarkowskij folgendermaβen auf die umgekehrte Perspektive zu sprechen: „In diesem Zusammenhang erinnere ich mich einer interessanten Ansicht, die Pavel Florenskij in seiner Arbeit ‚Ikonostas' (Die Ikonenwand) äuβerte, wo er über die ‚umgekehrte Perspektive' schrieb. Er widerspricht hier der weitverbreiteten Ansicht, wonach diese Perspektive in der alten russischen Malerei darauf zurückzuführen sei, daβ die Russen damals noch nicht die bereits von Leon Battista Albert erarbeiteten und von der italienischen Renaissance aufgegriffenen optischen Gesetze gekannt hätten. Nicht ohne Grund meint Florenskij, daβ man bei einer Beobachtung der Natur zwangsläufig die Perspektive entdecken müsse. Allerdings war es möglich, daβ man sie zeitweilig gar nicht nötig hatte und sie daher *vernachlässigte, bewuβt übersah*. Die umgekehrte Perspektive der altrussischen Malerei drücke daher, anders als die Renaissance-Perspektive, das Bedürfnis aus, jene geistigen Probleme besonders zu beleuchten, vor denen die altrussischen Maler im Unterschied zu ihren italienischen Kollegen des Quattrocento standen. (Übrigens besagt eine These, daβ Andrej Rubljow sogar selbst in Venedig gewesen

sein soll und in diesem Falle darum wissen muβte, daβ sich die italienische Malerei mit dem Problem der Perspektive auseinandergesetzt hatte.)“[277]

Doch was hat die umgekehrte Perspektive mit dem Spiegel oder dem Kinematographen zu tun? Bei Tarkowskij gibt es auβer gefilmten Ikonen keine umgekehrt perspektivischen Bilder. Die Zeitstruktur, die ihren malerischen Ausdruck in der umgekehrte Perspektive findet, ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung.
Pavel Florenskij beschreibt diese Zeitstruktur in dem von Tarkowskij zitierten Buch als „umgestülpte Zeit“. Dabei geht er von der Zeitstruktur der Träume als Übergangsphänomene aus[278], was sich in kinematographischem Kontext wie ein theoretischer Kommentar zu Ingmar Bergmanns Äuβerung über Tarkowskij liest, die besagt, letzterer hätte dem Kinematographen beigebracht, „das Leben als einen Traum wahrzunehmen“.[279]

Um die Besonderheiten der Ikonen in ihrem theologisch-liturgischen Kontext zu erläutern, geht Florenskij von der Zeitmechanik der Träume aus, die für ihn in diesem Zusammenhang als Übergangsphänomene zwischen unterschiedlichen Bewuβtseins- und Seinsebenen von Interesse sind und sich in Kunst verdichten: „Denn Kunst ist verdichteter Traum“.[280]
Hierbei unterscheidet er verschiedene Sphären vom Sichtbaren bis zum Unsichtbaren, zwischen denen es jeweils Übergänge als Träume gibt. Das Verhältnis zwischen den Sphären ist als ein spiegelbildliches Verhältnis zwischen dem jeweiligen Realbild und dem Traumbild zu verstehen und ist aus folgender Zeitmechanik konstruiert. An jeweils einem konkreten Zeitpunkt, der oft von einen Geräusch[281] gekennzeichnet ist, stimmen Realbild und Traumbild in der Wahrnehmung überein obwohl dieser Punkt auf der Realebene z.B. von dem Geräusch eines Weckers und auf der Traumebene von einem anderen schrillen Geräusch gekennzeichnet ist. Auf beiden Ebenen ist das jeweilige Geräusch Teil einer logischen Verknüpfung von Ereignissen und Bildern, die an diesem Punkt zusammenlaufen. Der Punkt selbst besteht aus ein und demselben Phänomen, z.B. das Klingeln des Weckers, das aber auf der anderen Ebene als ein anderes schrilles Geräusch wahrgenommen wird. Der Punkt selbst markiert das Aufwachen. Was passiert? Auf der Realebene schläft jemand, hört seinen Wecker und erwacht. Gleichzeitig, also im Moment des Weckerklingelns, träumt er ein

[277] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 94.
[278] P. Florenskij: Die Ikonostase, Urbild und Grenzerlebnis im Revolutionären Ruβland, Stuttgart 1990, S. 46-51.
[279] Siehe S. 9f.
[280] P. Florenskij : Die Ikonostase, S. 50.
[281] Vgl. Die Funktion des Geräusches mit der des ‚poetischen Refrains’ bei Tarkowskij in Exkurs 2.

Ereignis oder eine Abfolge von Ereignissen während denen ein schrilles Geräusch, das gänzlich in die Logik des Traumes eingebunden ist, erklingt und er erwacht. Das Geräusch ist ein und dasselbe und es markiert den Schnittpunkt von zwei Gleichzeitigkeiten, die in spiegelbildlichem Verhältnis zueinander stehen. Das heiβt, die Zeit eilt im Traum „ – und zwar beschleunigt – der Gegenwart entgegen, gegen die Bewegung der Zeit des Wachbewuβtseins. Sie ist umgestülpt, und folglich sind zugleich mit ihr auch alle konkreten Bilder umgestülpt.“[282] Die Sphäre der umgestülpten Zeit, den „onthologisch spiegelbildlichen Reflex der Welt“, nennt Florenskij das Imaginäre.[283]

Dessen eingedenk, dass Florenskij des Imaginären vom bildtheologischen Zeitkonzept der Ikone her entwickelt, kann im Sinne der theopoetischen Methode folgendermassen an die kinematographische Konstruktion des Imaginären bei Gilles Deleuze im Kristall (siehe zweiter Teil der vorliegend Arbeit) angeknüpft werden. Die dort gespiegelte nicht-chronologische Zeit (Aion) bewegt sich, (bei Florenskij wird sie sogar beschleunigt,) und kommt in einer chronologischen Zeit (Chronos) an und macht erstere als Spiegelung sichtbar: das Imaginäre als Sichtbarkeit der nicht-chronologischen Zeit. Von hier aus gesehen ist Florenskijs ‚umgestülpt‘ die nicht-chronologische Zeit in ihrer Ankunftsbewegung in Bezug auf die chronologische Zeit. Das, was ankommt ist das Imaginäre als eine in der chronologischen Zeit neue, spirituelle Realität als Spiegelung der nicht-chronologischen Zeit. Die ankommende Bewegung der neuen Zeit schafft ihre eigene Form: die umgekehrte Perspektive der Ikone, deren Gesetze in der Ikonenmalerei genau festgelegt sind.

Der terminus technicus dieser Kompositionstechnik, die das komplette malerische und dogmatische Regelwerk der Ikonographie umfaβt, heiβt διάταξις[284]. Als Beispiel der Analyse dient hier die bei Tarkowskij mehrfach und an exponierter Stelle zitierte Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rubljow.[285] Diese Ikone wurde 1425 von Andrej Rubljow gemalt und ungefähr 150 Jahre später zum ikonographischen Modell aller Darstellungen der Trinität erhoben.[286]

In der bildtheologischen Analyse dieser speziellen Ikone lassen sich zunächst drei Ebenen unterscheiden:

[282] P. Florenskij : Die Ikonostase, S. 46.
[283] P. Florenskij : Die Ikonostase, S. 47.
[284] Vgl. P. Florenskij : Die Ikonostase, S. 74.
[285] Vgl. A. Tarkowskij : Andrej Rubljow, Filmtext und Dokumente, Kinemathek 41, Berlin Juli 1969, S.98.

Auf der ersten Ebene ist die biblische Geschichte des Besuches Gottes in Gestalt von drei Männern bei Abraham unter den Eichen von Mamre aus dem 18. Kapitel der Genesis dargestellt. In dieser Geschichte empfängt Abraham die drei Männer und gewährt ihnen Gastfreundschaft. Schon die Tatsache, daβ Abraham und Sarah, zentrale Figuren der zu Grunde gelegten biblischen Erzählung, auf der Ikone nicht dargestellt sind, deutet auf die Interpretation dieser Geschichte als Präfiguration der Dreifaltigkeit.

Die zweite Ebene ist die der ökonomischen Trinität, d.h. die auf den Heilsplan ausgerichtete, quasi der Welt zugewandten Seite der Trinität. „Die drei himmlischen Pilger bilden den ‚ewigen Rat'. Die Landschaft ändert ihre Bedeutung: das Zelt Abrahams wird zu einem Tempelpalast, die Eiche von Mamre wird zum Lebensbaum, der Kosmos ist zeichenhaft als schematischer Schnitt durch die Natur repräsentiert, das von Abraham geopferte Kalb wird zum eucharistischen Kelch."

Die dritte Ebene ist die der innergöttlichen bzw. der immanenten Trinität. Sie ist bildlich lediglich angedeutet, denn an sich unsichtbar und unerreichbar, quasi vor der Erschaffung der Welt. „Sie ist dennoch anwesend, denn die ökonomische Trinität flieβt aus dem inneren Leben Gottes."

Diese drei Ebenen sind nun als unterschiedliche Zeitebenen, die theologisch Etappen der Heilsgeschichte zugeordnet werden, zuzüglich noch durch Bewegungen verbunden. Zum einen belegen die drei Ebenen innerhalb der Trinitätsikone eindrücklich die aufsteigende Bewegung eines ‚mystischen Nu', gehen darüber jedoch bis hierin nicht hinaus. Nun deutet sich allerdings in den beiden ersten Ebenen bereits eine weitere Bewegungsart an, die von Ebene zu Ebene an Intensität zunimmt. Die erste dieser Bewegungen ist das Gastmahl der drei Pilger um das geschlachtete Kalb. Auf der zweiten Ebene entspricht dies der eucharistischen Gemeinschaft. Hinzu kommt die Darstellung der drei göttlichen Personen in einer Konversation, deren theologischen Inhalt Evdokimov etwa in der Stelle aus dem Johannes-Evangelium ausmacht: „'So hat Gott die Welt geliebt, daβ er seinen einzigen Sohn hingab.' Denn das Wort Gottes ist immer auch Tat, es geht um die Opferfigur des Kelches." Zur gemeinsamen Mahlzeit kommt also auf der zweiten Ebene die Konversation. Auf der dritten Ebene befinden sich die drei Engel in Ruhe, im „höchsten Frieden des Seins an sich". Aber diese Ruhe ist zugleich Exstase. „Und das vollkommene Paradox besteht in dieser Exstase-Enstase, die in ihrer eigenen Tiefe bleibt. Der Heilige Gregor von Nyssa sagt über dieses Mysterium: ‚Es ist das gröβte Paradox, daβ Stabilität und Bewegung dasselbe sind.' Die

[286] P. Evdokimow : L'art de l'icône, Paris 1972, S. 207 ; die folgende Analyse basiert auf der Interpretation

Bewegung geht vom linken Fuβ des rechten Engels aus, setzt sich in der Neigung seines Kopfes fort, geht über auf den mittleren Engel, zieht unwiderstehlich den Kosmos mit sich: den Fels und den Baum, um sich in der vertikalen Position des linken Engels zu lösen und seine Ruhe wie nach einer Landung zu finden. Neben der Kreisbewegung, deren Ausführung alles weitere bestimmt wie die Ewigkeit die Zeit, beschreibt die Vertikale des Tempels und der Zepter die vertikalen Kraftlinien, die Erhebung des Irdischen zum Himmlischen, von wo die Bewegung ihren Ausgang nahm.“[287]

Von ihrer Konstruktion her gesehen ist somit in der Trinitätsikone die gesamte Heilsgeschichte dargestellt, vom immanent trinitarischen Ursprung über die Schöpfung, die Inkarnation, die Erlösung bis zur Neuen Schöpfung hin. Tarkowskij konnte die schöpferische Dynamik dieser Ikone als Inspirationsquelle folgendermaβen in Worte fassen: „Und hier endlich die Trinität, groβartig, heiter, ganz durchdrungen von einer bebenden Freude, Quelle menschlicher Brüderlichkeit. Die Teilung von einem in drei und die dreifache Einheit öffnen eine wunderbare Perspektive auf die Zukunft, noch auf Jahrhunderte hin.“[288]

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daβ die Diataxis der Ikone der Dreifaltigkeit von Andrej Rubljow in einer Kombination von drei unterschiedlichen Zeitebenen besteht, die allerdings in sich bewegt sind, und zwar sowohl vertikal als auch zyklisch. Diese Zeitchoreographie findet ihren bildlichen Ausdruck in der umgekehrten Perspektive.
Die verschiedenen Bewegungskomponenten der Zeitchoreographie nach der die Modellikone der Dreifaltigkeit konstruiert ist, entsprechen wiederum genau den Zeitbewegungen, in denen Gilles Deleuze die nicht-chronologische Zeit Aiôn beschreibt. Nur die formale Konsequenz der Ankunft dieser Zeit im Sichtbaren ist eine andere: bei der Ikone ist die Bewegung der Zeit quasi in die umgekehrte Perspektive erstarrt, der spirituelle Blick muss sie als Bewegung wahrnehmen; bei einer sichtbaren Realisierung dieser Bewegung in einem Bild, das hier filmisches Bild genannt wird, hat diese Realisierung hat nicht nur zum Merkmal, dass sie die beschriebene Zeitbewegung multimedial, sondern auch in der Bewegung selbst fixiert.
In der Ikone als spirituelles Bild, (was bewegtes, im Sinne von neue Realität produzierendes Bild hiess), haben wir also sowohl in technisch-bildkonstruktiver, als auch in philosophisch-

---

Evdokimovs.
[287] P.Evdokimov: L’art de l’icône, S. 208f; (Ü.d. V.).
[288] Zitiert nach Olivier Clément im Vorwort zu: Histoire de l’église russe, Editions Nouvelle Cité Paris 1989, S. 14, (Ü.d. V.).

hermeneutischer Hinsicht das Symbol einer realen Spiegelungsmaschine vor uns, die kongruent die Ankunft einer ersten Realität in einer zweiten beschreibt.

Wenn wir nun die weiteren symbolischen Spiegelungsmaschinen aus die Ausarbeitung der eigenen Funktion hin untersuchen, so lässt sich feststellen, dass der Ozean Solaris in gleichnamigem Film die Kapazität von bei symbolischen Spiegelungen verwendeten transformierten Strahlungen auf ihre Produktionskapazität hin genauer ausarbeitet. Gehirnstrahlungen werden in ihrer Spiegelung zu Strahlungen mit Inkarnationskraft, d.h. sie realisieren sich physisch, wenn auch mit einer Spiegelungsdifferenz. Die drückt sich darin aus, dass die inkarnierten Wesen aus sogenannten Neutrinos bestehen, einem anderen chemischen Baustein als die bei ‚normalen' Menschen auftretenden, also symbolisch inkarniert sind. Im Zusammenhang der Spiegelungsmaschine ist von wichtiger Bedeutung, dass Tarkowskij bei der Nutzung von Gehirnstrahlungen als Spiegelungsstrahlung indirekt darauf abhebt, was bei Gilles Deleuze die im Begriff des Spirituellen beschriebe Relation zwischen filmischem Bild und Aktivität des Gehirns meint und was sich in folgendem Satz zusammenfassen lässt : „Das Gehirn ist der Bildschirm/die Leinwand"[289] . Dieser Satz ist nach Tarkowskij und Deleuze durchaus nicht metaphorisch zu verstehen, sondern meint, dass die Ankunft der nicht-chronologischen Zeit die Ankunft eines imaginären Denkens im Gehirn ist. Hierauf wird unter dem Stichwort ‚Denkbild' zurück zu kommen sein. Die emotionalen Komponenten der Ankunft der nicht-chronologischen Zeit im filmischen Bild finden ihre besondere Ausformung in ‚Der Spiegel' und ‚Nostalghia' in Bezug auf die Ankunft der Erinnerung. Diese ist in ‚Der Spiegel' in ihrem Verhältnis zur Gegenwart definiert, das heisst die virtuelle Erinnerung aktualisiert sich in ihrem Verhältnis zur Gegenwart. Das entspricht in der Deleuzschen Analyse im Rückgriff auf Bergson der Vorstellung Tarkowskij, in der sich die Zeit in der Erinnerung ablagert, materialisiert und somit in ihren Spuren verfügbar ist. In ‚Nostalghia' tritt der, nach Deleuze und Bergson, zweite Aspekt der Erinnerung in den Vordergrund: die reine Erinnerung, die immer virtuell bleibt. Das bedeutet für ihre Zeitstruktur, dass sich die Gegenwart mit einer Vergangenheit auflädt, diese jedoch immer eine anzukommende bleibt.[290] In diesem Sinne macht sie in Bezug auf die Gegenwart wahnsinnig, wie es die Zeitskulptur des Filmes beschreibt, denn der Bezug zur Gegenwart reisst ab. In bezug auf sein Projekt ‚Hamlet' stellt Tarkowskij dessen Selbstaufopferung indem er Rache übt übrigens in den Zusammenhang der in diesem Sinne ‚time is out of joint'. Mit seinem von Tarkowskij so verstandenen Opfer, würde Hamlet den „zerrissenen

[289] G. Deleuze : Deux régimes de fou et autres textes, p. 263, (Ü.d.V.).
[290] Vgl. Gilles Deleuze : Cinéma 2 L'image-temps, S. 161-163.

Zeitfaden“[291] wiederaufnehmen können. Und zwar im Sinne von einer Selbstaufopferung zugunsten späterer Generationen, also einer dann angekommenen Zukunft, was in ‚Nostalghia‘ zeittechnisch nicht gelingt. Dort bleibt der Zeitfaden gerissen.

In ‚Stalker‘ wird die Bewegung der Ankunft der nicht-chronologischen Zeit, die sich in der Ikone als umgekehrte Perspektive zeigte, als Bewegungsform kinematographisch realisiert. Das bedeutet nach dem entwickelten Prinzip des Zimmers als Dunkelkammer, eine Transformation einer Zeitbewegung in eine (nicht mehr flächige, wie bei der Ikone, sondern) räumliche Bewegung. Dieser Modus ist bereits als forme-balade unter dem Stichwort ‚stalking beschrieben worden. Bei der filmischen Realisierung dieses Bewegungsmodus ist besonders auffällig, dass Tarkowskij hier die Bewegungstechniken des Bewegungsbildes (Schnitt, Montage etc.), wie sie noch in ‚Andrej Rubljow‘ und auch in ‚Der Spiegel‘ deutlich häufiger vorkamen, auf ein Minimum beschränkt, um sich ganz auf die Bewegung der pulsierenden Zeit zu konzentrieren: „äuβerste wichtig war es für mich, daβ das Drehbuch hier die Einheit von Zeit, Raum und Handlungsort wahrte. [...] Ich wollte, daβ man den Zeitablauf hier innerhalb einer Einstellung ausmachen konnte, daβ die Montage hier also nichts weiter als die Fortsetzung der Handlung markiert. Die Einstellung sollte also weder Zeitballast, noch die Funktion einer dramaturgischen Materialorganisation haben. Alles sollte so wirken, als hätte ich den gesamten Film nur in einer einzigen Einstellung gedreht.“[292]
So lässt sich im Vergleicht etwa von ‚Andrej Rubljow‘ und ‚Der Spiegel‘ deutlich veranschaulichen, was bei Deleuze als historische Entwicklung des Kino seit dem Zweiten Weltkrieg beschrieben wird: die Dominanz des Zeitbildes über das Bewegungsbild. Tarkowskij ist bei Deleuze ein häufig zitiertes Beispiel für einen Repräsentanten des Kinos nach dem Modus des Zeitbildes![293]
‚Stalker‘, ‚Nostalghia‘ und ‚Opfer‘ sind vor allem Zeitfilme. Und wiederum lässt sich besonders in ‚Stalker‘ die von Schraubenmuttern dirigierte Bewegung innerhalb der Zone um das leere Zentrum, Raum möglicher Ankunft, als filmische Realisierung der sowohl in der Ikone, als auch in der Beschreibung der Sogbewegungen der nicht-chronologischen Zeit beschriebenen Bewegung erkennen. Diese waren sowohl lineare Bewegungen, die eine Sog aus dem Wechsel von Ruhe und Bewegung entwickeln, als auch offene, dezentralisierte zyklische Bewegungen.

[291] A. Tarkowskij : Martyrolog II, Tagebücher 1981-1986, S. 295.
[292] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 220f.

Die Bewegungsform der Gortschakow im Katharinenbad, und die Alexanders auf der Insel sind als deren Variationen zu verstehen. Sie sind Bewegungen im Deleuzeschen ‚Labyrinth der Zeit': stalking.

**Die Ankunft der nicht-chronologischen Zeit**

Die Zeitbewegungen sowohl in der Ikone als auch in der Zone haben ein Zentrum von besonderer Art. Bei beiden ist es sowohl Ursprung als auch Ziel der jeweiligen Zeitbewegung. Ein Faktum übrigens, was die Zeittheorie Florenskijs insofern bestätigt, als daβ er davon spricht, daβ die Zeit Wirkursache auf der Realebene und Endursache auf der Traumebene ist und diese Ursachenänderung zur Bewegung, ja sogar Beschleunigung der umgestülpten Zeit führt[294], die in einem bestimmten Moment in der nicht-umgestülpten Zeit ankommt.
Beide Zentren sind keine Zentren im herkömmlichen Sinne sondern sie sind leere Zentren, Ankunftsorte, offene Orte, wie die Kirchenruine ohne Dach, was dem Charakter der nicht-chronologischen Zeit entspricht: „Die Zeit ist das Offene, das, was verändert und von Natur aus unablässig und in jedem Moment verändert. Die Zeit ist das Ganze, das kein Ensemble ist, sondern der ständige Übergang eines Ensembles in ein anderes, die Transformation eines Ensembles in ein anderes."[295]

Ist nun das Zentrum der Ikone als Auf- bzw. Abstieg auf das gänzlich Andere, die Immanenz göttlicher Kommunikation ausgerichtet, so ist das leere Zentrum der Zone das Zimmer, in dem sich die tiefsten Wünsche erfüllen, das ‚magische Zimmer' (Dell'Agli). Ersteres ist der theologischen Analyse nach ein apophatisches, das heisst, ein nach oben strebendes Zentrum. Es ist ein Raum, der sich der positiven Annäherung entzieht und ist somit nur negativ zu beschreiben. Das theologische Stichwort in diesem Zusammenhang ist Negative Theologie, die unter dem Namen ‚Apophatische Theologie' ihre besondere russische Variante herausgebildet hat[296]. Sie beschreibt ganz im Sinne der Ikone, eine aufsteigenden Denkbewegung: „Man muβ ‚durch alles Unreine und auch durch alles Reine hindurch und über alle Stufen aller heiligen Höhen hinweg emporsteigen und alle göttlichen Lichter, Klänge

[293] Vgl. G. Deleuze, Cinéma 2 'L'image-Temps, S. 60-61 u. S. 101 ; Ders.: Pourparlers, S. 93 ; Ders. : Deux régimes de fous, Paris 2003, S. 270, 330.
[294] P. Florenskij : Die Ikonostase, S. 46.
[295] G. Deleuze : Pourparlers, S. 80, (Ü.d.V.).
[296] Vgl. Wladimir Lossky : Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche, 1961, S. 31, Anm. 1; das Buch ist Tarkowskij übrigens bekannt: A.T.: Martyrolog, Tagebücher 1970-86, S. 203.

und Worte vom Himmel her abseits liegen lassen und in das Dunkel eindringen, wo in Wahrheit [..] der jenseits von allem Wesende wohnt.'"[297]

Als in diesem Sinne apophatisches Zentrum zeigt die Ikone bildlich oder choreographisch ein Paradox von Stabilität und Mobilität, ein „Dunkel", das jenseits aller Begrifflichkeit und Bildlichkeit dennoch etwas ist, was allein der Kategorie eines (mystischen) Glaubens zugänglich ist.
Das Zimmer in der Zone ist ein ruinöse Zimmer, in dem sich kaum etwas Beschreibbares befindet und, und in dem nichts Sichtbares passiert. Ein banales leeres, verfallenes Zimmer, dessen Besonderheit allein aus dem Versprechen besteht, daβ sich dort die geheimsten Wünsche erfüllen sollen. Das, was im Zentrum der Ikone eine bildlich angedeutete Choreographie aus Stabilität und Mobilität als Unsichtbarkeit göttlicher Andersheit ist, ist im Zentrum der Zone etwas ganz gewöhnlich Sichtbares, ein in diesem Sinne paradoxer Raum, der sich allerdings ebenfalls nur der Kategorie des Glaubens erschlieβt.[298]

Glaube gegenüber der Ikone ist eine theologische Kategorie, die anhand der ikonographischen Darstellung der Ikone dogmatisch präzise definiert werden kann. Die Ikone prägt, formt diesen Glauben, im selben Moment, in dem sie ihn verlangt. Der Glaube des Zimmers ist allerdings ein Glaube an die tiefsten Wünsche selbst und an deren Erfüllbarkeit. Was heiβt das? Nicht etwa ein Glaube aus ‚der Zeit da das Wünschen noch geholfen hat', noch ein psychologischer Glaube an die Wohnstatt Gottes im Innern des Menschen, sondern ein Glaube an den Menschen als apophatisches, d.h. an sein absichtsloses, zu etwas Anderem, Höheren aufstrebendes Wesen. Nach der Analyse des Narren bei Tarkowskij kann man auch sagen, es bedeute den Glauben an den Menschen als Narren (s.o.).

Die Ikone macht auf verschiedenen Ebenen in umgekehrter Perspektive das paradoxe Andere (die Trinität) sichtbar. Die kinematographische Rezeption der Ikone als Ankunftsraum am Beispiel des Zimmers in ‚Stalker' macht nichts sichtbar, was nicht schon immer sichtbar gewesen wäre, nämlich das leere Zimmer, aber das ‚banale' Sichtbare erhält eine Dynamik in der Ankunft der umgestülpten Zeit. Diese gleicht bei Tarkowskij einem Wunder: das, „was in unserer vierdimensionalen Welt zufällig ist", das, „was die Existenz einer anderen,

[297] Dionysios Areopagites zitiert nach W. Lossky: a.a.O. S. 36.
[298] Vgl. Die Schluβworte des Stalker nach seiner Rückkehr aus der Zone, A.T.: Stalker, Avant-scène cinéma N°427, Paris 1993, S. 66- 68.

transzendentalen Welt beweist“, was „auβerhalb unserer vierdimensionalen Welt (Bewuβtsein) liegt“. „Kann diese andere Welt zugänglich sein? Indessen, wenn wir ein Wunder verspüren, erscheint es uns in unserer irdischen Wahrnehmung als Phänomen einer anderen Welt gleichsam wie entstellt. Daβ heiβt, ein Wunder erscheint uns als Bild des Wunders und ist nie real. Aber das, was von uns wahrgenommen wird, ist – in der materiellen Welt – nur eine Spiegelung des Unendlichen, wie übrigens alles, was in der Welt existiert.“[299]
Mit wiederum theologischen Kategorien bezeichnet Tarkowskij das, was da als Spiegelung ankommt: die nicht-chronologische Zeit. Glauben wäre demnach die Wahrnehmungsart, die dieser Zeit entspricht, stalking als Akt spirituellen Denkens, dem Denken von etwas Neuem als das, was in der Spiegelung der nicht-chronologischen Zeit sichtbar wird.

## Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren

Das Aufeinandertreffen der Zeiten, der chronologischen Zeit und der nicht-chronologischen Zeit bildet den Initialeffekt der Entstehung der Zeitskulpturen. Die Ankunft der umgestülpten Zeit und ihre innerzeitliche Bewegung restituiert das Unsichtbare direkt neben oder im Sichtbaren, verwechselbar wie das Zimmer in der Zone, das Katharinenbecken, allerhöchtens von Verfall und Tod gezeichnet, gegebenenfalls Ruinen der chronologischen Zeit,
Dieser Gedanke führt von seinem theologisch-hermeneutische Umfeld her noch auf eine weitere Dimension die direkte kinematographische Bedeutung hat. Der gesamte Prozeβ der Sichtbarkeit des Unsichtbaren kann als Variationen der passionellen christlichen Bildkonstitution identifiziert werden: „*Die Passion* wurde die Geschichte, die erzählte, wie das unsichtbare Bild sichtbar geworden ist, wie das gefallene Bild gerettet wurde, wie das Opfer eines Körpers zur Ankunft des wiederhergestellten Fleisches beigetragen hat, und wie uns auf diese Weise, in Form der Verheiβung, die Hoffnung auf eine Rückkehr zu unserem verlorenen Bild (vgl. die erste Spiegelung, Vf.) angeboten wurde“.[300] Inwiefern sich Tarkowskij direkt auf diese Passion bezieht, kommt nicht nur darin zum Ausdruck, die Ikone zum bildtheoretischen Modell seines Kinematographen macht, sondern die Rezeption Tarkowskijs ist eindeutig als Variation der christlichen Bildverfassung im Modus der Inkarnation lesbar. Dieser Analyse folgend sind eben gerade das ‚die Rechnungen’ die Marie-José Mondzain meint, wenn sie schreibt: „Tarkowskij hatte seine eigenen Rechnungen mit der

[299] A. Tarkowskij : Martyrolog, Tagebücher 1981-1986, S. 151.
[300] Marie-José Mondzain : Histoire et Passion, in : artpress hors série, Paris, November 1998, Le siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour « Histoire(s) du Cinéma », S. 97, (Ü.d.V.).

Orthodoxie offen.“[301] Im Rückgriff auf die Konstruktionsmechanismen der orthodoxen Bildtheologie entwickelte Tarkowskij seinen Kinematographen, im Übrigen durchaus dem konsequent, was der christliche Gedanke ihm vorgab: „das Bild der Passion ist das Korrelat der Passion des Bildes“[302].

Wenn Andrej Tarkowskij in diesem Zusammenhang von Glauben spricht, dann in dem Sinne, daβ der Zuschauer dem Künstler Glauben schenken muβ, denn der steht ganz im Dienste dessen, was er ‚poetische Offenbarung‘ nennt und bezieht von daher seinen Anspruch und seine Verantwortung. Dies mag als russische Rezeption des romantischen Geniekultes angesehen werden und sich im besonderen Falle Tarkowskijs von persönlichem Glauben und Frömmigkeit flankiert sehen. Als Spiegelung immerhin hat es in der sogenannten Ersten Spiegelung mit der Konstitution des Autors zu tun (s.o.) und spätestens nach den vorliegenden Analysen ist zwischen Glauben als Attribut persönlicher Verfaβtheit eines Künstlers, was dann auch darin seine Grenze hat.

Tarkowskij hat in der Konstruktion seines Kinematographen Variationen des Verhältnisses von Tod und Auferstehung geliefert, die sich bis in die Begrifflichkeit der theologischen Überlieferung verpflichtet fühlt. Mit dem Begriff des Opfers befindet er sich im Herzen der Auferstehungstheologie und löst sie dennoch aus ihrer redemptorischen Finalität heraus. Indem Tarkowskij das Opfer kinematographisch als uneigennütziges interesseloses Opfer definiert, postuliert er Auferstehung nicht als Erlösung, sondern als eine Art Gratuität des Neuen im Sichtbaren. In diesem Sinne ist der Glaube des Tarkowskijschen Kinematographen kein Erlösungsglaube, sondern ein Gratuitätsglaube. Im bildtheologischen Fundament ist die Erlösungs- bzw. die erlöste Wirklichkeit bildlich in umgekehrter Perspektive dargestellt und darzustellen. Folgendem entspricht Tarkowskijs Variante: Nicht durch Erlösung wird die Gottebenbildlichkeit im Sinne der Ersten Spieglung wiederhergestellt, sondern durch Akte der Gratuität. Der verlorene Glaube nach Dostojewskij kann eben nicht einfach wiederhergestellt werden, selbst wenn Tarkowskij dies persönlich vertreten haben sollte. Dafür spricht einiges, dennoch sind hier weniger die privaten Meinungen Tarkowskijs von Belang, sondern seine künstlerische Arbeit. Kinematographisch entwickelt Tarkowskij ein anderes Konzept als ein rückwärtsgerichtetes, was den Verlust des Glaubens, auf den er sich so stark nach

[301] M.-J. Mondzain : Histoire et Passion, S. 97, (Ü.d.V.).
[302] Ebd. (Ü.d.V.).

Dostojewskij bezieht, wesentlich ernster nimmt, als es eine ‚dogmatische Wiederherstellung' tun könnte.

In wiefern kann aber der Kinematograph in der Frage des Glaubens eine besondere Rolle spielen? Eben wegen seines Zeitverhältnisses und dies muβ im Zusammenhang des Glaubens auch als Weltverhältnis verstanden werden. Bei Tarkowskij müβte konsequenter Weise darin die hermeneutische Bedeutung seiner kinematographischen Rezeption der Bildstruktur der Ikone gesehen werden. Diese Hermeneutik läβt sich analog zu dem formulieren, was Gilles Deleuze über das Verhältnis von Kino und Glauben schreibt: Von den Anfängen an zeigte das filmische Bild „die Verbindung des Menschen und der Welt. Seitdem veränderte es sich entsprechend, sei es im Sinne einer Weltveränderung durch den Menschen, sei es in der Entdeckung einer inneren oder höheren Welt, die der Mensch selbst war....[...] Es ist eine moderne Gegebenheit, daβ wir nicht an diese Welt glauben. Wir glauben nicht einmal mehr an die Ereignisse, die uns zustoβen, die Liebe, den Tod, als wenn sie uns nur halb beträfen. Nicht wir machen das Kino (cinéma), sondern die Welt erscheint uns wie ein schlechter Film. [...] Die Verbindung des Menschen und der Welt ist zerbrochen. Seither muβ diese Verbindung selbst zum Objekt des Glaubens werden: sie kann unmöglich ohne Glauben wieder erlangt werden. Der Glaube richtet sich nicht mehr auf eine andere oder veränderte Welt. Der Mensch ist in der Welt wie in einer rein optischen und klanglichen Situation. Die Reaktion, deren er beraubt ist, kann durch nichts als durch Glauben ersetzt werden. Nur der Glaube an die Welt kann den Menschen mit dem verbinden, was er hört und sieht. Das Kino muβ nicht die Welt filmen, sondern den Glauben an diese Welt, unsere einzige Verbindung. Man hat sich oft nach der Natur der kinematographischen Illusion gefragt. Den Glauben an die Welt zurück geben, darin besteht die Kraft des modernen Kinos."[303]
Tarkowskij sucht seine kinematographische ‚Glaubensmaschine' seinen kulturellen Wurzeln entsprechend im Rückgriff auf die bilderstiftenden Mechanismen der russischen Orthodoxie zu konstruieren. Er erfand die Übersetzung der apophatischen Immanenz in eine Ökonomie des Kinematographen, als die Gratuität des Unsichtbaren im Sichtbaren, als Ankunft der umgestülpten Zeit im filmischen Bild.

[303] Gilles Deleuze : Cinéma 2 L'image-temps, Paris 1985, S. 222f. (Ü.d.V.).

**Ökonomie und Immanenz**

Das Begriffspaar Ökonomie und Immanenz bildet nicht nur den theologischen Hintergrund für den Bildmechanismus der Ikone, den Tarkowskij zum Modell für seinen Kinematographen machte, sondern deutet zugleich über diesen theologische Horizont hinaus auf eine Art Ökonomie und Immanenz des filmischen Bildes im Allgemeinen. In unserem Zusammenhang sollen zwei Implikationen der Tarkowskijschen Referenz der Ikone nicht unerwähnt bleiben sollen.

Auf eine an sich ökonomische Dimension des filmischen Bildes verweist die französischen Forscherin Marie-José Mondzain: „Was inkarniert sich auf der Leinwand? Im Grunde geschieht alles genauso, als wenn die Geschichte der christlichen Inkarnation (theologisch: Ökonomie, Vf.) eine erste Revolution gemacht hätte, als sie einen unsichtbaren und überzeitlichen Gott in die Sichtbarkeiten und die Geschichte hat eintreten lassen. So wurde vor zweitausend Jahren das Sichtbare der Ort der Freiheit des Bösen und seiner möglichen Erlösung durch die Passion dessen, der, indem er selbst Bild war, das gefallene Bild in uns erlöst. Das Bild wird Fleisch, leidet, stirbt und aufersteht. Es brauchte fast zehn Jahrhunderte um den poetischen und politischen Machtakt dieser Geschichte faktisch zu begreifen: die Legende des Sichtbaren ist eine Leidens- und Auferstehungsgeschichte. Dann hat eine zweite Revolution statt gefunden: der Neugeborene ist eine neue Welt, so nennt sie sich, und ihr Eintritt in die Geschichte macht eine neue Geschichte der Inkarnation nötig. Die Geburt der Vereinigten Staaten produziert ihr ‚Neues Testament'. Wie die erste Bildinkarnation, auf die sie sich im Namen des Christentums beruft und der gegenüber sie sich für treu hält, setzt sich die amerikanische Inkarnation der Bilder und Sichtbarkeiten durch, aber sie folgt den neuen Bedingungen der Produktivität: das Diktat der Industrie ist der neue Modus der Erlösung geworden. [...] Fürderhin ist das Kino eine Angelegenheit der Inkarnation, daβ heiβt des Bildes, der Macht und des Glaubens an die Auferstehung. Das amerikanischen Kino funktioniert wie ein sorgenvoller Kleriker zur Kontrolle der Wirkungen und Segnungen ihrer Bilderverwaltung und der Verbreitung des Glaubens. *Fides propaganda*."[304]

Theologische und anthropologische Ökonomie verschränken sich im Kinematographen nach einem Muster. In Bezug auf Tarkowskij weist diese Verschränkung einerseits auf den bereits beschriebenen Zusammenhang der Ikone. Seine eigene Rezeption von deren Bildkonstruktion

geht andererseits sowohl über deren immanenten als auch im doppelten Sinne ökonomischen Rahmen hinaus.
Zuerst geht Tarkowskij auf die ihm eigene russische Kulturtradition der Ikone zurück und setzt sich gegen deren Rezeption unter sowjetischem Vorzeichen zur Wehr. Das bedeutet immanent gegen die Kulturdoktrin des Sozialistischen Realismus, die er zumindest stellvertretend in der kinematographischen Konzeption von Sergej Eisenstein hart und grundsätzlich als despotisch kritisiert (s.o.). Von den ökonomischen Konsequenzen sprechen schon die Anzahl der nicht realisierten Filmprojekte und die Schwierigkeiten jedes einzelnen realisierten Filmes eine unzweideutige Sprache. Tarkowskij unterlag einer Art Bilderverbot von alttestamentarischem Furor und hatte allergrößte Not, sich dagegen zur Wehr zu setzen. Nun könnten diese und die auf Tarkowskijs Emigration folgenden ökonomischen Schwierigkeiten im Westen für ökonomisch in doppelter Hinsicht gehalten werden und dafür sprechen, seine kinematographische Bildkonzeption, was ihre Immanenz angeht, auf die Immanenz der Ikone zurück zu beziehen, von der sie unbestritten ausgeht. Das immerhin hätte seine Gründe in Tarkowskijs persönlichen, konservativ-katholischen und russisch-orthodoxen Kreisen zugeneigten Überzeugungen und in seiner schroffen Kritik an der westlichen Zivilisation. Beide lassen sich leicht und oft genug klischeehaft in eine *propaganda fides* einordnen, der seine Konzeption des Kinematographen als offenes, wiederum auf Spiegelung angelegtes System von Zeitskulpturen nicht zwangläufig widerspricht. Und es wäre keine offenes System, wenn es dies täte. Aber entspricht letztlich eine dogmatisch eingefaßte Immanenz diesem kinematographischen Entwurf oder ist er, spätestens nach ihrer Analyse nicht komplexer zu beurteilen als ihre dogmatische Verfassung es erlaubte? Mit anderen Worten: welcher Immanenz entspricht die Tarkowskijsche Bildökonomie?

Ausgangspunkt für die Beantwortung dieser Frage ist Tarkowskijs Übersetzung der apophatischen Immanenz in eine Ökonomie des Kinematographen als die Gratuität des Unsichtbaren im Sichtbaren: Ankunft der ‚umgestülpten' Zeit im filmischen Bild. In welche Immanenz hat Tarkowskij die apophatische Immanenz übersetzt?

Die dominierende aller entwickelten Kategorien ist die nicht-chronologische, pulsierende Zeit. Demzufolge muß die Ebene der Immanenz eine Immanenz dieser Zeit sein: das Woher der ankommenden Zeit als „eine Bewegung, [...] eine gerade Linie die ‚im Sog ihrer eigenen

[304] M.-J. Mondzain : Histoire et Passion, S. 92f. (Ü.d.V.).

Länge von neuem einen auf ewig dezentrierten Kreis bildet', das heiβt die Schleife einer ganz anderen Zeitordnung, worin sich die Gegenwart fortwährend in reine Vergangenheiten, die nie gegenwärtig waren, und in Zukünfte, die ebenso unendlich sind, aufgespaltet und verzweigt wird".[305]

Diese Immanenz ist die virtuelle Ebene, der Bilder und Gedanken als Zeit entspringen, „eine transzendentale, vorindividuelle, ja vorphilosophische Ebene unendlicher Variation."[306] Gilles Deleuze benutzt folgende Worte zur Beschreibung dieser Ebene: „Die Ebene der Immanenz ist wie ein Stoβ des Chaos und sie wirkt wie ein Sieb. Das Chaos ist weniger von der Abwesenheit von Unbestimmtheiten charakterisiert, als von der unendlichen Geschwindigkeit, in der sie auftauchen und wieder verschwinden. Und das nicht als Bewegung von einer Bestimmung zur anderen, sondern im Gegensatz als Unmöglichkeit eines Verhältnisses zwischen zwei Bestimmungen, denn eine erscheint nicht, ohne dass die andere nicht schon verschwunden wäre. Und eine Bestimmung erscheint als verschwindende während die andere als erscheinende verschwindet. Das Chaos ist kein unbeweglicher oder stationärer Zustand. Es ist keine zufällige Mischung. Das Chaos chaotisiert und entbehrt ins Unendliche jeglicher Konsistenz."[307] Welcher entscheidende Unterschied besteht zur theologischen Kategorie der Immanenz? Sie ist von oben nach unten bzw. von unten nach oben hierarchisch definiert, was die Immanenz als unendliche Variation gerade nicht ist[308]. In dieser Art Immanenz ist die Gratuität der Ökonomie des filmischen Bildes begründet, in dessen Kreation sich der Mensch als Ebenbild Gottes erweist. In diesem Sinne kann man nach Tarkowskij sagen, daβ das Kino die „Währung des Absoluten" [309] ist.

[305] P. Sloterdijk (Hg.) : Philosophie jetzt: Foucault, ausgewählt und dargestellt von P. Mazumdar, München 1998, S. 520, Anm. 116.
[306] G. Flaxman : The brain is in the screen, Deleuze and the philosophy of cinema, S. 7, (Ü.d.V.).
[307] G. Deleuze, F. Guattari: Qu'est-ce que la philosophie? Paris 1991, S. 44f, (Ü.d.V.).
[308] Vgl. G. Deleuze, F. Guattari: Qu'est-ce que la philosophie, S. 46.

## 3. Die imaginäre Spiegelungsmaschine

### Das Imaginäre als Spiegelung der nicht-chronologischen Zeit

Natürlich bleibt der vertrocknete Baum nach Andrej Tarkowskijs Interpretament: „Die ‚Zone' ist einfach die ‚Zone'"[310], einfach ein Baum. Ebenso, wie ein Spiegel einfach ein Spiegel ist usw. Dennoch oder gerade in ihrer Einfachheit belassen – der Spiegel oder die Zone sind nicht selbst symbolisch zu verstehen, sondern nur als Spiegelungsmaschinen! Beim trockenen Baum liegt der Fall anders, er ist als Baum symbolisch (im Sinne der von ihm erzählten Mönchslegende, die im übrigen zugleich Legende für den Baum selbst und für den Baum als Spiegelungsmaschine ist), und als Spiegelungsmaschine symbolisch – bieten sich in ihnen, wie auf einer interkommunikativen Oberfläche, Übergänge an. Im Zusammenhang der in Tarkowskijs Filmen realisierten und arbeitenden Spiegelungsmaschinen, nahm der trockene Baum eine besondere Stellung ein, die darin bestand, dass er das Verschwinden des (von der symbolischen Spiegelungsmaschine geschaffenen) Raumes und damit zugleich das Verschwinden der symbolischen Spiegelungsmaschine selbst symbolisiert. Das wird darin sichtbar, dass er einfach nur ein vertrockneter Baum ist und als Spiegelungsmaschine allein keine neue Realität produziert, wenn nicht etwas neues in ihm ankommt: die Lichtspiegelung, das Imaginäre. Deshalb haben wir den trockenen Baum als Spiegelungsmaschine eine imaginäre Spiegelungsmaschine genannt. Der trockene Baum eröffnet das Imaginäre, das man in der Ikone meditiert, in dessen Einflussbereich man in ‚Solaris' gerät, nach dessen Regeln man sich in der Zone um das Zimmer herum bewegt und sich dann nicht hinein zu gehen traut, in das man hineingelangen will und was doch leer ist, was eine neue Realität im Film zeigt, die vorgibt, die Spiegelung einer neue Zeit zu sein.
Das bedeutet für den Film ‚Opfer', dass der trockene Baum als Spiegelungsmaschine, im Moment der symbolischen Handlung des Opfers nicht nur die pulsierende Zeit spiegelt, sondern in die nicht-chronologische Zeit selbst wechselt, d.h. in eine imaginäre Realität (vgl. sie Zeitskulptur des Filmes).

Um dies noch deutlicher zu machen, gehen wir auf eine noch nicht behandelte Spiegelungsmaschine im Film ‚Nostalghia' zurück: das Katharinenbad. Das Bad der heiligen Katharina von Siena als Spiegelungsmaschine legt die imaginäre Spiegelungsmaschine bereits

---

[309] J.-L. Godard : Histoire(s) du Cinéma, Titel des ersten Teiles des dritten Bandes, (Ü.d.V.).

an, ohne jedoch wie sie zu funktionieren. Die Katharinentherme ist zunächst eindeutig als symbolische Spiegelungsmaschine zu identifizieren. Sie hat eine transformierte Spiegeloberfläche, Wasser, das wie derartige Wasseroberflächen in ‚Stalker', opak ist. Nun sieht man zuerst nicht auf den Grund, aber verschiedene Personen gehen in das Bad hinein, waten darin umher. Dies erscheint keinesfalls gefährlich oder gar lebensbedrohlich, ausser für den „zeitverrückten" Narren Domenico, der stets daran gehindert wird, in das Wasser der Therme hinein zu steigen. Er würde ertrinken, oder ertrinken wollen. Die Gefährlichkeit, von der in der Zone gesprochen wird, ist hier eindeutig tödlicher Art: auf dem Grund des Wassers lauert eine andere Zeit: der Tod. Das erscheint nur konsequent nach der Zeitskulptur des Films. In ‚Nostalghia' geht es um Endzeit, Zeit zum Tode. Und noch nicht um apokalyptische Neue Zeit.

Legt man zum Vergleich die Bilder ‚Zone' und ‚Katharinenbad' wir Folien übereinander, so erkennt man, dass die Zone, eine Art terrestrischer Oberfläche mit Pfützen, Brunnen u.a. ist, die der Wasseroberfläche des Bades entspricht. Es gibt kein Zimmer mehr als Ankunftsort, sondern nur noch den harten Grund. Und dort lagern nach Tarkowskijs Ausarbeitung dieses Bildes im Projekt ‚Hamlet' (s.o.), die ertrunkenen (um im Bild zu bleiben, im ersten Teil der Arbeit nannten wir sie vertrocknete, jedenfalls erstorbene) Zeichen der Zeit (bei ‚Hamlet' sind es Spuren der Verbrechen). Sie werden erst dann sichtbar, wenn das Wasser abgelassen wird. In „Nostalghia" sieht man auf dem Grund des Beckens ein Fahrrad, eine Engelsfigur und andere Dinge, weniger Zeichen der innersten Wünsche, als Reliquien des ‚falschen' Lebens zum Tode, von dem Domenico in Rom predigte. Um sich in diesem Abgrund der Zeit zu orientieren, muss man sich, wie in der Zone, auf besondere Art und Weise bewegen. Um das stalking im Katharinenbad zu charakterisieren, greift Tarkowskij unserer Zeitkulptur (s.o.) entsprechend auf österliche Riten zurück[311]. Das leere Becken, muss durchquert werden mit einer brennenden Kerze in der Hand. Die Kerze darf nicht verlöschen. Das bedeutet für Gortschakow, der diesen Ritusrelikt parallel zum Autodafé des Domenico ausführt und mehrmals ansetzen muss, eine unerwartet grosse körperliche Anstrengung, die im schliesslich den Tod bringt. Die Kraft der Riten ist versiegt, wenigstens im Zeithorizont der Endzeit. Das Katharinenbad als Spiegelungsmaschine bleibt eine symbolische Spiegelungsmaschine, sie kommt über das Ende, in ‚Nostalghia' der Tod, nicht hinaus in eine neue Zeit. Sie ist auch insofern noch symbolische Spiegelungsmaschine, als dass sie eine transformierte Spiegelfläche hat.

---

[310] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 225.
[311] Vgl. Eva M.J. Schmidt, Erinnerungen und Fragen, in Reihe Film 39 Andrej Tarkowskij, S. 80.

Der trockene Baum hat keine transformierte Spiegelfläche mehr, er kann symbolisch gesehen nicht mehr spiegeln. Es kann auch nicht mehr auf den Grund von etwas hindurch gesehen werden. Der vertrocknete Baum als Spiegelungsmaschine ist reiner Ankunftsort, er wechselt in die nicht-chronologische Zeit, fällt in sie hinein, er liegt als Spiegelungsmaschine gewissermassen auf dem Grund des Katharinenbades, von Salz überzogen, im Wasser ‚vertrocknet'. Er muss begossen werden, die Zeit selbst muss ankommen, dann erst kann er zu einer imaginären Spiegelungsmaschine werden. Der Baum ist als Spiegelungsmaschine selbst imaginär, lediglich als solche zu erkennen nach dem Muster der ersten Realität (vertrockneter Baum) und einer von ihr differierenden zweiten Realität (blühender Baum), die als Spiegelungsrealität ebenso und folgerichtig imaginär bleibt, denn sie kann lediglich für eine Lichtspiegelung über dem Meereswasser gelten. Es ist nicht zu beweisen, ob diese imaginäre Spiegelung real oder irreal ist, wahr oder falsch. Ebensowenig ist eindeutig, ob eine Spiegelung stattgefunden hat. Die Zeitskulptur (s.o.) des Filmes überlässt diese Entscheidung dem Zuschauer: das Gehirn ist der Bildschirm. In ‚Stalker' und ‚Opfer' arbeiten die Spiegelungsmaschinen bis in die Konstruktion der Filme hinein mit ihrer Auslegung auf eine Spiegelung in ein Ausserhalb des Films, also auf den Zuschauer hin. Die Zuschauer werden durch Spiegelung ihrer selbst in den Film ins Innere des Wunschzimmers geführt (symbolisch). ‚Opfer' präsentiert ihnen Bilder der neuen in ihrer Wirklichkeit restituierten Zeit (imaginär).

Der trockene Baum ist als imaginäre Spiegelungsmaschine Ankunftsort der nicht-chronologischen Zeit als Spiegelung. Was im „Spiegel der Zeit"[312] sichtbar wird, „ist nicht mehr der empirische Lauf der Zeit wie die Abfolge der Gegenwart, ebensowenig ihre indirekte Repräsentation als Intervall, noch alles das, was ihre direkte Repräsentation ausmacht, also ihre konstitutive Verdoppelung als Gegenwart, die vergeht oder Vergangenheit, die sich konserviert, oder die strenge Gegenwärtigkeit der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sie sein wird, und die Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie war." Im Spiegel der Zeit „erscheint die Zeit in Person, die nicht aufhört sich zu verdoppeln, ohne an ein Ende zu gelangen, weil der ununterscheidbare Austausch immer fortfährt und sich reproduziert." Im Spiegel der Zeit sieht man das „direkte Zeitbild oder die transzendentale Form der Zeit."[313]

[312] Deleuze nennt den Spiegel der Zeit auch Kristal, Hyalozeichen, kristalline Zeichen oder Keim der Zeit in G. Deleuze : Cinéma 2, L'image-temps, S. 358.
[313] Gilles Deleuze, a.a.O., S. 358.

Imaginäre Spiegelungsmaschine sind derartige „Spiegel der Zeit“ als Maschine. Das heisst sie produzieren filmische Bilder (s.o.) im Sinne von neuer Realität. In unserem Beispiel, also bei Tarkowskij im Film ‚Opfer‘ in Form von Restitution, d.h. Wiederherstellung vormals vorhandener oder möglicherweise vorhandener Bilder (ohne Katastrophe oder nach der Katastrophe), denen eine andere, neue Zeit „injiziert“ wird und die damit zu Bildern des Imaginären werden.

Nun ist das Imaginäre nach Gilles Deleuze eine kompliziertere Kategorie, als es die oben vorgenommene Einführung nach Pawel Florenskij vermuten lässt. Zumal Deleuze sie selbst sogar für problematisch hält, wenigstens was ihre Anwendung auf das Kino betrifft. Schliesslich liegt die Gefahr darin, eine ursprünglich nicht kinematographische Kategorie lediglich auf des Kino anzuwenden, was Deleuze vermeiden will. Dennoch hat die Anwendung dieser Kategorie in unserem Zusammenhang nicht nur eine Ordnungsfunktion, sondern bringt in ihrer eigenen, nach Deleuze skizzierten Problematik etwas zum Ausdruck, was für die Interpretation der nicht-chronologischen Zeit im Film ‚Opfer‘ als apokalyptische Neue Zeit von nicht zu vernachlässigender Bedeutung ist. Denn die transzendentale Zeit ist nicht automatisch apokalyptische Endzeit. Diese ist möglicherweise eine Schicht der transzendentalen Zeit. Jedenfalls ist sie als im Imaginären sichtbar genau auf dem Schnittpunkt zweier Begriffspaare angesiedelt, die sowohl für das Verständnis des Imaginären und auch für jegliche interpretative Definition von transzendentaler Zeit als beispielsweise apokalyptische neue Zeit unerlässlich sind.

## Das Imaginäre auf dem Schnittpunkt von reale/irreal und wahr/falsch: das Ununterscheidbare

Das Imaginäre befindet sich also auf dem Schnittpunkt zweier Begriffspaare: dem Realen/Irrealen und dem Wahren/Falschen. Nach Bergsons definiert Deleuze das Reale als „legale Verbindung“ oder „verlängerte Verkettung“ des Aktuelle. Das Irreale hingegen ist eine plötzliche und diskontinuierliche Erscheinung im Bewusstsein und wiederum im Rückgriff das Virtuelle und das Aktuelle und deren unendliche Aktualisierung bzw. Virtualisierung (s.o.), ist das Irreale „ein Virtuelles in dem Moment, wenn es sich aktualisiert“. Das Reale und das Irreale sind nun immer unterschiedlich. Ihre Unterschiedlichkeit ist allerdings nicht immer feststellbar. Und an dieser Stelle taucht das zweite Begriffspaar auf: das Wahre und das Falsche. Und zwar ist das Falsche, wenn die

Unterschiedlichkeit zwischen Realem und Irrealem nicht feststellbar ist. Nun ist aber nicht einfach ein Irrtum oder eine Konfusion, sondern Kraft. Diese Kraft des Falschen als Ununterscheidbarkeit zwischen dem Realen und dem Irrealen, macht das Wahre schlicht nicht wünschenswert. Dieser Schnittpunkt zwischen dem Realen und Irrealen und dem Wahren und Falschen ist das Imaginäre, als Ununterscheidbarkeit zwischen dem Realen und dem Irrealen. Das Imaginäre ist also nicht das Irreale, sondern ein Ensemble von Austauschvorgängen nicht endender Unterschiedlichkeit.[314]

Diese Definition des Imaginären entspricht ziemlich genau dem, was in der Zeitskulptur des Films ‚Opfer' analysiert wurde. Selbst der Begriff der Ununterscheidbarkeit trifft die eigentümliche Zeitverschiebung dieses Filmes: Die Bilder vor und nach der Katastrophe können gut dieselben sein, die Katastrophe hätte also gar nicht stattgefunden. Wenn dem so wäre, wer wäre dann aber verrückt? Auch nicht zu entscheiden, denn alle ‚spielen' mit, es gibt nur leichte Irritationen, wie die kurzen Traumsequenzen, die psychologisierend anmutende Doppelung der Ehefrau mit der Hexe, der abreisen wollende Freund/Artzt/Geliebte. Alles kann auch als Traum gedeutet werden, aber wer träumt? Alexander oder besser Jungchen? Alles falsch, das Wahre ist nicht auszumachen und darin besteht das Imaginäre. Die Entscheidung ist nur an der Zeit festzumachen und die pulsiert, ist gespiegelt, ist wohl transzendental aber ob zwangsläufig oder ausschliesslich apokalyptisch? – nicht zu entscheiden (vgl. flimmern s.o.).

Was man im Zeitspiegel sieht, „ist das Falsche oder besser die Kraft des Falschen. Die Kraft des Falschen ist die Zeit in Person, nicht weil die Inhalte der Zeit variabel wären, sondern weil die Form der Zeit als Werden jedes formale Modell der Wahrheit in Frage stellt."[315] Das ist es, was im Zeitkino stattfindet. Und Deleuze fasst zusammen: „Das Imaginäre verweist nicht auf einen Signifikanten, sondern auf die Repräsentation der reinen Zeit."[316] Das Imaginäre ist an sich keine genau bestimmt Grösse, sie kann bestimmt werden durch die Zeit. Insofern kann in unserem Zusammenhang die transzendentale Zeit als apokalyptische bestimmt werden, wie es die Zeitskulptur des Filmes ‚Opfer' vorschlägt (s.o.). Dennoch kann diese Bestimmung nur (hermeneutischer) Teil des Spiegelungsprozesse, der, wie wir gesehen haben, letztlich ein imaginären Prozess ist, wie er am trockenen Baum als imaginärer Spiegelungsmaschine exemplarisch dargelegt ist. Zeitkino ist ein Kino der

[314] Gilles Deleuze : Pourparlers, S. 93.
[315] Ebd. (Ü.d.V.).
[316] A.a.O. S. 94 (Ü.d.V.).

Ununterscheidbarkeiten. Die imaginäre Spiegelungsmaschine als solche ist im Vergleich mit symbolischen oder gar realen Spiegelungsmaschinen derart abstrakt, zum trockenen Baum gedörrt, dass sie selbst, bis auf einen zeichenhaften Rest, der auch noch in einer Legende erläutert wird, lediglich die Spiegelung, bestehend aus erster Realität, Spiegelungsdifferenz und zweiter Realität, noch ausführt.
Lediglich im Bildschirmgehirn der Zuschauers passiert etwas. Dort wird der Film hinein projiziert und schafft neue synaptische Verbindungen. Der Kinematograph als Spiegelungsmaschine der Zeit ist selbst auf Spiegelung angelegt. Er ist also ein offenes, filmische Bilder als Zeitrepräsentationen produzierendes System. Tarkowskij nennt dieses auf Spiegelung angelegt Sein die Kommunikation der Kunst als „Metasprache“[317].

**Die Ankunft des Denkens im filmischen Bild: das Denkbild**

Wenn im hier konkretisierten und im Vergleich zu den oben beschriebenen hermeneutischen Implikationen (Flimmern), das Gehirn im direkten Sinne der Bildschirm ist, hat das durch Spiegelung hergestellte Austauschverhältnis zwischen filmischen Bildern als Zeit repräsentierende Ununterscheidbarkeiten und Zuschauergehirn einen ebenso wechselseitigen, hin- und her aktualisierenden und virtualisierenden etc. Charakter, wie die Zeitspiegelung selbst. Insofern müsste das kinematographische Imaginäre als Zeitspiegelung, einen direkten Einfluss auf das von ihm generierte zunächst wahrnehmende Denken haben, sofern, dieses nicht in schon existentierenden Kategorien vollständig verhaftet bleibt. Das bedeutete die Ankunft des Denkens im filmischen Bild als eine Art vorkonzeptionellen Denkimpuls des Denkens selbst. Gilles Deleuze nennt dies das Denkbild (image de la pensée). Das Denkbild ist entweder so etwas wie eine natürliche Suche nach dem Wahren (s.o.) oder das Entstehen einer Ebene der Kreation von Konzepten. (Das kreïeren von Konzepten ist im übrigen nach Deleuze Philosophie, vgl. sein Buch „Was ist Philosophie“.) Filmische Bilder sind manchmal Repräsentationen von Denkbildern, also Konstruktionen von Denkmechanismen.[318] In den vorangegangenen Kapiteln sind immer wieder die erkennbaren hermeneutisch wahrnehmbaren Spuren des Denkens von Tarkowskij analysiert und beschrieben worden. Es ist auf verschiedenen Ebenen die Problematik untersucht worden, die darin besteht, Filme mit Sprache zu analysieren und zu beschreiben (nun ist deutlich warum Tarkowskij sich so

[317] Vgl. A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 45.
[318] Vgl. Gilles Deleuze : Pourparlers, S. 91.

vehement dagagen verwehrte). Denn das Denken unterliegt der Dominanz der Pulsierenden transzendalen Zeit und ist somit im Fluss. Im Zusammenhang des Imaginären kann dieser Fluss als ständiger Austausch von Unterschiedenheiten (real/irreal und wahr/falsch) in Ununterscheidbarkeiten (imaginär) bestimmt werden. Der an dieser Stelle nach Deleuze verwendete Begriff des Denkbildes ermöglicht es, ein kinematographisches Denken zu postulieren, das die Ebene der Ununterscheidbarkeit des Imaginären als Ebene der Immanenz indentifiziert: „Die Ebene der Immanenz ist weder ein gedachtes noch ein denkbares Konzept, sondern das Bild des Denkens, das Bild, das von dem entsteht, was wir denken nennen, das Denken benutzen, sich im Denken orientieren... Das, was das Denken zu Recht fordert, was es auswählt, ist die unendliche Bewegung oder die Bewegung des Unendlichen. Darin besteht das Denkbild.“[319]

Und wieder ist die hier beschriebene Bewegung ein ständiger, augenblicklicher, ja blitzhafter Austausch. Und wieder ist es eine Spiegelung, die im Denken selbst stattfindet und zwar als Ankunft des Denkens im filmischen Bild. In unserem Zusammenhang soll (versuchsweise) die folgende Zusammenfassung einer solchen Bewegung als Spiegelung (nach Gilles Deleuze) als Beschreibung der Aktivität des Denkens beim sehen filmischer Bilder gelesen werden: Jedes aktuelle filmische Bild ist von einem „Nebel virtueller Bilder“ umgeben, die sich ständig in sehr kurzen Zeiten aktualisieren und wiederum Kreisläufe von virtuellen Bildern hervorbringen. So ergibt sich ein offenes System von Unbestimmtheiten deren einzige Stabilität in ihrer Verbindung zu einem Aktuellen besteht. Ständige Übergänge in doppelter Bewegung, die einerseits sich vom Aktuellen entfernt und diversifiziert, andererseits sich aber diesem annähert und von ihm ununterscheidbar wird. Gleiches gilt für die Wahrnehmung. Aktuelle Wahrnehmung generiert virtuelle Bilder. Und diese virtuellen Bilder der Wahrnehmung nennt Deleuze Erinnerungen. Erinnerungen sind „virtuelle Bilder insofern ihre Geschwindigkeit oder ihre Kürze sie im Zustand des Unbewuβten bleiben läβt.“[320] Das ist der Fall bei der Entfernung des Virtuellen vom Aktuellen. Bei der Annäherung des Virtuellen ans Aktuelle bis hin zu ihrer Ununterscheidbarkeit, wird das virtuelle Bild zum Doppel des Aktuellen, dann ist die „Erinnerung das zeitgleiche (contemporain) virtuelle Bild des aktuellen Objektes, sein Doppel, sein Spiegelbild.“ Ihr Spiegelverhältnis ist ein andauernder, oszillierender Austausch, „wie in einem Spiegel, der sich einer Person bemächtigt, sie

[319] Gilles Deleuze, Qu’est-ce que la philosophie, p. 40, (Ü.d.V.).
[320] G. Deleuze, Claire Parnet : Dialogues, Paris 1996, S. 179/180, (Ü.d.V.).

verschlingt und von ihm schließlich nur eine Virtualität übrig läßt, wie in ‚Die Dame von Schanghai' (Orson Welles 1946, Vf.).“[321]
Das Gehirn ist der Bildschirm. Die übriggelassene Virtualität ist der Zuschauer nach einer kinematographischen „Achterbahnfahrt“ des Gehirns. Und er wird froh sein, dass Tarkowskij wenigstens im Bezug auf die Bewegung die Langsamkeit schätzt.

**Ununterscheidbarkeit und Kreation**

Die Ebene der Ununterscheidbarkeit, oder Gilles Deleuze nennt sie auch Zone – und in der Ordnung unserer Spiegelungsmaschinen kann die Zone in ‘Stalker’ als Symbol dieser imaginären Zone verstanden werden – also die Zone der Ununterscheidbarkeit ist bestimmt durch zwei heterogene Realitäten (real, irreal), die einen Schnittpunkt haben und deren Aneinandergrenzen die Ausbildung von Paradoxen verspricht; die Zone der Ununterscheidbarkeit bezeichnet einen Ort der Transformation, der Kreation und der Hervorbringung. Als Ort der physischen Annäherung eines heterogenen Realitätspaares ist sie ein realer Raum, als Ort der virtuellen Annäherung, ein imaginärer Raum. Die Zone der Ununterscheidbarkeit ist also eine Zone der Kreation, der Hervorbringung. Sie bedeutet eine Veränderung des Seins und nicht lediglich eine Veränderung der Zustandes bedeutet. In dieser Zone innerhalb der imaginären Spiegelungsmaschine entstehen neue Realitäten aus Zeitspiegelung. Bei Deleuze ist die Zone der Ununterscheidbarkeit unlöslich mit dem Kunstschaffen verbunden. Sie ist der imaginäre Ort der Kreation.[322]

Kreation selbst ist nach Deleuze wiederum mit der Aktualisierung des Virtuellen verbunden. Das heisst, wenn das Virtuelle aktualisiert wird, entsteht eine Differenzierung (vg. Spiegeldifferenz) und diese Differenzierung des Virtuellen bei seiner Aktualisierung ist Kreation, Schaffung von Neuheiten. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass beim oben beschriebenen Austauschprozess der Aktualisierung der Virtuellen und der Virtualisierung des Aktuellen natürlich auch auf der Ebene des Aktuellen eine Differenzierung stattfindet; Deleuze unterscheidet beide Arten der Differenzierung in zwei Schreibweisen: die aktuelle Differenzierung ist *différenciation* und die virtuelle Differenzierung *differentiation*. Streng genommen ist die kreative, Neuheiten schaffende Differenzierung eine Differentierung. Beide

[321] G. Deleuze, Claire Parnet : Dialogues, S. 183, (Ü.d.V.).
[322] Vgl. Les Cahiers de Noesis, Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Cahier n° 3, Paris 2003, S. 343ff.

Differenzierungen bilden die Differenz, höchste und absolute Grösse in der Philosophie von Gilles Deleuze, und ist weder auf das Identische noch auf das Eine reduzierbar. Die Differenz ist eine Essenz, die sich im Kunstwerk offenbart.[323]

Diese Konzeption von Kreation als Differenzierung bei der Aktualisierung des Virtuellen liest sich als abstrakter philosophischer Kommentar zu Tarkowskijs theopoetisch formuliertem Begriff der Kreation. Das Schaffen uneigenütziger Bilder, filmischer Bilder, Kunstwerke war für Tarkowskij die einzige wirkliche Besonderheit des Menschen und er sah darin seine Gottebenbildlichkeit bestätigt. Unter dem Stichwort der Ersten Spiegelung ist bereits auf diesen Zusammenhang eingegangen worden und auf die ihm im Zusammenhang der Spiegelungsdifferenz innewohnende Gefahr der Verwechslung. Nun erhält die Spiegelungsdifferenz neben ihrer Spiegelungen auf den unterschiedlichen Ebenen konstituierenden Bedeutung die eigentlich schöpferische Dimension. Die Spiegelungsdifferenz ermöglicht erst die Schaffung von neuen Realitäten und dies nicht nur auf reale und symbolischer, sondern auch auf imaginärer Ebene.

Im übrigen hat Deleuze seine Konzeption der nicht-chronologischen Zeit, besonders in Richtung einer unbekannten Zukunft, also auf die Zeit, die im Begriff ist anzukommen (s.o.) am ehesten bei religiösen Denkern wie Kierkegaard[324] formuliert gefunden. So überrascht die hier aufgezeigte Nähe z.B. zur ‚umgestülpten Zeit' bei Florenskij wenig, wie auch die Nähe zu anderen religiösen Themen, die von Tarkowskij in kinematographischem Zusammenhang religiös formuliert sind (vgl. theopoetische Methode). In Bezug auf die Rolle des Glauben in diesem Zusammenhang ist schon darauf hingewiesen worden, dass bei Deleuze der Glaube an einen Gott ersetzt wird durch den Existenzmodus des Glaubenden und zwar als eine Art Konversion: „ein Glaube oder Vertrauen in diese Welt und nicht in eine andere transzendente Welt". Diese Art Glauben bietet sich an im zeitdominierten filmischen Bild.[325]

Nun besteht die Ebene der Ununterscheidbarkeit – und von ihr ausgehend die Aktualisierung des Virtuellen und die für unseren Zusammenhang der Produktion der imaginären Spiegelungsmaschine als Spieglung nicht-chronologischer Zeit unbedingt notwendige –

[323] Vgl. Les Cahiers de Noesis n° 3, S. 67, 114.
[324] Vgl. Gilles Deleuze : Différence et Répétition, Paris 1969, S. 118ff und 126ff.
[325] John Rajchman : The Deleuze Connections, Cambridge, MA 2001, S. 26, (Ü.d.V.).

Zeitverhältnisse. Sie sind wie wir sehen werden bewegte Zeitverhältnisse, die der pulsierenden Zeit auf der Ebene der imaginären Spiegelungsmaschine entsprechen.
Deleuze definiert die Zeit-Bewegungs-Verhältnisse von Aktuell und Virtuell folgendermaβen: „In jedem Falle korrespondiert die Unterscheidung von Virtuell und Aktuell der grundlegenden Spaltung der Zeit. Wenn die Zeit vergeht differenziert, sie sich in zwei Arten: die Gegenwart vergehen lassen und die Vergangenheit konservieren. Die Gegenwart ist als variabel gegeben und bemiβt sich entlang einer kontinuierlichen Zeit, das heiβt anhand einer vermuteten Bewegung in einer einzigen Richtung: die Gegenwart vergeht in dem Maβe wie Zeit verrinnt. Gegenwart, die vergeht, definiert das Aktuelle. Das Virtuelle allerdings erscheint in einer Zeit die kürzer ist als die, die das Minimum der Bewegung in einer einzigen Richtung miβt. Deshalb ist das Virtuelle ‚ephemer'. Aber im Virtuellen konserviert sich auch die Vergangenheit, denn dieses Ephemere dauert fort während der ‚kürzeren Zeit', die auf eine Richtungsänderung folgt. Die Zeit, die kürzer ist als das Minimum von denkbarer kontinuierlicher Zeit in einer Richtung, ist nämlich auch die längste Zeit, länger als das Maximum von denkbarer kontinuierlicher Zeit in allen Richtungen. Die Gegenwart vergeht, während das Ephemere die Vergangenheit und sich selbst konserviert. [...] Die zwei Aspekte der Zeit, das aktuelle Bild der Gegenwart, die vergeht und das virtuelle Bild des Vergangenen das Sich konserviert, unterscheiden sich in der Aktualisierung wenn sie auch eine unbezeichenbare Grenze haben. Aber sie tauschen sich aus [...] bis sie ununterscheidbar werden wobei jeder die Rolle des anderen übernimmt."[326]
Das Sich-Selbst-Konservieren des ephemeren Virtuellen ist bei der Aktualisierung des Virtuellen das Ununterscheidbare, das allerdings am ständigen Austausch zwischen dem Aktuellen und dem Virtuellen teilhat. Das Ununterscheidbare ist nach Deleuze zeitlich in einer Richtungsänderung der Zeit begründet, die als Richtung der „umgestülpte Zeit" vergleichbar ist und die Zeitanalyse der symbolischen Spiegelungsmaschine auf imaginärer Ebene bestätigt.

Für Tarkowskij war die entscheidende kreative Grösse für die Konstruktion des Kinematographen als Zeitspiegelungsmaschine die kinematographische Figur. Sie war eine abstrakte, pulsierende Zeitfigur, die sich in Zeitskulpturen manifestierte. Tarkowskij prägte die zunächst ausflüchtig erscheinende Definition, die kinematographische Figur sein Ausdruck des Lebens selbst. War diese Feststellung nur die Schutzbehauptung eines sich der

[326] G. Deleuze, C. Parnet, Dialogues, S. 184 (Ü.d.V.).

Analyse verwehrenden Künstlers? Sicher auch. Aber zugleich, und was wichtiger ist, sollte das Leben nicht nur in einer grösstmöglichen Komplexität, sondern aus „Sicht“ der transzendentalen Zeit ausgedrückt werden. Im Kino Tarkowskijs soll das Leben *sub specie temporis transcendentalis* fixiert in der kinematographische Figur, manifestiert in Zeitskulpturen, schliesslich in in filmischen Bildern auf der Leinwand und im Gehirn des Zuschauers erscheinen.
Dies wiederum trifft sich, abschliessend kommentiert, mit Gilles Deleuze’s letztem Text, der übersetzt die Überschrift „Immanenz, das Leben“ trägt. Dieser komplizierte philosophische Text nennt das mehrfach erwähnte Konzept der Immanenz (plan d’immanence) das Leben und meint damit das Leben in seinen unendlichen Variationen *sub specie creativitatis transcendentalis*.
Am Ende unserer Untersuchungen können folgerichtig die so verstandene Zeit und Kreativität die eigentlichen Antriebe des Spiegel als Kinematographen bezeichnet werden.

## Schluβfolgerungen

Kann also, und wenn ja wie, der Spiegel bei Andrej Tarkowskij als Kinematograph bezeichnet werden? Diese Frage ist auf mehreren Ebenen zu bejahen. Denn nach den vorangegangenen Untersuchungen ist der Kinematograph ein komplexes Spiegelungssystem, das sich aus mehreren einzelnen, mehr oder weniger komplizierten Spiegelungsmaschinen zusammensetzt und ein offenes System von Spiegelungen produziert, das auf der Grundlage von Spiegelungsdifferenzen innerhalb jeder einzelnen Spiegelung eine neue, multimediale, filmische Realität erzeugt, aufzeichnet und reproduziert, die ihrerseits wiederum auf Spiegelung angelegt ist. Das Medium dieser Spiegelungen ist die nicht-chronologische pulsierende Zeit in ihrer sich beständig aktualisierenden und virtualisierenden, transzendentalen Form, die sich als kinematographische Figur in Zeitskulpturen manifestiert, sich zu filmischen Bildern zusammensetzt und alle anderen beteiligten Medien (wie optisch, akustisch, emotional) dominiert.

Der Kinematograph realisiert sich auf drei Abstraktionsebenen als reale, symbolische und imaginäre Spiegelungsmaschine, die sich filmisch selbst in filmischen Bildern manifestieren und schliesslich direkt Spiegel der transzendentalen Form der Zeit sind. Die Zeit in ihrer transzendentalen Form stösst nach dem Modus der Aktualisierung in einem ständigen

Austausch mit ihrer eigenen Virtualität auf eine Ebene der Ununterscheidbarkeit, die den imaginären Raum der Kreation darstellt, insofern sich ständige Differenzierungen des Virtuellen bei seiner Aktualisierung bilden.

Wenn also Andrej Tarkowskij zu Beginn der vorliegenden Untersuchungen dazu auffordert, jeder, der dies wünscht, möge „sich meine Filme wie einen Spiegel anschauen, in dem er sich selber erblickt“[327], lässt er den Zuschauer, de dies Angebot annimmt, direkt an einem filmischen Imaginären teilhaben, die ich in der Wahrnehmung des Zuschauers als virtuelles aktualisieren kann und so fort. Insofern sieht der Zuschauer Tarkowskijs Filme wie in einen Spiegel, und er erblickt sich selbst, sich selbst aktualisierend, also verändernd, also neu schaffend.

[327] A. Tarkowskij : Die versiegelte Zeit, S. 211.

**Abschluβ Teil III**

Nun hat der Poet in den Spiegel im Spiegel geblickt und sich selbst als einen Anderen erkannt. Als er zurückkehrt, kommt er nicht spiegelverkehrt aus dem Spiegel heraus, wie bei Cocteau. Er erschlägt auch nicht die Statue und tritt selbst an ihre Stelle. Nein, er hat im Spiegel anderes entdeckt und erkannt als der Held bei Cocteau, der ja nur ein Vorwand war, nur für einen flüchtigen Anschein derselbe.

Unser Poet kommt also zurück und findet die Scherben der Statue vor und er versteht, sie wurde nicht zerschlagen, sondern hat lediglich ihre steinerne Hülle verlassen...

## B) Zwischenbericht

### reseach und creation (3)

In der methodologischen Einleitung der vorliegenden Arbeit, ist der Schnittpunkt von research und creation, Forschung und Schöpfung im Sinne von künstlerischem Schaffen, zunächst in einer Subjektivität begründet worden: Der erste Zugang zum Werk Tarkowskijs ist durch die Schriften des Autors selbst gegeben: Die Auseinandersetzung mit seinen Filmen fordert einen subjektiven Faktor ein, der sich wiederum in seinen Schriften bestätigt sieht: der Rezipient oder Zuschauer. Tarkowskij wollte, dass der Zuschauer seiner Filme an deren quasi Objektivität seine eigenen zuschauerische Subjektivität ankopple. Das erst würde seine Filme vollständig machen, eine schöpferische Autorschaft vom Cineasten via Film auf den Zuschauer übertragen und diesen selbst ggf. zum schöpferischen Autor machen, der wiederum seine Inspirationsquelle in diesem Rezeptionsprozess hätte. Insofern müsste eine Forschungsarbeit über Andrej Tarkowskij eine künstlerische Arbeit zur Folge haben.

Im Laufe der Untersuchungen ist im Rückgriff auf Kategorien von Gilles Deleuze das Denken selbst als Kreation entdeckt worden, insofern es als Denkbild der vorphilosophischen Ebene der Immanenz angehört, die als kreative Ebene im Sinne von unendlicher Variation verstanden wurde. Diese Bestimmung ist sicher als kinematographischer Einfluss auf das Denken selbst zu bewerten, was seine pointierte Formulierung in dem Satz: ‚das Gehirn ist der Bildschirm' gefunden hat.

In der vorliegenden Untersuchung, die bis jetzt ihr erstes Standbein auf die Forschung gestellt hat, steht nun ein Schrittwechsel bevor. Dies entspricht der Tarkowskijschen Filmsituation, in der eine neue Schraubenmutter ins vage Terrain geworfen wird, um die neue Bewegungsrichtung zu ermitteln. In Bezug auf unser Meta-konzept stalking stellt praktisch sich heraus, dass es nicht nur ein Konzept von Bewegung, sondern im Sinne unendlicher Variation, von Bewegung mit offenem Ausgang ist. Die Perspektive eines offenen Ausganges in der Forschung ist zugleich ihr Übergang zur Schöpfung. Diese Passage ist nun ganz im Sinne der kinematograpischen Ankunfts- und Transformationsräume zu verstehen, d.h. wie das Zimmer in der Zone im Film ‚Stalker' etwa. In unserem Falle ist ja aber die Kontinuität im Objekt Spiegel gegeben. Der Spiegel wird sich in seiner nun bevorstehenden Realisierung

im Theatralischen ähnlichen Transformationen ausgesetzt sehen, wie sie im ersten Teil kinematographisch beschrieben wurden. Er wird mit der Bühne eine Verbindung eingehen, die sowohl ihn selbst als auch die Bühne nicht unveränderte lässt. Diese Verbindung kann ebenfalls als Maschine bezeichnet werden. Allerdings weniger eine kinematographische Maschinen, sondern eine theatralische Maschine. Spiegel und Bühne unterbrechen in dieser Kombination ihren eigenen Energiefluss und bilden eine neue, offene theatralische Realität. Am Schluss wird hierauf unter der Fragestellung zurück zu kommen sein: Ist die Bühne (französisch: plateau) ein Plateau im Sinne von Deleuze?

## Kommentierende Einführung in die Dokumentation der „‘Hoffmanniana‘ nach Andrej Tarkowskij“ als Theaterinszenierung

Ausgangspunkt der Theaterarbeit „‚Hoffmanniana‘ nach Andrej Tarkowksij“ bildet der gleichnamige Text seines nicht realisierten Szenarios. Dieses wurde in seiner dreiteiligen Struktur (A-B-A) belassen, wenngleich innerhalb derer nicht nur massive Striche sondern auch Umstellungen vorgenommen wurden. Die Dreiteilung besteht in folgendem: Zu Beginn liegt Tarkowskijs Hoffmann auf seinem Sterbebett in Berlin, hat Träume, Erinnerungen, hat realen oder imaginären Besuch, wobei der erste Teil (Szenen I bis VII) durch die Geschichte der Donna Anna aus Hoffmanns Erzählung ‚Don Juan‘, und der dritte Teil (Szenen IX bis XII) durch die Begegnung mit seinem Doppelgänger dominiert sind. Beide Teile bestehen jeweils aus mehreren, im Vergleich zum Original sehr gestrafften Episoden. Der Mittelteil (Szene VIII) ist ein eher epischer Teil, der aus der Erzählung der Begebenheiten um den Zauberspiegel auf dem Schloss an der Ostsee besteht. Auch diese ist stark gekürzt.

Die wichtigste, grundlegende Entscheidung besteht darin, nur Rolle des Hoffmann mit einem Schauspieler zu besetzen. Alle anderen auftretenden Personen, wie Julia, Hoffmanns Frau Mischa, der Arzt, sein Freund Hippel oder auch literarische Figuren wie Ritter Gluck und Donna Anna, erscheinen lediglich akustisch. Das bedeutet nicht nur, dass die Ebene des Sounds eine erhebliche Aufwertung erfährt (sie wird Mitspieler), sondern dass die szenisch dargestellte Lebenswirklichkeit Hoffmanns extrem von Erscheinungen und Halluzinationen markiert ist. Bei der Herstellung dieser mehrschichtigen theatralischen Wirklichkeit, spielen nun nicht nur die akustischen Mittel eine Rolle. Sie bestehen im Übrigen nicht nur aus aufgezeichneten Stimmen, sondern auch aus Musik und Geräuschen, die das Spiel in Form

von poetischen Refrains im musikalischen Sinne begleiten. Sondern das Bühnenbild und die Beleuchtung übernehmen ebenfalls die Rolle von Mitspielern. Die Entscheidung für nur einen Schauspieler ist also keine Entscheidung im Sinne eines Monologes, sondern die im Sinne eines begleiteten Solos. So ist denn der Text auch kein fortlaufender sich im klassischen Sinne dramaturgisch entwickelnder Text, sondern ein fragmentarischer. Im Sinne von stalking kann man sagen, er sei ein sprunghafter Text. Die Ebenen wechseln beständig.
Zu Anfang ist Hoffmann auf seinem Lager ausgestreckt und träumt, dann tritt er in eine andere Vorstellungswelt, – die Vorstellung ‚Don Giovannis', während der er Donna Anna begegnet, – die er selbst im Begriff ist, schreibend zu erfinden. Erst als Donna Anna „verschwindet", kehrt Hoffmann in die ‚Realität' zurück, erklärt sich zum ersten Mal dem Publikum, bis ihn von neuem seine biographischen oder literarischen „Gespenster" einholen.
Im zweiten Teil ist Hoffmann vom Textbezug her Erzähler, zugleich allerdings wird er ein Filmregisseur, also Tarkowskij, der, wenn er die Geschichte von Schloss, Zauberspiegel und Brand erzählt, sein Filmterrain ausmisst, den Kameraverlauf vorbereitet, mit der aus einer Geste der Hand bestehenden Kamera in das Schloss eintritt und dann unversehens in den Sog seiner Erzählung gerät, selbst vor dem Zauberspiegel steht etc. und am Ende das brennende Schloss ‚aufzeichnet'.
Der dritte Teil nimmt die Dynamik des ersten Teiles wieder auf, wobei Hoffmann zunächst angesichts des Resultates seiner „szenischen Arbeit", das wirklich verbrannte Hausmodell, sich über den Sinn künstlerischen Schaffens befragt und schliesslich seinem Doppelgänger, d.h. sich selbst begegnet und mit sich selbst spricht. Bevor er auf dem Sterbebett seine Identität erkennt und schliesslich „davonfliegt".

Von der Spielweise her ist die Konstruktion der Person Hoffmanns, sehr von den Einflüssen der Filme Tarkowskijs bestimmt. Er erinnert an Stalker, Gortschakow und den Spiegelerzähler, wenn er zu Beginn auf seinem Bett liegt. Er benutzt stalkersche Schraubenmuttern, um den Kameraverlauf für des Schlossbrand festzulegen. Er steht vor Spiegeln in Positionen, die Filmpositionen ähneln, er wartet und blickt ins Leere, wie Spieler es häufig in Tarkowskijs Filmen tun. Sein Kostum ist allerdings eher schlicht und besteht in einem wohl eleganten aber die barfüssigen Beine wie am Strand hochgekrempelten, blaugrauen Anzug mit eine leicht rosafarbenen Hemd ohne Krawatte. Von besonderer Art ist Hoffmann als Schriftsteller, der schreibt, und seine Figuren im entstehen erscheinen, oder er sich in Landschaften begibt, die er gerade schreibend erfindet. Dieser Aspekt ist in Tarkowskijs Filmen nicht „vorbereitet" und es bleibt Mutmassung, ob dies ein Thema seines

Hoffmannfilmes geworden wäre. Die Gedanken um Kunst, Leben, Identität zu Beginn des dritten Teiles wiederum erscheinen wie Fortsetzungen von Tarkowskijs eigenem Diskurs, wie er sich auch in ‚Stalker' oder ‚Nostalghia' findet. Die Vorbereitung und der Brand selbst sind stark beeinflusst von Dokumentaraufnahmen von den Dreharbeiten des ‚Opfers', die Tarkowskij mit einem Hausmodell zeigen, wie er eine Landschaft um das Modell schafft etc. Dennoch sind diese Referenzen im Spiel des Schauspielers keine Zitate im direkten Sinne, sondern sie bezeugen ein stalking im Filmkosmos Tarkowskijs, was allerdings vom Text her dirigiert ist und also seine vorgefundenen Referenzen transformiert. Zu den Unterschieden kommt ein Themenkomplex hinzu, der mit dem Schriftsteller Hoffmann zusammenhängt, der des Alkohols. So entwickelt Hoffmann spielerisch eine Art Kartographie des Trinkers auf der Bühne und die mit Flüssigkeit gefüllten Gläser bringen Hoffmann nicht nur „in Schwung", sondern sind auch Spiegelflächen, Erinnerungsspiegel z.B.

Das Bühnenbild selbst ist ein Spiegel und seine Entstehung in Zusammenarbeit mit dem Berliner Bühnenbildner Alexander Wolf ist bezeichnend für den Unterschied von Raum im Kino und im Theater. Denn Raum als imaginärer Raum kann, im Unterschied zur Leinwand, im Theater nie vom realen Bühnenraum absehen. Der reale Bühnenraum wird in Kombination mit dem verräumlichten Spiegel nicht nur als realer Raum zu einem imaginären Raum, sondern die reale Theatermaschine (Spiegelbühne) funktioniert als reale und abstrakte Maschine. So besteht der Spiegel aus drei räumlich distanzierten „Schichten". Zwischen den Zuschauern und er Bühne, ist auf Aluminiumrahmen ein dünner netzartiger Stoff (Tüll) gespannt, der je nachdem, ob er von vorn oder von hinten beleuchtet ist, durchsichtig oder (fast) abschliessend ist. Dieser Tüll dient vor allem als Projektionsfläche für Videoprojektionen, wie relativ zu Beginn die leicht sepia gefärbten Aufnahmen der ersten Donna Anna Szenen in der von Furtwängler geleiteten Aufführung aus den fünfziger Jahren. Die Projektion auf einen so feinen Stoff hat zur Folge, dass das projizierte Bild selbst sehr zart wird und zuweilen schwierig zu erkennen ist, was seine Absicht darin hat, dass zuerst, jeder Eindruck vermieden werden sollte, dass lediglich Kinoauschnitte im Theater gezeigt werden sollen. Zweitens entspricht die Fragilität der Bilder einer offensichtlich gewollten technischen Nichtperfektion der Bilder Tarkowskijs, der sie z.B. oft sepia färbte, weil er technische Effekte um ihrer selbst willen ablehnte. Drittens erlaubt eine Projektionsfläche aus Tüll Transparenz, was theatralisch in unserem Zusammenhang sehr interessant ist: Zu Beginn der ‚Don Giovanni' Passage ist die Bühne dunkel, der Ton beginnt unbhänging von der Projektion mit den Anfangsakkorden der Mozartoper, Hoffmann hat sich inzwischen von

seinem Bett ganz am hinteren Ende der Bühne erhoben, erscheint auf der dunklen Bühne noch unsichtbar in der Projektion, beginnt seine Erzählung und setzt sich, immer noch im Dunkeln an seinen Schreibtisch. Die Projektion nimmt ihren Lauf, man hört die Stimmen der Oper, sieht die Bilder, bis zu einem bestimmten musikalischen Zeitpunkt Hoffmann an seinem Tisch langsam sichtbar wird. Die Projektion läuft weiter. Man sieht also beides, die Projektion und die Bühne, und während Hoffmann schreibend die Geschichte weiter erfindet, wird das Licht auf der Bühne heller und heller bis die Projektion unsichtbar geworden ist und schliesslich abgeschaltet wird.

Diese Verräumlichung der Projektion wird noch verstärkt und zugleich variiert durch zwei weitere Spiegelelemente. Knapp hinter der horizontalen Bühnenmitte befindet sich an oberen Rollen befestigt eine ebenfalls in Aluminium gerahmte hochkant rechteckige, milchige Plexiglasfläche. Diese Fläche ist an sich opak und zeigt einen jeweils etwas schärferen Bildausschnitt der jeweiligen Projektion. Ihre eigentliche Funktion besteht nicht nur darin, dass sie den Bühnenraum nach bedarf gliedert, ihre Anfangsposition ist vom Zuschauer aus gesehen links, und wenn sie nach rechts gezogen wird, eröffnet sie die vorher nicht unsichtbare aber doch verdeckte Fläche, die die Landschaft des Schlosses bilden wird. Oder sie ermöglicht Schattenspiele, wenn es um die Frage der Identität oder der Wirklichkeit geht, indem sie von hinten beleuchtet wird und der Schauspieler, wenn er sich ihr nähert, schattenhaft sichtbar wird. Ausserdem erlaubt es die Plexiglasfläche, bei Projektionen, die nicht wie die ‚Don Giovannis' auf die gesamte Bühnenfläche gerichtet sind, eine scharfe kleinere Projektionsfläche zu nutzen. Die ist zweimal der Fall: zum ersten, wenn Hoffmann/Tarkowskij sich im imaginären Inneren des Schlosses bewegt und sich schliesslich dem Zauberspiegel gegenüber befindet, steht er genau mittig vor dem Plexiglas und als er beginnt zu erzählen, was er dort sieht, geht zu einem bestimmte Stichwort das Bühnenlicht aus und im selben Moment eine Projektion an, die aus einem weissen Rechteck besteht, das an das Bild erinnert, das entsteht, wenn man leere Filmbilder einer Super8kamera projiziert, also einen alten Film, auf dem nichts zu sehen ist, nur das weisse Bild. Zugleich erklingt das „Schnurrgeräusch" einer Filmspule. Auf diese Weise wird die Schilderung des Spielers begleitet vom hör- und sichtbar gemachten Verständnis der Zauberspiegels als Prototyp des Kinematographen. Hinzu kommt, dass der Spieler, wenn er schildert wie er im Spiegel sieht, dass er in das astrologische Turmzimmer hineingeht, sich einige Schritte im Lichtraum der Projektion zum Publikum hin bewegt und somit nicht nur in den imaginären Raum der Erzählung, sondern auch in den der kinematographischen Projektionseinrichtung hinein geht. Als plötzlich die Projektion verschwindet und das vorherige Licht wieder erscheint, bleibt

Hoffmann nur noch, ungläubig und irritiert die weisse Oberfläche des Plexiglases zu berühren...

Es existiert eine dritte Spiegelungsebene, die dadurch gebildet wird, dass die Bühne hinten von einer Wand begrenzt wird, die aus Spiegelfolie besteht. Alles, was auf der Bühne geschieht, wird also real gespiegelt. Zu Beginn übrigens auch das Publikum, es sieht sich selbst auf der Zuschauertribüne sitzen, mit ein wenig Aufmerksamkeit kann man sich selbst erkennen. Im Laufe der Vorstellung ergeben sich so eine Vielzahl von Spiegelungen. In einem Zusammenhang wird die Kombination der drei Spiegelungsebenen besonders wichtig. Gegen Ende, nach einem Diskurs über den Sinn des Lebens und der Kunst, stellt Hoffmann sich selbst die Frage wer er sei. Dazu setzt er sich wieder an seinen Arbeitstisch und in diesem Moment ist nur noch er beleuchtet. Der übrige Raum ist dunkel und eine, in dem genau ihm gegenüber befindliche, in einem der vorn links und rechts die Bühne begrenzenden Schränke versteckt installierte Kamera wird angeschaltet. Das von Hoffmann aufgenommene und direkt projizierte Bild erscheint auf der weissen Plexiglasfläche: sein Doppelgänger. Der Schauspieler wechselt die Rolle von sich (seine Worte kommen von Ton) in seinen eigenen Doppelgänger. D.h. man sieht Hoffmann am Tisch sitzen, er ist zugleich im grossen Spiegel gespiegelt. Man sieht zugleich Hoffmanns Doppelgänger und zwar einmal auf dem Tüll, dann auf dem Plexiglas und der auf der anderen Zuschauerseite in Bezug auf das Plexiglas sitzende Teil der Zuschauer sieht noch die Spiegelungen des Doppelgängers auf der hinteren grossen Spiegelfläche. Damit ist die Kapazität des hinteren Spiegels noch nicht erschöpft. Hinter der Spiegelfolie befindet sich horizontal ein schmaler Gang und an dessen rechtem Ende Hoffmanns Bett, in dem er zu Anfang liegt und zum Ende der Aufführung zurückkehrt. Bei Einlass des Publikums ist es unsichtbar. Dann geht mit einem Regengeräusch etwas Licht hinter der Spiegelfolie an, das Spiegelbild der Zuschauer verschwindet und das Bett mit Hoffmann wird sichtbar. Dreimal befindet sich Hoffmann in diesem Raum hinter dem Spiegel, zu Beginn, während des ersten Teiles, als seine Frau und der Arzt über seinen Zustand sich austauschen und Hoffmann einige Blätter, die er gerade beschrieben hat, mit sich nimmt und parallel die im Stück vorkommenden Hoffmanntitel und die Titel der Tarkowskijfilme in jeweiliger Originalsprache vor sich her sagt. Und zum Ende des Stückes, für seinen vermeintlichen Tod, nachdem er seine Identität erkannt hat. Die mehrfach beschriebene Szene läuft wie folgt ab: Hoffmann sagt, dass er wie die Sonntags geborenen sieht, was für andere unsichtbar ist, und streckt sich auf seinem Bett aus. Pergolesis *quando corpus* aus dem *Stabat mater* beginnt. Zu einem musikalisch bestimmte Moment, beginnt die Projektion des etwas colorierten und verlangsamten Stratosphärenballons aus ‚Der Spiegel‘,

Hoffmann erhebt und entfernt sich von seiner Bettstatt. Hinter ihm geht das Licht weg, links entsteht ein rotes Licht und beleuchtet einen sich dort immer befindenden Behindertenfahrstuhl (an einem anderen Spielort wurde einfach eine Hebenbühne der Bühnentechnik an die Position gestellt und erfüllte denselben Zweck), Hoffmann steigt dort ein, spiegelt sich etwas in seiner Glastür, fährt nach oben, auf eine Galerie, die zur Originalarchitektur des Raumes gehört. Er sieht sich die Projektion von oben an und spricht zum Publikum gewendet leicht versetzt zu seiner eigenen aufgenommen Stimme den Text, der seinen Flug in ‚Hoffmanniana' beschreibt. In dem Moment, wenn im Text von der jungen Frau die Rede ist, erscheint das Gesicht einer von Leonardo gemalten Frau, ebenfalls aus ‚Der Spiegel', kurz im Bild des aufsteigenden Ballons. Die Projektion des Stratosphärenballons (in Farbe und Geschwindigkeit und Superposition des Frauenbildes bearbeitet) ist das einzige filmische Tarkowskijzitat der gesamte Aufführung. Schliesslich geht Hoffmann oben nach hinten ab und kurz darauf ist die Projektion zu Ende.

Von der beschriebenen Konstruktionen der Bühne als Spiegel nicht wegzudenken ist das Licht und zwar wiederum als Mitspieler gedacht. Eine besonders exponierte Beleuchtungserfindung sei isoliert erwähnt. Bald nach Beginn erklärt Hoffmann dem Publikum, dass ihm seine ständigen Doppelgänger arg zusetzen, er sähe wie durch ein Kristallglas seine Umwelt als seine Doppelgänger. An einer bestimmten Stelle im ersten Teil schildert Hoffmann, wie er auf einem Bankett zu Ehren der baldigen Hochzeit seiner Geliebten Julia mit einem Hamburger Händler unter starkem Alkoholgenuss die Geschichte des Todes von Kleist und Henriette erzählt. Als er die Örtlichkeiten des Empfanges beschreibt, erinnern diese ihn an Sanssouci, nur weniger schön, dort sei auch ein Spiegelsaal... Diskret setzen sich auf ein Stichwort hin zehnt leicht oberhalb des Tüllrahmens angebrachte Tangokugeln in Bewegung und werden zunehmend stark beleuchtet, die übrige Beleuchtung geht entsprechend mit der Zeit zurück, so dass schliesslich eine schwindelerregende Drehbewegung und -gegenbewegung von Lichtflecken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten im gesamten Raum, Bühne und Zuschauerraum, entsteht, die sowohl Hoffmanns alkoholische Exstase, als auch die gefühlsmässige Verwirrung der Situation etc. ausdrücken, so dass Hoffmann, diese nicht auch noch spielen muss.

Aus diesen Beschreibungen geht bereits deutlich hervor, dass auf vielfältige Art und Weise Aspekte und Funktionen der im theoretischen Teil entwickelten Spiegelungsmaschinen in der szenischen Umsetzung der ‚Hoffmanniana' ihre zum Teil direkte Anwendung finden. Immer

dem Tatbestand eingedenk, dass der auf der Bühne geschaffene imaginäre Raum nicht vom realen Bühnenraum absehen kann, tritt nicht nur eine Verräumlichung bei der theatralischen Anwendung von Spiegelungsmaschinen auf, die auf andere aber doch ähnliche Art auch bei der symbolischen Spiegelungsmaschine zu beobachten war, sondern die szenischen Umsetzungen erfolgen kompositorisch, d.h. sie sind medial zusammengesetzt. Es werden mehrere Medien, wie Spiegel, Licht, Projektion, Sound zugleich benötigt, um eine der kinematographischen Spiegelung ähnliche Spiegelung im Theater herzustellen.
Überraschend kommt hinzu, dass die Bühne der ‚Hoffmanniana' nicht nur ermöglicht Spiegelreflexe und Vernetzungen auf unterschiedlichen Ebenen zu produzieren, sondern auch das Publikum selbst in diesen Spiegelungsprozess einbeziehen kann. Dies hat nun nicht nur mit dem Spiegeleffekt zu tun, dass das Publikum sich zu Beginn und Ende selbst in der die hintere Bühne begrenzende Spiegelfolien erblicken kann, sondern in einer autonomen und differenzierten Verwendung der unterschiedlichen Theatermedien. Das bedeutet nicht nur, dass diese zusammengesetzt werden müssen, um Spiegelungen zu produzieren, sondern, dass sie sich nicht doppeln bzw. gegenseitig illustrieren dürfen. Es darf nicht mit dem Licht dasselbe erzählt werden, also lediglich illustriert werden, was im Text bereits gesagt wird etc. Dadurch stellt sich also nicht nur eine szenische Spiegelung her, sondern auch die Spiegelung in den Zuschauer, der in seiner Phantasie z.T. disparat erscheinende Informationen zusammensetzen muss. Die Phantasie des Zuschauers muss also beteiligt werden. Diese Forderung kann dazu führen, dass sich Zuschauer nicht auf die Aufführung einlassen können, weil die Irritation zu stark ist. Die ständige Frage: was macht der da? blockiert sozusagen die Wahrnehmung. Andererseits haben Zuschauer, die die Vorstellung mehrmals gesehen haben, beim zweiten mal projizierte Bilder vermisst, die in der Aufführung gar nicht vorkamen. Sie haben sie also gewissermassen selbst aus ihrer Phantasie in die Aufführung projiziert. In der Hoffnung darauf, dass derartige Phantasiespiegelungen funktionieren, hat der Autor seine Inszenierung im Anschluss an eine Klavierstückbezeichnung von Robert Schumann, eine ‚theatralische Träumerei' genannt.

Eine weitere, schon erwähnte wichtige Ebene des Mitspielens in ‚Hoffmanniana' ist der Sound. Dieser strukturiert sich auf drei unterschiedlichen Ebenen: Musik oder Geräusche, die im Szenario selbst erwähnt sind. Musik oder Geräusche, die aus Korrespondenzen zu anderen herrühren. Musik aus Werken zeitgenössischer Komponisten, die Tarkowskij gewidmet sind.

Musik oder Geräusche, die im Szenario selbst erwähnt werden sind W.A. Mozarts Oper ‚Don Giovanni' im beschriebenen Zusammenhang im ersten Teil und in einer zum Fragment gekürzten Szene mit dem Ritter Gluck, der im Original mehrfach und als eine Art Doppelgänger erscheint, der Anfang der Ouvertüre der ‚Iphigenie in Aulis' von Ch. W. Gluck. Die Verwendung dieser Musik folgt der Dramaturgie des Textes von Tarkowskij und ist höchstens in der Anordnung auf den Ablauf bezogen vom Original unterschieden.

Die hervorragende Verwendung von Musik aus Filmreferenzen ist im beschriebenen Schluss, das quando corpus aus dem Stabat mater von G.B. Pergolesie. Ausserdem erklingt zum Schlossbrand der Sound der im Film der ‚Spiegel' zur brennenden Scheune erklingt, eine elektronischen Komposition von E. Artemiev. Und zu Beginn der Mittelteils, während einer stummen Periode, in der Hoffmann/Tarkowskij sein Filmaufnahme vorbereitet, Mass nimmt, Schraubenmuttern wirft und die Landschaft des Hauses aus Sand und Wasser baut, ist ein mix von der Musik E. Artemievs zu hören, die in ‚Stalker' erklingt, wenn die Reise in die Zone stattfindet und zweier weniger markanter Stellen aus ‚Der Spiegel'. Die Auswahl dieser Musiken unterstreicht die analysierte Nähe der ‚Hoffmanniana' zu diesen beiden Filmen Tarkowskijs. An zwei Stellen erklingen die japanischen Glöckchen aus ‚Solaris', die dort immer zu hören sind, wenn die Erscheinungen des Ozeans auftauchen; gegen Ende, als Hoffmann seine Verjüngung träumt und als er kurz vor seinem Tod seine Freunde und literarische Figuren in einem imaginären Spiegel (das Plexiglas von hinten) sieht. Die Verwendung dieser musikalischen Themen zeigt ähnlich wie die angeführten szenischen Beispiele, auf akustisch Weise die Vernetzung der ‚Hoffmanniana' dem übrigen Werk Tarkowskijs.

Die dritte Eben der Soundkonzeption folgt einem Klangprinzip, das sich in ‚Hoffmanniana' selbst findet: „Diese Töne werden gleichsam vom Wind herangetragen".[328] Es werden also musikalisch bestimmte Atmosphären erzeugt, indem zum Teil sehr diskret, d.h. sehr leise Musikfragmente erklingen. Diese sind zumeist der dritten Ebene der Soundkonzpetion zuzuordnen. Es sind also ausser einigen kurzen Zitaten aus der Ouverture von Mozarts ‚Don Giovanni' Werke zeitgenössischer Komponisten, die auf diese Weise verwendet werden. Zum Teil sind sie leitmotivisch an Themen gebunden und kehren im laufe des Stückes regelmässig wieder. So zum Beispiel kurze, recht laute, Ausschnitte aus Luigi Nonos ‚No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkowskij' (1987) die immer dann erklingen, wenn Hoffmann in

den Spiegel sieht und sein Spiegelbild nicht erkennt, oder seinen Doppelgänger zu sehen meint und doch niemand da ist. Ein chorisches Motif mit einer Frauensolostimme erklingt wenn Hoffmanns Geliebte Julia vermeintlich erscheint, es ist von Wolfgang Rihm ‚bildlos/weglos' (1990). Beide Aufnahmen stammen von einer ‚Hommage à Andrej Tarkowskij' (Wien Modern II), die Claudio Abbado 1991 in Wien veranstaltete und beziehen auf diese Weise künstlerische Rezeption Tarkowskijs direkt in eine Inszenierung mit ein, die sich selbst auch als solche versteht (vgl. methodologisches Vorwort). An der einzigen Stelle, an der Stimmen wie ein Hörstück benutzt werden und kein direktes Zusammenspiel mit dem Schauspieler entsteht, (die Szene im ersten Teil, in der Hoffmanns Frau mit dem Arzt über Hoffmann spricht,) erklingt hierzu der Beginn von Arvo Pärts ‚Stabat Mater' von der Tarkowskij gewidmeten CD ‚Arbos'(1987). Ohne dass in der verwendeten Passage schon der Text des ‚stabat mater' zu hören wäre, so ist es doch ein Echo auf die am Schluss des Stückes erklingende Pergolesievertonung, denn es setzt die aufopfernde Haltung der Frau Hoffmanns ins Verhältnis zu Hoffmann selbst. Schliesslich ist die Kleistepisode, in die sowohl Jungenderinnerungen Hoffmanns, als auch die Verquickung von literarischer und Lebensrealität hineinspielen, begleitet von sehr kurzen, eher einen Atem markierenden Ausschnitten aus dem Stück ‚Nostalghia' für Violine und Streichorchester von Toru Takemitsu. Hier stellt die Musik eine Kontinuität in dem sonst vielfältigen und ständig die Ebenen wechselnden Lebensgewebe Hoffmanns her. Diese ist bei Tarkowskij episch angelegt, sie wäre jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach filmisch ausgearbeitet worden. Das bedeutet, viele narrativ beschreibende Passagen wären als Text in Bilder aufgelöst worden, die ihren eigenen Zeitfluss gehabt hätten und auch ihre Tarkowskijsche Langsamkeit. Dies ist szenisch auf zweierlei Art und Weise umgesetzt worden. Im ersten und dritten Teil, sind mehrere Szenen stark gekürzt, mit verringertem epischen Anteil aneinander montiert worden, so dass sich ein häufiger Wechsel der Ebenen vollzieht, der szenisch nicht illustriert wurde, d.h. die epische Dimension wurde ins Szenische übersetzt. Es entsteht also ein Kontrast zwischen Text und Szene. Im Mittelteil wurde die epische Dimension auch im Text belassen und szenisch noch weiter gedehnt. Er ist in diesem Sinne am meisten Tarkowskij. Nach Einführung der Geschichte und des Hausmodells stellt des Spieler dieses an seinen Platz und es folgt eine realitv lange Passage ohne Text, während der der Schauspieler aus dem, wieder vom Zuschauer aus gesehen, linken Schrank weisse Stoffbänder hervor holt und mit den kurz vorher geräuschvoll ausgekippten Schraubenmuttern zu den Stalkerschen Schraubenmuttern zusammensetzt. Dann sieht er in seine (Bühnen)landschaft, die vor allem aus einem roten

[328] A. Tarkowskij: Hoffmanniana, S. 8.

Teppich besteht, stellt sich vor das links in der Nähe der Spiegelfolie stehende Hausmodell stellt, sich konzentriert und dann fünf Positionen durch Schraubenmutterwurf bestimmt. Aus den zu Beginn erklingenden Meereswellengeräuschen mit Möwen etc. wurde unterdessen eine eigenartige sich motivisch wiederholende nicht melodiöse elektronische Musik, zu der im Moment des ersten Wurfes das ebenfalls elektronische zuggeräuschähnliche Motiv aus ‚Stalker' sampelartig hinzukommt. Nachdem Hoffmann die Schraubenmuttern positioniert, die Distanzen vermessen und die Cadrage mit der Hand überprüft hat, baut er die Landschaft um das Haus herum, indem er zwei Metalleimer aus dem Schrank holt und daraus Sand und Wasser benutzt. Der Sound fährt fort bis in einer Handbewegung Hoffmann das Haus betritt und die Erzählung weiter geführt wird. Diese stumme Szene lässt sich an und für sich relativ leicht verstehen, lediglich die Schraubenmuttern stellen eine Referenz dar, die ja aber, wenn man sie im Film sieht, nicht weniger verstörend, geradezu sinnlos erscheint, als sie hier jemandem erscheint, der den Film nicht kennt. Trotzdem lies sich je nach Konzentration des Publikums gelegentlich eine wirkliche Beunruhigung feststellen. Leute flüsterten einander diskret zu: was macht der da? Warum sagt der nichts? oder ähnliches, und gaben sich Verständnishilfen. Mit dieser Passage wurde also nicht nur die Phantasie der Zuschauer offenbar stark herausgefordert, weil eben nicht erklärt oder illustriert wurde, sondern auch die Zeit im Sinne Tarkowskijsche Langsamkeit szenisch gedehnt und akustisch pulsiert und nicht durch Spiel oder Text. Auf diese Weise wurde versucht das, was kinematographisch als der Zeitfluss beschrieben wurde, theatralisch um zusetzen.

Zum vorliegenden Videomitschnitt der Inszenierung „‘Hoffmanniana‘ nach Andrej Tarkowskij“ ist folgendes zu bemerken. Es ist ein schwieriges Unterfangen, Theateraufführungen aufzuzeichnen, was zuweilen selbst bei vom Fernsehen mit hohem technischen Aufwand betriebenen Aufzeichnungen zu sehen ist. Die vorliegende Aufzeichnung ist während einer öffentlichen Aufführung mit zwei fest installierten Kameras gemacht worden, wobei die eine bis auf wenige Ausnahmen weder Zooms noch Verfolgungen ausgeführt hat. Die zweite hingegen das Geschehen auf der Bühne direkter verfolgte. Eine besondere Schwierigkeit besteht in der Aufzeichnung der Videoprojektionen. Zum einen fallen die projizierten Bilder auf einen ersten transparenten Stoff und bleiben schon deshalb fragil, weil nicht alle vorhandene Lichtintensität zur ersten Reflexion genutzt wird. Der für die Bühne gewollte Effekt verstärkt sich bei einer Aufzeichnung auf zweierlei Weise. Zum einen sind die Bilder des Projektion selbst relativ dunkel und in der Videoaufzeichnung nur schwer zu erkennen, zuweilen erkennt an lediglich sich bewegende Schatten. Zum andern hat das

menschliche Auge einen anderen, zumindest weniger bestimmten Anpassungsmechanismus, wenn mehrere optische Phänomenen gleichzeitig auftauchen. Das heisst, wenn hinter der wegen der Verräumlichung in der Projektion weitere sichtbare Dinge passieren, „entscheidet“ sich die Kamera immer zugunsten des helleren, was das Auge technisch auch kann, aber nicht notwedigerweise auch tut. Es ist deshalb zu empfehlen, möglichst wenige Lichtquellen ausserhalb des Bildschirms zu haben, wenn man die Aufzeichnung ansieht. Bei der Montage der Aufzeichnung sind zwei Folgen eines während der Vorstellung versehentlich zu Bruch gegangenen Glases heraus geschnitten worden, was dem aufmerksamen Zuschauer nicht entgehen wird. Grundsätzlich ist eine Einschränkung bzw. Auswahl des Gesichtsfeldes des Zuschauers durch die Kamera festzustellen, die die Zuschauersituation der Videaoaufzeichnung von der einer Liveaufführung unterscheidet und sich u.a. darin zeigt, dass der Videozuschauer räumlich nicht in die Projektion bzw. die Lichtspiegelungen miteinbezogen werden kann. Gegenüber den beschriebenen Nachteilen eines Videomitschnittes gibt es einen Vorteil, der an wenigen Stellen über die Theatermöglichkeiten hinausgeht und bewusst genutzt wurden. Zum Beispiel können Dank der zwei Kameras die Nah- und die Fernaufnahme einer Szenen sanft übereinander gelegt werden. Dies ist in der Szenen geschehen, wenn Hoffmann vor dem Haus steht, sich konzentriert und die Schraubenmuttern ins Terrain wirft. Das Ergebnis ist, dass so bildlich gezeigt werden kann, dass er die Schraubenmuttern gewissermassen in seinem eigenen Innern wirft. Durch die Schraubenmuttern wird die Bühne also nicht nur zur ‚Zone‘, sondern ebenso das Gehirn Hoffmanns. Ein schönes Bild für den schon häufiger erwähnten Satz: „Das Gehirn ist der Bildschirm“. Hier gilt die Montage als Beleg für eine postulierbare Umformulierung: Das Gehirn ist die Bühne, wenn man sich des oben skizzierten Verhälnisses zwischen Bühne und Zuschauer erinnert.

Kurz vor Schluss der Aufführung ergibt die Videoauffzeichnung für einen kurzen Moment eine Bild, das aus mehreren Schichten besteht und beinahe Qualitäten von Godardschen Superpositionen aufweist.[329] Und zwar läuft die Projektion des Stratosphärenballons und Hoffmann ist auf der Galerie oben angekommen, steht erkennbar in beleuchteter Position und deutet von hinten mit einer Armbewegung auf die Projektion. Da erscheint kurz das Leonardosche Frauenporträt in einer leichten Gegenbewegung zum aufsteigenden Ballon und Dieser nur kurze Moment ist leider im Original zu dunkel, um es als Photo still zu halten und es lässt sich leider aus den ja vorhandenen Bausteinen der Projektion ausserhalb der

Aufführung nur unzulänglich rekonstruieren. Dieses Still der Videoaufzeichnung hätte gut sichtbar gemacht, wie die oben beschriebenen unterschiedlichen Ebenen und medialen Zusammensetzungen auf dem Theater im günstigen Falle auch als Maschine funktionieren, indem sie nämlich eine neue Realität schaffen. Um eine genauere bildliche Vorstellung dieser Projektion zu vermitteln, die über die Qualität der Liveaufzeichnung hinaus geht, ist sie vom Startmenu der DVD aus direkt anwählbar.

[329] Vgl. vor allem ‚Allemagne Neu Zéro', ‚Eloge de l'amour' und ‚Histoire(s) du cinéma'.

## C) Hoffmanniana - nach Andrej Tarkowskij

Übersetzung: Gertraude Krueger, erschienen bei Schirmer/Mosel 1987
Adaption: Dietrich Sagert

| | | |
|---|---|---|
| Zeichen: | *kursiv* | Zitate aus Werken von E.T.A. Hoffmann |
| | [ Kleine Schrift] | Regieanweisung aus Szenariotext |
| | [( )] | Ton, Musik |
| | kleine Schrift | Regieanweisung der Adaption |

### I. Hoffmann

Es ist Nacht. Es regnet, Hoffmann liegt unsichtbar auf seinem Bett, langsam wird er sichtbar.

Hoffmann: Die Dämmerung dringt in das Kellergewölbe mit der weiβgestrichenen Decke. Auf der dunklen eichenen Tischplatte, blankgescheuert von den Ellenbogen der Stammgäste, stehen kleine Pfützen von erkaltetem Punsch, in denen sich das bleiche Licht eines trüben Tages spiegelt. Halblaute Stimmen lassen darauf schlieβen, daβ nicht viele Gäste da sind. Am Tisch gegenüber dem Fenster sitzen müde, wie benommen wirkende Zechgenossen.
Er hat keine Kraft mehr. Tief über die Weinlachen auf dem Tisch gebeugt, lauscht er den fernen Stimmen dieser traurigen Versammlung: dünnen, sinnlosen Stimmen, und im Gewebe des Gesprächs klaffen wundenartige Pausen.

Nun aber geht er in klarem Dämmerlicht durch die Vorstadt...
Er hält auf dem öden, holunderbewachsenen Gelände Am Stadttor inne. Blaβgrüne Blütendolden schimmern in der Dunkelheit; ein schwüler unheilvoller Hauch geht von ihnen aus.
Er legt sich auf den Rücken. Zieht die Knie an die Brust. Kragen und Manschetten, feucht vom Wein, leuchten im dunklen Gras.

Nahebei steht eine Gestalt im Schatten der Allee, wo die Wipfel der Bäume sich lautlos wiegen. Ein polierter Hutboden blitzt in der Dunkelheit auf. Ein hageres Gesicht, der Blick düster und durchdringend.
Ein bekanntes Gesicht! Wer ist das?
Hoffmann steht auf und geht durch die Dunkelheit nach der Allee hin, in deren Schatten jener bekannte Unbekannte auf ihn wartet. (Ton: Nono, Ende Regen)

Dort aber – ist niemand. (Ton: Nono; Akkorde Mozart Ouverture)

Lichtwechsel, zunächst dunkel, d.h. nur Projektion, Beginn der Projektion auf beide Tulls (Quasiportal und Horizont).

## II. Mozart

Hoffmann: *... Wo ist der nur?*

Hoffmann erhebt und orientiert sich; Ton: Mozart: Don Giovanni Ouverture.

Hoffmann: Ah, ja!

Ton: Mozart: Musik erste Szene;

Hoffmann: *Das Theater ist recht geräumig, geschmackvoll verziert und glänzend erleuchtet. Logen und Parterre sind*, wie Lärm und Stimmengewirr verraten, *gedrängt voll. Und das Orchester erweist sich bei der Ouvertüre als ganz vortrefflich*. *Der Vorhang fliegt auf.*
Finstere Nacht.
*Da stürzt Don Juan aus dem Pavillon, hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler festhaltend... Welch ein Anblick!*
*Und welch eine Stimme! ‚Non sperar se non m'uccidi'.*

Der Ton koinzidiert bei Arie mit dem Text und läuft weiter; langsam wird sein Tisch erleuchtet, mit der Zeit die Bühne heller, d.h. die Projektion immer schwächer;

## III. Donna Anna

Hoffmann trinkt einen Schluck Wein, schreibt und reagiert gleichzeitig.

Hoff.: Hoffmann zuckt zusammen: er meint, es befinde sich neben ihm noch ein Anderer in der engen Loge. Womöglich hat dieser Andere hinter seinem Rücken die Logentür geöffnet und ist hineingeschlüpft?
Unmut steigt in ihm auf: *Ein einziges Wort des ungebetenen Gastes, das obendrein albern sein konnte, hätte ihn auf eine schmerzliche Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der musikalischen Begeisterung! Er beschließt, von dem Nachbarn gar keinen Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick zu vermeiden. Den Kopf in die Hand gestützt*, schaut er zur Bühne. Die Vorstellung geht weiter.
Des öfteren glaubt er, *dicht hinter sich einen zarten warmen Hauch zu fühlen, das Knistern eines seidenen Gewandes zu hören*. Endlich hält er es nicht länger aus, wirft einen verstohlenen Blick in den kleinen goldgerahmten Spiegel an der Logenwand und erbleicht vor Staunen, ja vor Schreck: Der Spiegel zeigt ihm das Antlitz der Donna Anna. Donna Anna, *ganz in dem Kostüm, in welchem er sie auf der Bühne sieht*!
*Er fühlt die Notwendigkeit, sie anzureden*. Doch vergehen qualvolle Minuten, ehe er sich dazu entschließt:

Hoffmann schreibt weiter, als wäre nichts und redet mit der Stimme der D.A. als wenn er alles im Moment erfindet.

Hoffmann: *Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen*?

[(Donna Annas Stimme)]

Donna Anna: Hier? Nichts könnte einfacher und natürlicher sein. Haben Sie denn nie – und sei es im Traum – diese Gewißheit verspürt, daß alles möglich sei; daß jeglicher Wunsch unzweifelhaft in Erfüllung ginge? Und wirklich finden Sie alles, was es auch sei, in Erfüllung gegangen, wenn Sie der Wahrhaftigkeit dieser Gewißheit einmal nachgehen.

Hoffmann: Aber nur im Traum.

Donna Anna: Ist denn der Traum nicht ebenso wahr wie die Wirklichkeit? [lächelt sie, und da sie bemerkt, daß er nicht sie anblickt, sondern ihr Spiegelbild, setzt sie hinzu:] Man darf des Nachts nicht in den Spiegel sehen.

Hoffmann: Warum? [fragt Hoffmann]

Donna Anna: Dann erscheinen Ihnen schreckliche Gesichter im Traum.

Hoffmann: Die erscheinen mir ohnehin. Und nicht nur im Traum, auch im Wachen verfolgen sie mich.

Donna Anna: Sind Sie sehr erschöpft?

Hoffmann: Ja ... Heute hatte ich wieder Nasenbluten. Ich bin mir selbst zuwider mit dieser Krankheit.

Donna Anna: Sind Sie Dichter? [Hoffmann antwortet nicht sogleich.]

Hoffmann: Da Sie dies vermögen [er deutet mit dem Kopf in die Tiefe der Loge, auf ihr Erscheinen verweisend,] werden Sie mich ohnehin gut kennen.

Donna Anna: Was gibt Ihnen denn die Musik? Macht sie Sie glücklich?

Hoffmann: Ich weiß nicht ... Sie bezeugt, daß das Absolute, das Ewige sich ausdrücken läßt. Die Kunst ist der einzige Weg, es zu erkennen.

Donna Anna: Ist das Ihr Bestreben? Und es macht Sie nicht bange? Wozu das alles?

Hoffmann: Vielleicht dazu, sich doch irgendwie vom Tier zu unterscheiden ...

Donna Anna: Schauen Sie dorthin, [bittet sie auf den Spiegel deutend.]

Fade in [(Nono)], Hoffmann nimmt das Schreiben wieder auf:

Hoffmann: Nun stehen sie nebeneinander und sehen einander im Spiegel in die Augen. Dann wirft Donna Anna ihren Schal über den Spiegel, nimmt ihn von der Wand und verschwindet mit ihm in der Dunkelheit des Korridors.
Der Korridor ist leer. Auch in seinem Zimmer ist niemand. [(Ton: Nono)]

Hoffmann erhebt sich, um ihr nachzueilen und schreit:

Hoffmann: *Donna Anna*!

Ton: fade in [(Rihm)], Hoffmann bleibt aufrecht stehen und orientiert sich.

## IV. Julia Mark

Hoff.: Julia! Habe ich Sie wirklich so erschreckt? Schon gut, schon gut, ich habe Spaβ gemacht! Natürlich habe ich mir alles gerade erst ausgedacht. Ich wollte Ihnen noch sagen – [er spricht so, daβ möglichst nur Julia allein ihn hört], daβ Donna Anna Ihre Züge hatte. ?!

Lichtwechsel, Stop [(Rihm)]; Hoffmann reckt sich, gähnt und spricht zum Publikum:

Hoffmann: Ich habe heute schlecht geschlafen – das heiβt ... [fügt Hoffmann ohne jeden Übergang hinzu,] „ich bin einfach verliebt ...nimmt noch einen Schluck: Ich weiβ noch, einmal, im Winter, auf einem Ball – da war mir, als sei ich in Stücke zersprungen. Und alle Menschen ringsum waren mein eigenes Ich. Wie mich diese Doppelgänger geplagt haben!

Hoffmann nimmt die Flasche und trinkt, dann zum Publikum:

Hoffmann: Sie lachen!... Den brauche ich zum Arbeiten. Er setzt meine Phantasie in Gang, ... Ich habe sogar daran gedacht, eine Liste von Getränken zusammen zu stellen, die Komponisten bei der Arbeit helfen würden. *Bei Kirchenmusik – Rheinwein, bei der ernsten Oper – Burgunder ...*

Hoffmann geht zum rechten Schrank stellt die Gläser hinein; Ton: Beginn Ouverture [(Gluck)], Hofmann dreht sich erschrocken um und fragt in den Raum:

Hoffmann: *Wer sind Sie?*

[(Ton: Tickereffekt CD)]

Gluck: Der, der diese Musik geschaffen hat. *Ich bin der Ritter Gluck!*

Fade out Musik [(Gluck)], Hoffmann öffnet die nächste Schranktür nimmt eine Flasche heraus und wird von der Stimme von Mischa ertappt, behält die Flasche geht zum Tisch:

## V. Frau Hoffmann (Mischa)

Mischa: Schläfst du nicht? Brauchst du irgend etwas?

Hoffmann: Ich habe mir gerade eine Geschichte ausgedacht – soll ich sie dir erzählen?

Mischa: Natürlich wieder eine schreckliche ...

Hoffmann: Nein ... Hör nur zu ... Sie ist gar nicht schrecklich, [er lächelt schuldbewußt.] Es geht darin um Musik ...

Mischa: Wie fühlst du dich jetzt?

Hoffmann: Nun geht es mir besser, viel besser ...

Mischa: Du solltest längst schlafen. In den letzten Tagen hast du dich fast überhaupt nicht hingelegt. Du wirst noch zu einem Schatten deiner selbst.

Hoffmann: Stammt das von dir, oder hat dich Herr Chamisso darauf gebracht?

Mischa: Bei Chamisso verliert der Held nur seinen Schatten – aber du verlierst sehr viel mehr ...

Hoffmann: Bist du noch nie im Traum von einer hohen Turmspitze heruntergefallen? [fragt er plötzlich ohne jeden Zusammenhang.] Was hast du gesagt? Was verliere ich?

Mischa: Du verlierst deine menschliche Gestalt.

Hoffmann: So? So etwas habe ich doch nie gehabt ...

Mischa: Wer ist dieses Käthchen? Die ganze Stadt zeigt bald mit dem Finger auf dich!

Hoffmann: Käthchen?

Mischa: Ich habe ein wenig in deinen Aufzeichnungen gelesen ...

Hoffmann: Mischa, du liest meine Tagebücher?

Mischa: Du hast immer gesagt, daß uns alles gemeinsam gehört – zumal das Heftchen aufgeschlagen auf dem Schreibtisch lag ... Statt an unsere Zukunft zu denken läufst du wie ein Gymnasiast den Weibern nach. Ich hab das alles satt! Wer ist dieses Käthchen, frag ich dich!

Hoffmann: Du siehst aus wie ... Weißt du, wie du jetzt aussiehst?

Mischa: Ich nehm dein Heft mit und schließ es bei mir ein. Gute Nacht!

Hoffmann: Mischa!

Hoffmann steht am etwas hilflos am Tisch; die nächste Szenen beginnt, er nimmt ein Blatt Papier und geht nach hinten zu seinem Bett, sagt die Filmtitel Tarkowskijs und die Namen der Geschichten E.T.A. Hoffmanns, die im Text vorkommen vor sich hin.

## VI. Doktor Speyer

Ton: Musik [(Pärt)]

Mischa: Er quält mich bis aufs Blut mit seinen Phantasien!

Speyer: Schon möglich, schon möglich. Im übrigen quält er vor allem sich selbst damit. Versuchen Sie das zu bedenken.

Mischa: Mein Gott! Als ob ich je etwas anderes täte, als zu versuchen, seine Grillen zu begreifen!

Speyer: Schon möglich, schon möglich ... Aber wozu? Kann man das denn?

Mischa: Er hat die ganze Nacht den Namen irgendeiner Frau gerufen.

Speyer: Ich meine, der Name ist nicht von Bedeutung.

Mischa: Ich bin es leid, ich hab das alles satt.

Speyer: Versuchen Sie ihm weniger Wein zu geben.

Mischa: Es war umsonst, daβ ich mit ihm hierher gekommen bin in dieses abscheuliche Bamberg. Er braucht mich nicht, das sehe ich doch!

Speyer: Sie sollten häufiger lüften, er erstickt sonst noch.

Mischa: Mein Gott, er wird doch nicht ...

Speyer: Sagen Sie, Sie lieben Musik? [fragt Speyer unvermittelt.]

Mischa: Natürlich ..., [antwortet sie verwirrt.]

Speyer: Und was hören sie am liebsten?

Mischa: [Frau Hoffmann irritiert:] Den Prolog aus seiner ‚Pilgerin' ...

Speyer: Das sehen Sie's,

Mischa: Matka Bosche, wann wird das alles bloβ ein Ende haben!

Hoffmann erhebt sich und ruft:

Hoffmann: Mischa! Mischa!

Ton: fade out Musik. Hoffmann kommt wieder heraus, diesmal links von der Plexiwand und macht die Kartographie der Gläser

## VII. Graepel

Hoffmann: Sie fahren in einer Mietdroschke die Straβe entlang, und jedes Mal, wenn der Kutscher in den Schatten der engen Gassen einbiegt, meint er, sie führen in den Wald hinein.
Mischa legt ihm die Hand auf die Stirn. Sein Gesicht ist feucht und kalt.
Er küβt ihre Hand – leidenschaftlich, wie ein Liebhaber.
Erinnerungsbilder steigen in Hoffmann auf, so daβ es ihm vor den Augen flimmert. Das aber ist kein Bild aus der Erinnerung: er sieht Julia, ganz wie Ophelia, in das durchsichtige Wasser eines Sees eintauchen.

Übrigens, meinen Sie nicht auch, daβ Julia von Tag zu Tag hübscher wird? Sie war heute so lieb zu mir!
Ach, mein armer Freund, ich muβ Ihnen sagen, daβ sie diesen Graepel heiratet, den Kaufmann aus Hamburg. Wir sind zu einem Frühstück ihm zu Ehren eingeladen.

Langsam beginnen sie die Tangokugeln zu drehen, Hoffmann bemerkt sie.

Im Spiegelkabinett bricht ein Kaleidoskop von Bildern über ihn herein; Profile, Hinterköpfe, Schultern und Frisuren erscheinen in den Spiegeln. Julias Zimmer ist prachtvoll ausgestattet, das Abbild eines ebensolchen Raumes in Sanssouci.

Hoffmann: Aber das ist nicht Sanssouci! – Nicht wahr?

Hoffmann geht zum Tisch nimmt Platz und spricht zum Publikum:

Hoffmann: Sie kennen doch Kleist, der das ‚Käthchen von Heilbronn' geschrieben hat. Er liebte die bezaubernde Henriette Vogel, und sie erwiderte sein Liebe mit Leidenschaft und Zärtlichkeit. Und eines Tages hatten beide das Gefühl, die könnten nicht glücklich sein auf dieser Welt.

Hoffmann steht auf und macht die Tour der Gläser andersherum:

Im vergangenen Jahr, am 21. November, fuhren sie gemeinsam nach Potsdam. Dort gibt es einen Fluβ mit Inseln darin. Ein Ort von wunderbarer Schönheit.
Kleist und Henriette sind den ganzen Vormittag spazierengegangen. Dann geht er in eines der kleinen Gasthäuser am Fluβ, das an diesem Werktag vollkommen leer ist, und bittet den Wirt, ihnen direkt am Wasser aufzudecken. Der Wirt ist erstaunt. Trotzdem wird ihnen dort serviert, und Kleist und Henriette bleiben allein. Wenige Minuten später hören Wirt und Diener zwei Schüsse nacheinander. Erschreckt laufen sie zum Ufer und sehen die junge Frau und Kleist im Herbstlaub liegen. Geschirr und Essen sind auf der Erde

verstreut, Henriette hält einen Zipfel des Tischtuches in der Hand, das den Körper Kleists bedeckt ..

Das Licht wird immer dunkler, so dass nur noch die Spiegelreflexe „umherfliegen“:

Hoffmann: Hoffmann, Julia sowie ihr Bräutigam sehen die ganze Geschichte natürlich vollkommen verschieden. Hoffmann sieht sich und Julia an Henriettes statt, Julia sich selbst und neben sich jemand, der nicht genau zu erkennen ist. Zuweilen aber meint sie, daβ Kleist Hoffmann sei.

Hoffmann schwindelt es:

Hoffmann: Novalis hat so wunderbar gesagt: Im Tode sind die Wonnen der Liebe am gröβten. Für Liebende ist der Tod die Brautnacht.

Lichtwechsel: Alptraum, Musik [(Takemitsu)]

Hoffmann: Warum bist du nicht an meiner Seite, mein lieber Hippel! Wie jung wir doch waren, und welche Zuversicht wir aus naiven, doch mannhaften Taten schöpften! Heute bringen kühne Taten uns nur Entbehrungen und Scherereien, wenn nicht gar die Katastrophe.
Weiβt du noch, neben Onkel Ottos Garten, hinter einer Mauer war ein Mädchenpensionat, in das einzudringen wir uns, vom Liebreiz eines der Zöglinge betört, in den Kopf gesetzt hatten. Also begannen wir einen unterirdischen Gang zu graben. Er war auch schon zur Hälfte fertig, doch irgendwie hatte Onkel Otto davon erfahren, und unser Traum wurde mit Schimpf und Schande begraben, der heimliche Gang aber von einem eigens zu diesem Zwecke gedungenen Gärtner aus dem Pensionat zugeschüttet.
Doch konnte uns diese Niederlage nicht aufhalten. Wir beschlossen, uns einen Montgolfiere zu bauen, um damit über die hehre Mauer hinwegzufliegen.
Wie triumphierten wir, als unser bunter, mit hellen Farben geschmückter Ballon sich in die Lüfte hob und uns forttrug in seinem Burgunderweinkorb. Schon wollten wir den Sieg feiern, da geschah die Katastrophe! Der Ballon platzte, und wir stürzten mitten auf den Hof des Pensionats.

Wie jung wir doch waren, und wie glücklich! Wenn ich jetzt an diese Zeit zurückdenke, bin ich mir nicht mehr sicher, ob es wirklich so war, wie ich es in Erinnerung habe. Die seither vergangenen Jahre drücken selbst der Wahrheit ihren Stempel auf, verzerren sie und machen sie womöglich – wer weiβ - sogar noch wahrhaftiger.

## VIII. Christopher Voeteri

Plötzlich helles Licht, Hoffmann erhebt sich, bewegt die Plexiwand nimmt das Haus und erklärt: Ton: Stop [(Takemitsu)], Meereswellen, Vögel etc.

Hoffmann: Mein Groβonkel nahm mich oft als seinen Sekretär mit auf Reisen, wenn er in Kurland einfluβreiche Familien besuchte, die auf ihren Besitztümern die Gerichtsbarkeit inne hatten. Er muβte dort die Urteile ausfertigen.

*Dem Gestade der Ostsee unfern liegt das Stammschloβ R ... sitten. Die Gegend ist rau und öde, kaum entsprieβt hin und wieder ein Grashalm dem bodenlosen Triebsande, und satt des Gartens schlieβt sich an die nackten Mauern de Schloβes ein dürftiger Föhrenwald, dessen ewige, düstere Trauer selbst den bunten Schmuck des Frühlings verschmäht.*

Als ich mit dem Groβonkel dort eintraf, durchfuhr mich eine dunkle Vorahnung. Mir war, als schwebe etwas Unheilvolles über diesem Schloβ. Wie sich herausstellen sollte, hatte diese Vorahnung mich nicht getrogen.
Alles war düster und abweisend an diesem Ort:
Die finstere Miene des Schloβherrn, von dem es hieβ, er beschäftigte sich in einem unweit des Gerichtssaales gelegenen Turm mit schwarzer Magie und Astrologie;

Eines Abends bei unfreundlichem Wetter saβ ich im Lehrstuhl und versuchte vergebens zu lesen... Schlieβlich legte ich da Buch zur Seite und trat hinaus in den Korridor, wo in der Nische gegenüber der Tür ein Kandelaber leuchtete. Aus diesem nahm ich eine brennende Kerze und ging nach der Seite, wo der Gerichtssaal lag.

*Der helle Vollmond strahlte durch die breiten Bogenfenster, alle finstre Ecken des wunderlichen Baus erleuchtend, wohin der düstere Schein meiner Kerze nicht dringen konnte. Wände und Decke des Saals waren auf seltsam altertümliche Weise verziert, diese mit schwerem Eichengetäfel, jenen mit buntbemaltem, vergoldeten Schnitzwerk.*
*Wer weiβ es nicht, wie ein ungewöhnlicher, abenteuerlicher Aufenthalt mit geheimnisvoller Macht den Geist zu erfassen vermag, selbst die trägste Phantasie wird wach und will sonst nie Erfahrnes ahnen.*

Hoffmann stellt Haus an Position, arbeitet in seiner Landschaft, Schraubenmuttern, Sand, Wasser etc.

Ich ging langsam, mit klopfendem Herzen, und lauschte in die nächtliche Stille des alten unwirtlichen Schlosses hinein.
Plötzlich hielt ich inne. Mir war, als sei eine ganz in helle Gewänder gehüllte Gestalt hinter mit über den Korridor, von einer Türnische in die andere gehuscht. Lange stand ich so, bis ich mich ein wenig beruhigt hatte, dann ging ich weiter.

Endlich war ich am Ziel. Das war der kleine Saal, von dem die Wendeltreppe nach oben führte, in das runde Stübchen, das Allerheiligste dieses düsteren Gebäudes hinauf.
Als ich an die Tür trat, die zu der Treppe führte, hielt ich inne und lauscht erneut. Die Tür war nicht verschlossen, und ich konnte ohne weiteres und von niemandem bemerkt auf die Treppe gelangen.
Schon wollte ich mit erhobener Kerze durch die halb geöffnete Tür schlüpfen, als ich plötzlich vor Schreck zusammenfuhr: inmitten des Saales, in dem Lehnstuhl vor dem langen niederen Tisch, den Rücken zu mir gewand, saβ jemand. Ich erstarrte. Der Mensch im Lehnstuhl rührte sich nicht. Ich stand und wartete. Und je länger ich wartete, desto unnatürlicher erschien mir die Reglosigkeit des Unbekannten.
Endlich faβte ich mir ein Herz und tat, schreckensstarr, einige Schritte auf den Lehnstuhl zu. Der Unbekannte rührte sich nicht.
Mit einem Male wurde mir alles klar, und ein Seufzer der Erleichterung entrang sich meiner Brust.
Was mir als unbewegliche Gestalt erschienen war, war ein ganz gewöhnlicher Mantel, der auf der Lehne des Sessels hing, und darauf lag ein schwarzes Samtbarett mit einer weiβen Straußenfeder. Das alles gehörte dem Baron. Also war er hier, dort oben!
Mein erster Gedanke nach dieser Entdeckung war, de Kerze zu löschen, was ich auch sogleich tat.
Nunmehr im Dunkeln, setzte ich mich in den Lehnstuhl und begann zu warten. Worauf? Ich kann es nicht sagen. Aber ich war der festen Überzeugung, daβ hier in Kürze etwas geschehen müsse. Allmählich gewöhnten sich meine Augen an die Finsternis.
Als ich mich ei wenig mit meiner Umgebung vertraut gemacht hatte, fiel mir als erstes ein Lichtstreifen auf, der aus der Tür zur Treppe des astrologischen Turms drang.
Auch bemerkte ich zwei hochaufragende Gestalten in den Nischen unter den hohen Fenstern: das waren Ritterrüstungen, die dort wie Skulpturen zur Ausschmückung des Saales aufgestellt waren. An der Wand zwischen den Fenstern aber hing ein riesiger matter Spiegel in schwarzem, geschnitzten Rahmen, und was ich darin erblickte, lieβ mich erbleichen.

Ein alter Filmprojektor geht an und projiziert mit dem entsprechenden Geräusch ein leeres Filmbild auf den Tüll, Hoffmann nähert sich langsam dem projizierten Bild ohne es zu berühren:

In dem trüben Spiegel mit seiner zur Hälfte verschwundenen Amalgamschicht erblickte ich mich selbst, wie ich vorsichtig, auf Zehenspitzen, mit einer brennenden Kerze in der Hand durch den Korridor des Schlosses ging! Das heiβt, der Spiegel zeigte mich, wie ich wenige Minuten zuvor gewesen war! Mit angehaltenem Atem schaute ich auf mein eigenes Ebenbild, das den ganzen Weg von meinem Zimmer zu dem kleinen Saal, wo ich im Lehnstuhl am Tisch saβ, noch einmal zurücklegte. Endlich war mein Spiegelbild, genau wie ich, in dem Lehnstuhl angelangt und sah nun aus wie ein ganz gewöhnliches Spiegelbild.
Ich machte eine Handbewegung, und der Spiegel wiederholte sie gehorsam gleichzeitig mit der meinen.

Aber vielleicht war das gar nicht so? Vielleicht kam mir auch das nur so vor?
Das aber war noch nicht alles.
Ich saβ im Lehnstuhl und blickte dumpf in den Spiegel. Da stand ich, wie ich auf seiner matten Fläche erschienen, unvermutet auf und bewegte mich vorsichtig zur Treppe. Ich selbst saβ regungslos auf dem Lehnstuhl und beobachtete nur mit wachsendem Entsetzen mein Ebenbild.
Was geschah nun weiter, was sah ich in dem alten Spiegel? Nachdem ich vorsichtig die Wendeltreppe hinaufgestiegen war, fand ich mich vor einer Flügeltür wieder, deren einer Flügel offen stand. Ich trat näher und schaute hindurch. Alles mögliche hatte ich erwartet, nur nicht das, was ich dort erblickte. Es war ein riesiger halbdunkler Saal; selbst das helle Leuchten, das von einem alten Folianten ausging, der aufgeschlagen mitten im Saal auf dem Boden lag, drang nicht bis an seine Decke. In dem Saal wimmelte es vor Vögeln, ganz gewöhnlichen Elstern, schwarz und weiβ gezeichnet. Es waren ihrer unzählbar viele, sie schwirrten hierhin und dorthin, sprangen flatternd über die Bodenplatten und flogen unter der unsichtbaren Decke von einem Balken zum anderen.
Ich hatte gedacht, auch den Baron hier zu sehen, er war jedoch nirgendwo.
Der Saal war erfüllt von Flügelschlagen und einem durchdringenden, jammervollen Gekreische, das sich zu einem aufreizende, abscheulichen Lärm verband.

Ton: Vogelschreie [(Mischung aus Möwen, Krähen, Schwalben)]; Hoffmann schützt sich gegen die unsichtbaren Vögel über ihm.

Ich stürzte die Treppe hinunter, in den Saal, von dort die finsteren Korridore entlang durch den Gerichtssaal, und wieder war ich in einem Korridor ...

Film fährt aus der Spule, dreht leer, bis sie anhält; Lichtwechsel: kalter grauer Morgen.

Am frühen Morgen, bei Sonnenaufgang, fand ich mich mit Kopfschmerzen und unausgeschlafen im Lehnstuhl bei dem erloschenen Kamin. Das nächtliche Abenteuer hätte ich vergessen können (denn anfangs war ich überzeugt, daβ das nichts als ein Traum gewesen war), wäre da nicht der Kerzenstummel in meiner Hand gewesen und der wachsbespritzte Rock.
Und da fiel mir ein, daβ ich, als ich von der Treppe in den Saale zurückeilte, im Vorübergehen in den unheilvollen Spiegel geblickt und dort den Widerschein eines Feuers gesehen hatte. Unter dem Eindruck des eben Geschauten hatte ich dem keinerlei Bedeutung beigemessen. Nun aber, erinnerte ich mich daran... Die üblen Vorahnungen erfüllten sich.

Als ich aber am Tage mit dem Onkel in der Umgebung spazieren ging, sahen wir uns plötzlich um und stürzten zum Tor: Der astrologische Turm stand in Flammen, und über dem Feuer kreiste ein ungestümer Schwarm schwarz-weiβer Vögel.

Das Modellschloβ in der Kinolandschaft brennt; Ton: [(Artemiew)]; Nach einem Moment sagt Hoffmann zu Publikum:

Wäre das nicht ein Stoff für eine spannende Erzählung? Dennoch muβ ich sie bis zum Schluβ erzählen. Im Grunde ist es eine Kleinigkeit: bevor der Spiegel im Rittersaal von Rossitten zersprang, konnte ich, noch einen Blick hineinwerfen. Und wissen Sie, was ich darin sah?

Ein wunderhübsches schwarzhaariges Mädchen mit einem blauen Band im Haar. Sie lächelte und schaute mich sanft und zärtlich an. Du wirst es nicht glauben, aber das war Julia! Und das mehrer Jahre, bevor ich sie zum ersten Mal sah!

Ton: [(Rihm)]; Hoffmann zieht Plexi vor das Haus, bewirft Plexi von hinten mit Sand kommt dann erregt nach vorn.

## IX. Der Doppelgänger

Hoffmann: Unsere Wesensart ist abscheulich – unverträglich und streitsüchtig, von rauher und ungehobelter Beschaffenheit, und wenn man mit unbedachter Hand darüber hinfährt, kann durchaus ein Splitter in dieser Hand stecken bleiben. Viele nennen wir unsere Freunde, doch nur wenige haben eine Vorstellung von den Seelenschmerzen und lichten Momenten, die unser eigentliches Wesen ausmachen.
Sind wir denn glücklich? Nein. Weil das Glück zu seicht ist für uns, die wir die Hand ausstrecken, um nach den Sternen zu greifen.
Sind wir zufrieden? Nein. Uns quält ein ständiger Hunger nach Entdeckungen und Eroberungen, die alles erfassen sollen, was um uns herum ist. Doch wissen wir überhaupt, was um uns herum ist? Können wir denn unseren Sinnen trauen? Dort steht eine Flasche. Sie ist leer. Von grüner Farbe, kühl, ein paar Tropfen Wein auf dem Grund. Und das ist alles, was wir über sie sagen können, denn wir haben doch nur fünf Sinne! Ach! Wie sollen wir diese Welt erkennen, da wir doch mit Hilfe unserer kärglichen Empfindungen so erbärmlich wenig begreifen können! Wie können wir etwas über sie aussagen, wenn wir nur wissen, daβ sie klingt und riecht, nur wissen, daβ sie über Farbe und Temperatur verfügt und entweder bitter wie Wehrmut sein kann oder süβ wie Nektar – und darüber hinaus von ihr nichts wissen können!
Erbärmliche Kreaturen sind wird, und bilden uns ein, die Welt sei so, wie wir sie sehen!
Wenn sie nun aber über Milliarden anderer Eigenschaften verfügt, von deren Existenz wir noch nicht einmal etwas ahnen? Was soll der unglückliche Mensch da tun! Wer soll je das göttliche Ideal erschauen, das die Menschheit glücklich machen wird?
Ein harmonisches Ganzes! Ein volltönender und allumfassender Akkord, ein Tutti aller denkbaren Instrumente – eine göttliche Illusion absoluter Ganzheit und Vollkommenheit – die Kunst!
Darauf wollen wir trinken!

Hoffmann geht zum Tisch setzt sich:

Hoffmann: Wer bin ich? Wer bin ich eigentlich? Musiker? Maler? Schriftsteller? Oder einfach nur Kammergerichtsrat der Immediatskommission?

Es erscheint als direkte Videoprojektion auf den vorderen Tüll sein Doppelgänger. Hoffmann spricht mit seinem Doppelgänger, seine eigene Stimme kommt vom Ton und real, also aufgezeichnet und direkt projiziert, gibt er sein Doppel. Als er ihn sieht, sagt er:

Stimme: Kannst Du mir das nicht sagen? Du bist doch Beamter und hast deinen Weg gemacht ... Sag, hab ich richtig gehandelt, als ich als Vorsitzender Rat diesen Idioten, den Polizeidirektor von Kamptz, vor die Schranken des Gerichts forderte?

Doppel: Was du für Ausdrücke gebrauchst ...

Stimme: Na gut, nicht Idiot, nur Verleumder – aber war es richtig oder nicht, daβ ich ihn nachdem Gesetz zur Verantwortung zog? [Doppel lächelt:]

Doppel: Du hast genauso recht wie die, die dich dafür aus dem Dienst der Immediatskommission entlassen haben ...

Stimme: Ich hätte mich von Anfang an nicht mit diesen Kinkerlitzchen abgeben sollen! Ich bin kein Beamter! Ich ... [Hoffmann seufzt tief auf,] ich weiβ noch nicht einmal, wer ich bin ... Na? Wer bin ich?
Laβ nur, sag nichts ... Ich fürchte, niemand kann mir auf diese einfache Frage eine Antwort geben ... Was machst du denn? Du sollst lesen! Du muβt unbedingt lesen! Du muβt es wissen! Du fährst doch fort!
Weiβt du, [sagt er wehmütig,] eines Tages mach ich mich auch auf und reise, wohin mir der Sinn steht ...

Hoffmann, als Doppelgänger, nimmt ein Blatt vom Tisch und liest:

Doppel: *Finden Sie es geraten und tunlich,, so sagen sie in einem Augenblick des heiteren Sonnenscheins Julien, daβ ihr Andenken in mir lebt – darf man das nämlich nur Andenken nennen, wovon das Innere erfüllt ist, was im geheimnisvollen Regen des höheren Geistes uns die schönsten Träume bringt von dem Entzücken, dem Glück, das keine Arme von Fleisch und Bein zu erfassen, festzuhalten vermögen ...*

Ton: Fade in [(Rihm)]:

*Sagen Sie ihr, daβdas Engelsbild aller Herzensgüte, aller Himmelsanmut wahrhaft weiblichen Sinne, kindlicher Tugend, das mir aufstrahlte in jener Unglückszeit acherontischer Finsternis, mich nicht verlassen hat beim letzte Hauch des Lebens, ja daβ* dann *erst die entfesselte Psyche jenes Wesens, das ihre Sehnsucht war, ihre Hoffnung und ihr Trost, recht erschauen wird, im wahrhaften Sein!*

Der Doppelgänger verschwindet, Ende de Projektion, ein wenig später fade out [(Rihm)], immer noch an seinem Tisch, trinkt Hoffmann einen Schluck und nimmt seinen Schreibe sieht ihn an, als ob er durch ihn hindurch

Etwas erkennen würde (caméra stylo):

## X. Julia Mark

Hoffmann: Hoffmann geht die Straβe entlang... Das Dorf – akkurate Häuschen, saubere Gehwege, reingewaschenes Feldsteinpflaster.
Eine Kirche, aus der Orgelklänge und miβtönender Chorgesang dringen – offenbar ein Gemeindechor. Die Straβen sind leer.
Hoffmann bleibt stehen, eine verächtliche Grimasse verzerrt sein Gesicht. Der Kirchengesang dringt hinter verschlossenen Türen hervor.

Die Kerzenflamme zittert, und Wachs tröpfelt auf das Kissen, wo Hoffmann schläft. Er hat das ausgemergelte Gesicht eines unglücklichen oder sehr kranken Menschen. Dem Bett gegenüber steht ein halbgeöffneter Spiegelschrank.

Es ist still.

.

Das knarrt es, und sie Spiegeltür geht langsam auf.
Woher kommt sie, dieses Mädchen mit dem blauen Band im schwarzen Haar?
Zarte Hände richten sorgfältig die Sachen des Schlafenden auf dem Nachttischchen. Stellen einen Blumenstrauβ auf den Tisch, beschneiden den Docht der Kerze, schüren das Kaminfeuer.
Wieder knarrt die Schranktür.
Helles Sonnenlicht durchflutet das Zimmer. Das Fenster steht offen, ein warmer Wind spielt mit dem feinen Musselin der Vorhänge.

Hoffmann berührt sein Gesicht, fade in und out [(Glöckchen Solaris)]:

Doch was ist mit ihm geschehen? Wo ist der graue Backenbart und die gefurchte Stirn geblieben? Die tiefen Runzeln auf den Wangen und die geschwollenen Handgelenke? Er ist jung – dem Aussehen nach höchstens zwanzig Jahre alt!

Er steht auf, tritt vor den Spiegel, doch kann er sich nicht als Jüngling sehen – nur das sonnendurchflutete Zimmer und der Schrank mit der halboffenen Tür erscheinen im Spiegel. Sein Gesicht sieht er nicht. (Ton: [(Nono)])

Hoffmann steht auf geht langsam zu seinem Bett legt sich hin guckt dann verschmitzt zum Publikum:

## XI. Die Kinder von Frau Marienbürger

Er flüstert im Ton der Verschwörers:

Hoffmann: Übrigens, ich habe ja schon lange kein Spiegelbild mehr. Wie Spikher. Nur habe ich mein Spiegelbild nicht bei einer Frau gelassen. Sondern bei ihr...

Ton Fade in [(Glöckchen Solaris)].

Hoffmann: Was ist los?

Ohne den Kopf zu wenden, schaut Hoffmann aus dem Augenwinkel in den groβen Spiegel an der gegenüberliegenden Wand. Dort zeigt sich ein Zimmer, und festlich gekleidete Damen und Herren, die in Sesseln sitzen. Sie blicken Hoffmann aufmerksam an.
Wo ist er ihnen nur schon begegnet? Ah! Es gibt sie ja gar nicht! Er hat sie sich selbst ausgedacht!
Doch sie schauen ihn weiterhin schweigend und mit traurigen Augen aus dem Spiegel an. Es ist niemand im Zimmer.

Ton: fade out [(Glöckchen Solaris)].

Hoffmann: Ich bin wie die Kinder, die an am Sonntag geboren sind. Sie können Dinge sehen, die für andere unsichtbar sind. Ah ... jetzt weiβ ich, wer ich bin ... Endlich ...

Es wird dunkel. Lediglich der Tisch bleibt etwas länger von oben beleuchtet. Ton: Stabat Mater von Pergolisie [(quando corpus)]; Projektion der Dokumentar-Sequenz mit dem Stratosphärenballon aus Der Spiegel. Hoffmann erhebt sich fährt mit dem Fahrstuhl auf die Galerie; der Text beginnt vom Ton, Hoffmann doppelt ihn und geht schliesslich nach oben ab

## XII. Die Montgolfiere

Stimme: Eine mit bunten Wimpeln geschmückte Montgolfiere steigt über den Baumwipfeln und spitzen Ziegeldächer auf. Sie steigt höher, immer höher ... Von hier hat man einen herrliche Blick auf die ganze Stadt.

Dort drüben, zwischen der Brücke und dem Kirchengebäude mit der bronzenen Turmspitze, steht ein hohes Haus mit offenen Fenstern.
Da ist es. Es kommt näher, immer näher ...
Da sieht man bereits ein Zimmer durch blitzende Fensterscheiben in lackierten Rahmen.

Und eine schwarzhaarige Frau mit einem blauen Band im Haar, die an einem Teetischchen sitzt.

Da wendet sie den Kopf ...

Und dennoch kann er ihre Gesichtszüge nicht erkennen, er spürt nur, daβ er in seinem ganzen elenden, kurzen, wahnsinnigen Leben kein Antlitz gekannt hat, da ihm näher und teurer, lieber und verwandter gewesen wäre.

Ton: fade out Musik, Regen, Black out.

Einsicht DVD bei Archiv des Théâtre National de Chaillot, Paris: theatre-chaillot.fr

## D) Presseartikel zur Aufführung von „Hoffmanniana nach Andrej Tarkowskij“

**THEATER** * Dietrich Sagert adaptierte Drehbuch des russischen Filmregisseurs für die Bühne

# Mit Tarkowskij - Eintauchen in den Zerrspiegel der Träume E.T.A. Hoffmanns

**E.T.A. HOFFMANN** (1776-1822), der Deutsche, war Erzähler, Dichter, Geologe, Gerichtsbeamter, Komponist, Dirigent, Theaterdirektor, Maler. Tarkowskij (1932-1986), der Russe, war Filmemacher. Was sie beide gemeinsam haben, ist eine Vision: die Welt der Träume. Ingmar Bergmann sagte: "*Tarkowskij bewegt sich im Raum der Träume. Ich pochte mein ganzes Leben lang an die Pforte jener Orte, an denen er sich mit solcher Evidenz bewegt*".

1975 schrieb Tarkowskij ein von Hoffmann's Träumen inspiriertes Drehbuch, *Hoffmanniana*. Der Film wurde nicht realisiert. Nun aber stellt Dietrich Sagert eine Bühnenbearbeitung vor. Hier sehen wir Hoffmann, allein im Raum, wie er sich durch die Zufälle seiner Traumwelt bewegt.

Manchmal antworten ihm Stimmen. Es herrscht Dämmerung. Einmal liegt Hoffmann auf dem Bett ausgestreckt da, dann wieder ist er über einem Kabaretttisch in sich zusammengesunken. Es ist das „*bleiche Licht eines trüben Tages*“, ein „*nächtliches Licht, blass, mondscheinartig*“, ein „*tiefer Wald*“, das „*Schatten enger Gassen*“. Nur selten wagt sich Tarkowskij an eine Ausdrucksweise heran, die man nicht von vornherein erwartet hätte: „*die Allee, wo die Wipfel der Bäume sich lautlos wiegen*“. Für die Plattheiten des Drehbuchs kann der Übersetzer nicht verantwortlich gemacht werden: Es ist der untadelige André Markowicz.

Das Gegenüber Hoffmanns in dieser Inszenierung sind Spiegel. Ungewöhnliche Spiegel. Wenn Hoffmann hineinschaut, erblickt er niemanden. Und wenn er eine Frau darin erblickt, ist sie nicht anwesend, doch dann ist es, als ob die Frau auftritt, den Spiegel abnimmt und damit fortgeht. Zahllose Spiegelglassplitter liegen auf dem Boden oder auf den Stühlen, wo Hoffmann nur Leere wahrnimmt, oder auch ausgefallene Landschaften. Hoffmanns Lieblingsmöbel ist naturgemäss der Spiegelschrank, dessen Spiegel sich bewegen, vibrieren und tausenderlei Dinge zu berichten haben; in den hinteren Ecken seiner Fächer bewegen sich anziehende Schatten. Es kommt vor, dass ein Spiegelsplitter wie in verschüttetem Wein schwimmt.

### EIN RÄTSELHAFTER SCHAUPIELER

Hoffmann war ein schwerer Trinker. Er gab önologische Ratschläge. „*Für Kirchenmusik Riesling, für tragischer Oper Burgunder*“. Und untertags Champagner und Sauternes-Wein.

"*Der Held irrt durch diese Welt wie ein Flüchtling*", sagt der Autor der Bühnenbearbeitung, Regisseur Dietrich Sagert. Er spricht von "*verinnerlichten Geistern im Unbewussten der Personen*".

Claude Guyonnet stellt Hoffmann dar. Man hätte keinen besseren finden können . Dieser bemerkenswerte Schauspieler, selber ziemlich rätselhaft, ist das Inbild des romantischen deutschen Hamlet, den Tarkowskij erfand. Er hat dessen Schattenseiten, Spiegelungen, er scheint mit seinem Double zu spielen, doch in manchen Momenten, wie Tarkowskij sagt, " *dringt die Sonne mit ihren Strahlenspitzen durch* ".

**Michel Cournot**

*Hoffmanniana,* nach einem nicht verfilmten Drehbuch von Andrej Tarkowskij. Bühnenbearbeitung und Inszenierung: Dietrich Sagert. Mit Claude Guyonnet.

Théâtre National de Chaillot, 1 place du Trocadéro, Paris 16. Bezirk. Metro: Trocadéro. Tel. 01 53 65 30 00. Von Dienstag bis Samstag um 20.30 Uhr, Sonntag um 15 Uhr, bis 30. März. 9.5 € bis 18 €.

*Le MONDE 28.* März *2003*

**SZENE** *"Hoffmanniana" im Chaillot*

# Spiegeleffekte

Man dringt sozusagen in die Eingeweide des Chaillot-Palastes ein, um in der Disposition in das Studio (Theater) zu gelangen, wie sie der Gestalter der *Hoffmanniana* ersann: ein wahrhaft magischer Augenblick!
Man wandelt durch einen engen Korridor, durch einen strahlend weiß getünchten Schlauch, und fühlt sich dabei wie eine von blendendem Licht umhüllte Gestalt aus einem Film Tarkowskijs. Im Saal, gegenüber von der eigentlichen Eingangstreppe, einige Sitzreihen, und eine Doppelglaswand, beiderseits von hohen, Wärme ausstrahlenden Holzschränken flankiert, und, wie Lüster vom Plafond herunterhängend, zehn Kugeln aus Spiegelglas. An einer Schiene befestigt ein beweglicher weißer Bildschirm-Kulissenwand. Im Hintergrund, auf einem Bett ausgestreckt, ist ein Mensch in Träume versunken... Er steht auf und lässt uns dieses Eintauchen in die merkwürdige Gedankenwelt miterleben, die Andrej Tarkowskij beseelte, als er das Drehbuch über den Dichter der deutschen Romantik, E.T.A. Hoffmann, schrieb, und dabei nur Tisch und Stuhl, einige Gläser und Flaschen, und das Modell eines Hauses zur Verfügung hatte.

Was man aus *Hoffmanniana* heraushören sollte, ist die Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeit der Annäherungspunkte. Splitter, Fragmente, Reminiszenzen. Von der Zensur geknebelt, gelang es dem Autor von *Nostalghia* nicht, das Szenario zu verfilmen. Doch das Manuskript erschien schon 1976 in der damaligen UdSSR. André Markowicz übersetzte es jetzt mit der skrupulösen Sorgfalt einer geglückten Treue.

Regisseur Dietrich Sagert verknüpft hier, in dieser spektakulären Bühnenübertragung gedanklicher Abläufe, verschiedene Bewusstseinsebenen. Dafür steht ihm die ausgefeilte Arbeit von Alexander Wolf (Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung) zur Verfügung, deren Kraftlinien er selbst bestimmt, denn Textfassung, Ton, Musik, Bilder wurde von ihm eingebracht; und er dirigiert einen Schauspieler von beachtlicher Finesse, Claude Guyonnet, der uns in die beunruhigendsten Grenzbereiche der Wahrnehmung, in die diffusesten Zonen der künstlerischen *Intelligenz* führt. Es handelt sich bei dieser Aufführung nicht um Hoffmann aus der Sicht Tarkowskijs, es geht vielmehr um die Wege des Denkens, der Intuitionen von zwei Poeten, die Dietrich Sagert zu evozieren sucht. Ein spektakuläres, einzigartiges Objekt von faszinierender Genauigkeit und Kohärenz.

A.H.

Théâtre National de Chaillot,
20.30 Uhr Von Dienstag bis Samstag , um 15 Uhr Sonntag.
Bis 30. März.
Tel. 01 53 65 30 00. Der Text wurde bei Editions Exil veröffentlicht.

*Le FIGARO 17. März 2003*

**„Hoffmanniana“**
nach Andrej Tarkowskij,
Inszenierung Dietrich Sagert
Studio der Nationaltheaters Chaillot
1, Platz Trocadero, Paris XVI, bis zum
30. März; Reservierung: 0153653000

Ein kurioses Projekt: auf dem Theater eine nie gedrehtes Szenario Andrej Tarkowskijs zu inszenieren. Ausgehend von Schicksal des deutschen Poeten und Komponisten Ernst Theodor Amadeus Hoffmann befragt sich der Filmemacher über den Akt der Kreation, diese Art und Weise aus seinem eigenen Leben zwischen Hochgefühl und Leiden, zwischen Opfer und Inspiration, ein Werk zu schaffen.
Als Demiurg, besessen von der Melancholie und dem Schmerz des Schaffens, hatte Tarkowskij in der romantischen Generation eine Art Schulbeispiel gefunden; oft zitierte er Kleist, Rilke, Büchner, Hoffmann.

Dietrich Sagert, deutscher Philosoph und „*ehemaliger Mönch*“ ist dem roten Faden gefolgt: ein Mensch allein auf der Bühne (Claude Guyonnet) konfrontiert seinen Sehnsucht zu schaffen mit den Welten der Romantik und Tarkowskijs, sich im Szenario vermischen. So findet sich ein wenig von allem in dieser einen Stunde Aufführung, zugleich einfachstes und hochkompliziertes: Klänge, Dialoge, Stimmen, Gesten, Riten (zum Glück keine Bilder), die aus den Filmen des russischen Filmemachers stammen. Aber auch der Text Tarkowskijs selbst, das Szenario ist eine derartige Fundgrube, das am ehesten zugespitzt ist auf Theorien der Inspiration eines Poeten, und sich auf das verstörte romantische Genie konzentriert.

Hinzu kommen die Videodispositionen, die Sagert gefunden hat; sie sind oft labyrinthisch aber bestechend eindrücklich, zum Beispiel die überlagerte vierfache Projektion des Gesichtes des Helden, wenn
er einen Brief an seine Muse liest, oder das zahllose Spiel der Spiegel, die das Ensemble der Gesten des Schauspielers vibrieren lässt; und die aus den Filmen (*Andrej Rubljow, Der Spiegel, Stalker, Opfer*) transponierten Situationen.

Die Aufführung ist sicher weder Kino, noch ganz Theater, sondern das Experiment eines Echos: Wie man auf der Bühne die Erinnerung an ein visuelles Universum lebendig werden lässt, wie man der Schöpfungskraft eines der grössten visionären Poeten des letzten Jahrhunderts Platz schafft.

A. de B.

*Libération, 10. März 2003*

# „Hoffmanniana“ nach Andrej Tarkowskij

## Eine poetische Aufführung

Ein sehr interessantes Experiment, gestützt auf ein nie gedrehtes Szenario des Regisseurs von „Nostalghia“, der sich für E.T.A. Hoffmann begeisterte. Konzeptor und Regisseur, Dietrich Sagert sucht den Geheimnissen des poetischen Schaffens auf die Spur zu kommen.

Ein Szenario von Tarkowskij. Es wurde 1976 in der UdSSR veröffentlicht, aber nie realisiert. Der Regisseur von „Stalker“ kannte das Werk des romantischen deutschen Schriftstellers E.T.A. Hoffmann (1776-1822) sehr gut. Er hatte geträumt, dessen Persönlichkeit und dessen gedankliches Universum in einer Arbeit zu erforschen, die des Titel „Hoffmanniana“ trägt, was man verstehen sollte als: Verschiedenes, Unterschiedliches, Fragmente um Hoffmann.

In Ostdeutschland aufgewachsen und seit einigen Jahren in Frankreich arbeitend, interessiert Dietrich Sagert sich nicht einfach nur für das Szenario Andrej Tarkowskijs, wie es André Markovic kongenial übersetzt hat. Er sucht das darzustellen, was sich in Tarkowskijs Kopf abgespielt hat, als er über Hoffmann schrieb; er versucht die Gedanken, selbst Hoffmanns zu erfassen. Das ergibt eine „Vorstellung(spectacle)“, in der Video, Filmausschnitte, Bilder, Musik, Klänge und Lichteffekte (Alexander Wolf) genauso wesentlich sind wie der Text selbst und in der ein Schauspieler, wie bemerkenswert er auch sei – der sehr sensible Claude Guyonnet – nur ein Element der Aufführung bildet, die kohärent und verführerisch ist durch die Delikatesse ihrer Entscheidungen.

Man muss das Gebäude durchqueren um in das „Studio“ zu gelangen, in dem die Vorstellung stattfindet, die, harmonisch und magisch, nichts anderes vorgibt, als uns durch sehr subtile Angebote dem Geheimnis der poetischen Kreation näher zu bringen. Es liegt etwas kämpfendes in der Person, die Claude Guyonnet zeichnet; sie hat verschiedene Stimmen, zweifelt, spielt mit Spiegeln und Doppelgängern, wie so wichtig in Hoffmanns Universum sind wie in Tarkowskijs.

Ein betörendes und einnehmendes Spiel. Ein vollständig kohärentes „Objekt“, das lange nachdenken und den Eindruck nicht vergehen lässt, es nur geträumt zu haben. Vielleicht!

A.H.

Théâtre national de Chaillot, à 20h30
Du mardi au samedi, à 15h le dimanche (01.53.65.30.00).
Durée: 1 h. Jusqu’au 30 mars.

*Le quotidien du medecin, 18 mars 2003*

## Echos und Spiegel

„Hoffmanniana“ nach Andrej Tarkowskij im Stadttheater

Der russische Cineast Andrej Tarkowksij, bekannt für ‚Andrej Rubljow‘, ‚Stalker‘ oder ‚Solaris‘, hatte einmal das Projekt, eine Film über der Schriftsteller, Musiker und beamteten Juristen E.T.A. Hoffmann zu machen. Ein Projekt, dessen Szenario 1976 veröffentlicht wurde, aber dessern Realisierung die sowjetische Zensur verhinderte.

Der Regisseur Dietrich Sagert hat dieses Szenario wieder entdeckt und beschlossen, es szenisch zu bearbeiten, was eine doppelte Besessenheit bedeutet, die Tarkowskijs, der von Hoffmann bewohnt ist, besorgt um dessen Worte, aufgesucht von dessen Romanfiguren im Bann seines Projektes, das sich wie Echos zu seinem eigenen Werk versteht; und die Hoffmanns selbst, ständig Opfer seiner Gespenster und Doppelgänger, auf der rastlosen Suche einer beständigen Realität in sicheren Grenzen. Wir wechseln von einem zum anderen ohne dass es eine Lösung gäbe. Und die ganze Kunst Sagerts besteht darin, seinen Zuschauer mit einem theatralischen Universum zu konfrontieren, in dem sich die Reflexionen vervielfältigen, in dem die Realität an sich selbst zu zweifeln scheint.

Der Schauspieler – Claude Guyonnet – ist mal Tarkowskij selbst auf seine Suche, in seinen Gedanken und Hoffmann- Beschwörungen, und mal Hoffmann in seinen autobiographischen Zusammenhängen oder seinen Texten. Alles ist undurchdringbar vermischt, verknotet, Zeichen von Obsession

Wir sind von der Bühne durch eine riesige, transparente Kinoleinwand getrennt, auf die das nie realisierte Werk „projiziert“ wird; Spiegel schicken uns unser Bild zurück oder bleiben ohne Reflex. Objekte der Beschwörung: eine bewegliche Stellwand, wo sich Schattenbilder abzeichnen, das Modell eines Schlosses, eine Erscheinung, an der unversehens ein reales Feuer ausbricht; Schränke, mit Erinnerungen und gesammelten Informationen gefüllt. Bilde bewegen sich auf dem Bildschirm; eine Tonspur, die Helden aus Hoffmanns Erzählungen erscheinen lässt, die uns in ihrer Stärke erschreckt und uns durch ihren melodiösen Charme verführt.

Das alles ist wunderbar gedacht, sehr koherent und bemerkenswert konstruiert, aber es lässt uns auf der anderen Seite der Leinwand. Wir verstehen dieses verführerische Experiment, aber wir kommunizieren nicht wirklich mit ihm.

Wir sehen Dietrich Sagert vom 21. November an im Kapuzinertheater, „am Steuer“ der „Belgradtrilogie“ von Biljana Srbljanovic im Rahmen des Festivals Act-In.

*Stéphane Gilbart*
*Luxembourger Wort, 17.11.2003*

## E) Entwurf einer Dramaturgie des Stalking

Schon das als Metakonzept verwendete stalking und sein mehrfaches refrainartiges Erscheinen in verschiedenen Zusammenhängen der vorliegenden Arbeit lässt zu Recht vermuten, dass es sich bei dem folgenden Entwurf einer Dramaturgie vornehmlich darum handelt, dramaturgische Konsequenzen und Anwendungsmöglichkeiten aus den untersuchten kinematographischen Theorien und Praktiken nach Andrej Tarkowskij zu ziehen. Dennoch soll zu Beginn dieses Unterfangens ein Blick auf die einzige Theaterinszenierung des Regisseurs geworfen werden, soweit die Dokumentationslage dies erlaubt.

Im Jahre 1976/77 inszeniert Andrej Tarkowskij Shakespeares ‚Hamlet' im Moskauer Komsomoltheater. Er besetzte Anatoli Solonitsyne, der den Andrej Rubljow in gleichnamigem Film spielte, sowie den Schriftsteller in ‚Stalker', in der Titelrolle und Margerita Terechowa, die junge Mutter/Frau etc. aus ‚Der Spiegel', in der Rolle der Gertrud. Schon die Besetzung dieser beiden vornehmlich Filmschauspieler in einer Theaterinszenierung brachten Tarkowskij erhebliche Schwierigkeiten ein. So blieb die Inszenierung denn auch nicht lange auf dem Spielplan. Leider ist ausser einigen Notizen und Photos nichts über diese Aufführung veröffentlicht. Dennoch scheint eine ausgedehntere Arbeit am Theater von Seiten Tarkowskijs zu der Zeit in Erwägung gezogen worden zu sein. Nicht nur findet sich in den Tagebüchern das Inszenierungsprojekt des ‚Julius Cäsar' von Shakespeare, sondern auch das Vorhaben, ein Theater zu gründen. In jedem Falle hatte die Hamlet-Inszenierung dahin gehende Folgen, dass noch im April 1982 Tarkowskij vom französischen Theaterdirektor und Regisseur Antoine Vitez aufgesucht wurde und über ein eventuelles Inszenierungsprojekt für die Spielzeit 1983/84 am Théâtre National de Chaillot in Paris verhandelt wurde.[330]

In Tarkowskijs Aufzeichnungen findet sich immerhin die Grundidee seiner Inszenierung: „Meiner Meinung nach geht der Prinz von Dänemark nicht erst nach dem Duell zugrunde, wo er seien physischen Tod stirbt. Das geschieht vielmehr gleich nach der ‚Mausefalle', als er die Unerbittlichkeit der Lebensgesetze erkannt hat, die ihn, den Humanisten und Intellektuellen, dazu zwingen, es dieser nichtswürdigen Kreatur gleichzutun, die sich in Helsingör eingenistet hat."[331]

[330] A. Tarkowskij: Martyrolog, Tagebücher 1981-1986, S. 74.
[331] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 171.

Auch von hier aus lassen sich nun kaum Schlussfolgerungen für eine allgemeinere Theaterkonzeption Tarkowskijs ziehen. Immer wenn Tarkowskij, auch an anderen Stellen, auf Theater zu sprechen kommt, dann ist es, um zum Beispiel im Hinblick auf die Spielweise der Schauspieler einen Unterschied zum Kino zu verdeutlichen und etwas kinospezifisches herauszustellen. Selbst wenn Tarkowskij direkt auf seinen Moskauer ‚Hamlet' zu sprechen kommt, dann ist es, was das Theater betrifft, in sehr klassischem Zusammenhang zu verstehen, der lediglich von historischem Interesse ist: „In unserer ‚Hamlet'-Inszenierung im Moskauer Komsomol-Theater wollten wir die Ermordung des Polonius folgendermassen darstellen: Von Hamlet tödlich verletzt, kommt Polonius aus seinem Versteck heraus und drückt seinen roten Turban so gegen die Brust, als wollte er damit seine Wunde verdecken. Dann lässt er ihn fallen, verliert ihn, versucht sich umzudrehen, um ihn wieder aufzuheben, als wolle er hinter sich aufräumen. Es ziemt sich nicht, vor seinem Herrn den Boden zu beschmieren, aber die Kräfte verlassen ihn. Der rote Turban, den Polonius fallen lässt, war sein wirklicher Turban, aber auch ein Zeichen für Blut, seine Metapher. Wirkliches Blut kann im Theater nicht überzeugend eine poetische Wahrheit beweisen, wenn es in eindeutig naturalistischer Funktion eingesetzt wird. Im Film dagegen ist Blut – Blut, also kein Symbol, nichts, das für irgend etwas steht."[332] Auch diese Notiz soll offensichtlich zuerst etwas über Kino mitteilen, und nutzt das Theater als kontrastierendes Beispiel.

Um innovativen Anregungen Tarkowskijs über das Theater aus die Spur zu kommen, muss man also innerhalb seiner kinematographischen Arbeit suchen, bzw. noch konkreter vom Kontext ausgehen, innerhalb dessen sich seine Theaterarbeit vollzogen hat. Und dieser ist rein historisch von folgenden Arbeiten Tarkowskijs markiert: ‚Der Spiegel', ‚Hoffmanniana', ‚Hamlet', ‚Der Idiot' und ‚Stalker'. Dieser Knotenpunkt ist im Laufe der vorliegenden Arbeit schon betrachtet worden und zwar im Zusammenhang der Analyse des nichtrealisierten Szenarios ‚Hoffmanniana' (Exkurs I) und bei der Entwicklung der ‚Geschichte der Narren' (Exkurs III). Mehrere Überschneidungen (im Sinnen von Spiegelungen, d.h. sich gegenseitig reflektierende Verhältnisse) zwischen den genannten Werken, wie die Montgolfièrenszenen in „Der Spiegel' und am Ende der ‚Hoffmanniana' oder die Anspielung auf Ophelia im nicht realisierten Szenario, sind bereits erwähnt worden. Hinzu kommt ein Probenphoto von ‚Hamlet', auf dem Tarkowskij demonstriert, wie Schraubenmuttern geworfen werden, ganz wie es auch in ‚Stalker' geschieht.[333]

[332] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 179f.

Die Beantwortung der oben gestellten Frage ob und inwiefern eine Bühne (französisch: plateau) auch ein „plateau“ nach Gilles Deleuze's „Tausend Plateaux“ sein kann vorbereitend, sei hier dieser kreative Kontenpunkt zwischen fünf Arbeiten Tarkowskijs als ein „plateau“ bezeichnet. „Ein plateau ist immer in der Mitte, ohne Anfang und Ende. [...] eine Zone der Intensität, die über sich selbst vibriert, und die sich entwickelt, indem sie jeder Orientierung an Kulminationspunkten oder äusseren Endpunkten vermeidet [...] Es ist eine ärgerliche Eigenschaft des westlichen Geistes, die Expressionen und Aktionen immer an äusseren oder transzendenten Finalitäten festzumachen, anstelle sie auf der Ebene der Immanenz nach ihrem Wert an sich zu schätzen. [...] Wir nennen ein „plateau“ jegliche Multiplizität, die mit anderen verbunden werden kann durch unterirdische künstliche Stengel.“[334]

Wodurch lässt sich nun ein solches „plateau“ in Bezug auf Tarkowskijs ‚Hamlet‘ markieren? Hamlet ordnet sich auf besondere Art und Weise in die Konzeption des Narren nach Tarkowskij. Es ist der Blickwinkel der Schwachheit, die Tarkowskij bei Shakespeare interessieren. Und er hoffte ja, wie bereits erwähnt, bis zum Ende seines Lebens eine Verfilmung des Stoffes zu realisieren. „Dieses ganz ausserordentliche Drama behandelt die ewige Problematik des spirituell höherstehenden Menschen, der sich gezwungenermassen auf eine niedrige, schmutzige Wirklichkeit einlassen muss. Das ist gerade so, als würde man einen Menschen nötigen, in seiner eigenen Vergangenheit zu leben. Hamlets Tragödie liegt für mich nicht in seinem physische Ende, sondern in der Tatsache, dass er noch kurz vor seinem Tod die eigenen spirituellen Prinzipien aufgeben und ein ganz gewöhnlicher Mörder werden musste. Danach ist sein Tod für ihn letztlich nur noch eine Erlösung, ohne die ihm nichts als der Selbstmord geblieben wäre.“[335]

Überraschend und doch notorisch ist es der Zeitbezug des Hamlet, der Tarkowskij interessiert: Hamlet als spiritueller Mensch, der als solcher ein Mensch des Werdens (s.o.), aber gezwungen ist, in der Vergangenheit zu leben. Im Sinne des ersten Teils der vorliegenden Arbeit müsste man Hamlet als kinematographische Figur bezeichnen. Und ebenso überraschend wie notorisch findet sich der entsprechende Kommentar bei Gilles Deleuze: „Der nordische Prinz sagt: „Die Zeit ist aus den Fugen“. [...] Die Zeit aus den Fugen bezeichnet [...] die verrückte Zeit, die aus der Krümmung, die ihr ein Gott auferlegte, herausgesprungen ist, befreit von ihrer zu simplen Kreisfigur, sich nun gegenüber den

[333] A. Tarkowskij: Martyrolog, Tagebücher 1981-1986, S. 132.
[334] G. Deleuze/F. Guattari: Mille Plateaux, S. 32-33, (Ü.d.V.).
[335] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, S. 235.

Ereignissen befindend, die ihren Inhalt ausmachten, ihr Verhältnis zur Bewegung umkehrend; kurz, die Zeit, die sich als leere, reine Forme entdeckt.“[336] Ein solches Aus-den-Fugen-Geraten der Zeit bildet eine Zäsur und hat einen Sprung im Ich zur Folge, die sich an Hamlet manifestiert: Er gerät in den Strudel der entfesselten Zeit, was ihn geradezu daran hindert, zu agieren. Ihr umgekehrtes Verhältnis zur Bewegung (Aktion) verändert diese und schafft zugleich eine andere Form von Räumlichkeit. Erst eine Art symbolischer Aktion in Form seiner Reise nach England (räumliche Distanz), ermöglicht es Hamlet, zur Tat zu schreiten.[337]

Von hier aus wird Hamlet als kinematographische Figur zugleich theatralische Figur im Sinne eines Theaters, was sich von der Zeit her zu definieren versucht und nicht von der Bewegung, d.h. von der Zeitkomposition her und nicht lediglich vom Ablauf der Ereignisse. Der Ablauf der Ereignisse auf dem Theater wird herkömmlicher Weise als deren Dramaturgie bezeichnet, die in Szene gesetzt wird und der alle übrigen Theatermittel untergeordnet sind. Eine skizzierte Dramaturgie des stalking wird also folgerichtig eine Dramaturgie der Zeit sein, wie es im übrigen der Bewegungsform des stalking entspricht. Diese war äusserlich, und wird es auch unter dramaturgischen Gesichtspunkten im herkömmlichen Sinne, als Bewegungsform von Anfang an etwas bizarr erschienen: es gibt keine geraden Wege, der direkte Weg ist nicht der kürzeste (vgl. Reise Hamlets) etc. Stalking ist zum wiederholten male als Bewegungsform der Zeit zu bezeichnen, und zwar als Bewegungsform der Zeit aus den Fugen und folgt ihren eigenen Linien, von Schraubenmuttern bestimmt, und ihren eigenen Gesetze, wie im oft zitierten Zimmer in der Zone.

Diese besonderen Raum- und Zeit- Dynamismen charakterisieren und produzieren „Dramatisierung“[338]. Das heisst, in derselben Art und Weise wie sich Ideen aktualisieren, werden sie dramatisiert. Eine Idee ist real ohne aktuell zu sein, sie ist ihrer Virtualität nach differenziert, ohne ihrer Aktualität nach differenziert zu sein und ist damit vollständig, ohne ein Ganzes zu sein. Idee ist hier bei Deleuze verwendet wie an anderer Stelle die „Ebene der Immanenz“ bzw. die „Ununterscheidbarkeit“. Das bedeutet, dass sich Dramatisierung nach dem selben Muster vollzieht wie das beispielsweise das Imaginäre (s.o.).

[336] G. Deleuze: Différence et Répétition, puf, Paris 1968, 7. Aufl. 1993, S. 119f. (Ü.d.V.).
[337] Vgl. G.Deleuze a.a.O. S. 116-123.
[338] G. Deleuze: „La méthode de la dramatisation“ in ders.: L’île déserte et autres textes, Paris 2002, S. 131-162; vgl. auch ders.: Différence et répétition, S. 276-285.

Die Idee als unterschieden aber dunkel ist eine dionysische Idee.[339] Dramatisierung aktualisiert Ideen und inkarniert sie zeitlich, indem sie die Zeit rythmisiert und räumlich, indem sie den Raum in Linien teilt, also frakturiert.
Als raum-zeitliche Dynamismus stellt sich die Dramatisierung als theoretische Grundlage eines Theaters als Zeitkomposition, also einer Dramaturgie des stalking dar. Sie bestimmen die Ideen in der Zeit und im Raum. Das bedeutet, dass eine dramatisierte Idee nichts mit einer Essenz zu tun hat (man kann also nicht die Frage stellen: Was ist, z.B. das Schöne?), sondern mit Akzidenz (man muss also fragen: Wer ist schön?). Und dies ohne die Akzidentien als einfache Beispiele oder als Repräsentationen eine abstrakten Essenz zu betrachten, sondern als „Multiplizität", die sich nur bestimmen lässt, indem man ihre „wahrhaften raum-zeitlichen Koordinaten"[340] verfolgt. Man muss also fragen: Wer ist wann und wo schön?

Die virtuelle und dionysische Begründung des Dramatisierung in ihrer rein philosophischen Komplexität bei Deleuze (die hier nur angedeutet werden kann), aktualisiert sich dennoch nicht ohne Subjekt. Sie sind allerdings „eher duldend als agierend". Sie sind lediglich in der Lage, den Druck der Zeit und den Schock des Raums zu ertragen. Es ist ein Subjekt im „Larvenstadium"[341], es hat einen Riss (Hamlet). Die raum-zeitlichen Dynamismen agieren „unter all den Formen und qualifizierten Ausläufern der Repräsentation" und bilden weniger eine Ganzes, „als ein Ensemble von abstrakten Linien bilden, die aus einer inextensiven und informellen Tiefe hervorgehen. Befremdliches Theater, das aus reinen Bestimmungen gemacht ist, die Raum und Zeit schütteln, direkt auf die Seele wirken und als Akteure Larven hat – für die Artaud das Wort ‚Grausamkeiten' wählte. Diese abstrakten Linien formen ein Drama..."[342]

Nun ist die Konzeption der Dramatisierung nicht eigentlich für Theater gedacht, sondern sie ist Philosophie. Aber eben „Philosophie nicht als Gedanke, sondern als Theater" nämlich ein „Theater von Mimen auf vielfältigen Bühnen, flüchtig und augenblickhaft, wo die Gesten, obwohl unsichtbar, sich Zeichen geben; ein Theater auf dem unter der Maske von"[343] Deleuze ein tarkowskijscher Narr am Eingang des Zimmers in der ‚Zone', Stalker, antwortet und sagt: „Ja, es stimmt, ich bin nur eine Larve.[...] Ich bin eine Larve"[344], „mein Ich hat einen Sprung

[339] Vgl. G. Deleuze: Différence et répétition, S. 276.
[340] G. Deleuze: a.a.O. S. 133, (Ü.d.V.).
[341] G. Deleuze: a.a.O. S. 136, (Ü.d.V.).
[342] G. Deleuze: a.a.O. S. 137, (Ü.d.V.).
[343] Michel Foucault: Theatrum philosophicum, in Critique, Nr. 282, November 1970, zitiert nach ders.: Dits et écrits II, Gallimard, Paris 1994, S. 99, (Ü.d.V.).
[344] A. Tarkowskij: Stalker, in L'Avant-scène cinéma, Nr. 427, Dezember 1993, S. 58, (Ü.d.V.).

gekriegt in der Zäsur der Zeit, die aus den Fugen ging“, so müsste man hinzufügen in freier Fortsetzung der theatralischen Zeitskulptur des Hamlet (s.o.). Und in der Eigengesetzlichkeit der ‚Zone‘ erkennt man die Spuren der raum-zetilichen Dynamismen, die wie der Einschlag eines Meteoriten gewirkt haben. Die Zone in ‚Stalker‘ entdeckt sich von hier aus ein kinematographisches Vorbild für eine Bühne als „plateau“. Zumal Deleuze zur Beschreibung der Verbindungen, die zwischen Multiplizitäten, definiert durch ihre raum-zeitlichen Koordinaten, hergestelltbar sein müssen, um ein „plateau“ zu bilden, den Begriff „tige“ verwendet, der auf deutsch „stengel“ heisst und in englischer Sprache „stalk“. Dramatisiert heisst stalking also raum-zeitliche Verbindungen aufspüren und „plateaux“ bilden.

Hier liegen die Fundamente eine Dramaturgie des Stalking. Es lassen sich vier Merkmale zusammenfassen: Erstens ist ein solch befremdliches Theater aus reinen Bestimmungen gemacht, d.h. es schöpft seine dramatische Kraft aus einer unterschiedenen aber dunklen (dionysischen) Idee, anders gesagt, aus der Ebene der Immanenz die jeglicher Sprache vorausgeht: „ es gibt ein Drama unter jedem Logos“[345]. Zweitens schüttelt dies Theater Raum und Zeit, es hat seine eigene rythmisierte Zeit und seinen eigenen geteilten Raum, seine raum-zeitliche Zone der Individuation und Intensität, die im Vergleich zur „normalen“ Zeit als aus den Fugen wahrgenommen werden kann. Drittens, ein solches Theater wirkt direkt auf die Seele als Fortsetzung des Dramas der Ideen und findet ihre „Bühne“ im Denken: „Wie reift ein Gedanke? Das ist ein äußerst rätselhafter und nicht nachvollziehbarer Prozeß. Er verläuft gleichsam unabhängig von uns, im Unterbewußtsein, kristallisiert sich an den Wänden unserer Seele. Allein von der Seele hängt seine Einmaligkeit ab, mehr noch, von ihr hängt die geheime ‚Reifezeit‘ ab, die dem Bewußtsein verborgen bleibt.“[346]
Viertens hat ein solches Theater Larven als Akteure, das bedeutet zweierlei. Ihr Aufenthalt auf der Bühne folgt einem „psychonautischen Zirkel“[347] während dem er sich einer Maske nach der anderen entledigt und schliesslich des „Riss der Zeit“ auf seiner Stirn sichtbar wird. “Ob man sich ein Herz auf die Stirn tätowieren sollte? Alle Welt würde dann sehen: das Herz ist ihm in den Kopf gestiegen. Und da es ein tintenblaues Herz, ein sterbeblaues, ein agonisches Herz wäre, könnte man auch sagen: der Tod ist ihm in den Kopf gestiegen. Wir brauchen nur aufzuschreiben, wie tief uns der Schrecken traf.“[348]

[345] G. Deleuze: a.a.O. S. 144, (Ü.d.V.), vgl. C.V. Boundas, D. Olkowski (Ed.): Gilles Deleuze and the theatre of philosophie, New York, London 1994, S. 3.
[346] A. Tarkowskij: Martyrolog, Tagebücher 1970-1986, S. 160.
[347] Peter Sloterdijk, Denker auf der Bühne, Frankfurt/M. 1986, S. 74.
[348] Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit, Zürich 1992, S. 291.

Zum anderen ist ein solcher Akteur ein Stotterer, ein Fremdling in seiner eigenen Sprache. Dies ist nicht im Sinne eines Sprachfehlers, sondern performativ gemeint: „das geschieht, wenn das Stottern nicht mehr auf schon existierenden Worten beruht, sondern die Worte einführt, die es gefällt; in diesem Falle existieren die Worte nicht unabhängig vom Stottern, das sie auswählt und miteinander in Verbindung bringt. Es ist nicht länger ein Indivituum, das Worte stottert, sondern es ist der Schriftsteller, der *im System der Sprache stottert*: er bringt die Sprache selbst zum Stottern. Wir haben es hier mit der affektiven und intensiven Art und Weise des Sprechens (Sprache) zu tun und nicht mit der Affektiertheit eines Sprechers.“ [349]

Ein derartiges Stottern zielt praktisch gesehen auf einen bewussten Verzicht auf jegliche Künstliche bzw. gekünstelte Theatralität und erlöst damit zugleich den Spieler von einer Psychologie der Charaktere. Der in der klassischen Dramaturgie im Zentrum stehende Konflikt wird ersetzt durch Rythmisierung der Zeit und Teilung des Raumes. Was Tarkowskij von der filmischen Dramaturgie sagt, gilt auch für eine Dramaturgie des stalking: „Äussere Bewegungsabläufe, Intrigen, Ereigniszusammenhänge interessieren mich durchaus nicht.[...] Am meisten beschäftigt mich die innere Welt des Menschen. So war es für mich eine ganz natürlicher Sache, eine Reise in das Innere der Psyche meines Helden anzutreten, in die sie nährende Philosophie, in literarischen und kulturellen Traditionen, auf denen ihre geistige Grundlage ruht.“[350]

Eine solche Fragmentarisierung, Autonomisierung und Dissoziierung der am Theater beteiligten Mittel verhindert deren ständige gegenseitige Illustrierung und ermöglicht Distanzen der Wahrnehmung. Es müssen für Spieler und Zuschauer Freiräume entstehen, in die sie „hineingehen“ können, Distanzen, die sie überwinden können und zwar mit Gewinn[351], Lustgewinn, Erkenntnisgewinn etc. Ein Zurücklegen solcher Denk-, Sicht-, Hör-, Imaginationswege ist stalking sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption. Und solche Wege müssen nicht für jeden jedes mal die gleichen sein bzw. zum gleichen Ergebnis führen.

Sprache ist, wenn auch eines der wichtigsten des Schauspielers, nur eines der beteiligten Mittel. Alle anderen Theatermittel sind in diesem Sinne seine Mitspieler und nicht nur ‚Statisten‘. Wie das Deleuzesche Stottern der Sprache diese an „ihre Grenzen, an ihre

[349] G. Deleuze: Bégaya-t-il, in: Critique et Clinique, Paris 1993, S. 135f (Ü.d.V.).
[350] A. Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, deutsche Angaben!

Aussenseite, ihr Schweigen“[352] führt, gelangt der Schauspieler an seiner Aussenseite an nicht-sprachliches Theatermaterial.
Textdramaturgisch bedeutet dies, dass die dominierenden Machtstrukturen aufgebrochen werden müssen und durch ihre Zeit und Raum Koordinaten ersetzt werden. Die Aufgabe des Theaterautors bzw. Dramaturgen ist die „eines Operateurs“: „Unter Operation soll man durchaus die Bewegung einer Subtraktion oder Amputation verstehen, die aber schon überdeckt ist von einer anderen Bewegung, die etwas Unerwartetes hervorbringt“.[353] Theaterstücke im herkömmlichen Sinne werden also zu Materialien, wenn auch im Sinne von *prima materia* und deren Aktualisierung kann nicht mehr lediglich in einer psychologischen und ästhetischen Modernisierung bestehen. Licht kann Sprache ersetzen oder weiterführen, was in als Sprache begann. Jedes Mittel kann von einem anderen übernehmen oder zu diesem hinführen oder auch unterbrechen und eine andere Richtung einschlagen. Der Spieler muss auch nicht zwangsläufig das tun, was er gerade sagt. Und was im gesprochenen Text beschrieben wird, muss nicht auch noch zu sehen sein. Die Verbindungen werden als stalking hergestellt, als unvorhergesehene Entdeckungswege. Das bedeutet, dass auch Theater einen imaginären Raum der Ankunft schafft[354], an den der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie geradezu vervollständigend „andockt“.

Kommen wir abschliessend auf die Spiegelbühne der „Hoffmanniana“ zurück. Diese war so gebaut, dass – für die Dramaturgie des stalking geradezu programmatisch – wenigstens zu Anfang und zum Ende der Aufführung die Zuschauer sich selbst im Spiegel erblicken konnten. Sie wurden so bildlich zum Teil dessen, was auf der Bühne vorging. Nun war der Spiegel selbst im Raum „aufgefaltet“, so dass man nicht nur in ihn hinein, sondern auch hinter ihn sehen konnte. Wenn nun die Aufführung nicht nur als eine Art Wettspiel der Wiedererkennung Tarkowskijscher Filmanspielungen gesehen wird, was deren platteste Art und lediglich ein begründeter Nebeneffekt wäre, dann musste sich der Zuschauer selbst aufmachen, bzw. sich gehen lassen und abwarten, was in seiner Phantasie passierte. Er entschied also in gewisser Weise selbst, was er sah. Die grösste Gefahr war, sich blockieren zu lassen von dem Gefühl, keine Referenzen zu haben und deshalb nichts zu verstehen. Wie gesagt, führte dies zuweilen zu leichten Verstörungen im Publikum. Jedenfalls ist nicht

---

[351] H. Goebbels: Das Sample als Zeichen, in: Wolfgang Sandner (Hg.): Heiner Goebbels: Komposition als Inszenierung, Berlin 2002, S. 185.
[352] Vgl. G. Deleuze: Bégaya-t-il, a.a.O. S. 142 (Ü.d.V.), im übrigen vergleichbar mit dem ‚Boom‘ oder ‚Krach‘ in Comics, Ebd.
[353] G. Deleuze/C. Bene: Superpositions, Paris 1979, S. 89 (Ü.d.V.).
[354] Vgl. Heiner Goebbels a.a.O. S. 139.

zuletzt, und ohne sie zu überschätzen sind sie doch ein Glücksfall[355], in den Kritiken lesbar, dass der intendierte Wahrnehmungsprozess möglich ist.

Nun ist, wie die vorliegende Arbeit zeigt, der Spiegel als Spiegelungsmaschine die kinematographische Maschine bei Andrej Tarkowskij. Die räumlichen Transformationen des Spiegels und das auf diese Weise etablierte Verhältnis mit der Bühne als „plateau“, formt aus beiden eine, wenn auch andere Art Maschine als eine kinematographische, wenngleich sie von ihr angeregt ist, doch eine theatralische Maschine. Und sie fusst auf denselben Prinzipien, sie unterbricht einen Energiefluss, führt etwas anderes hinzu und produziert eine neue Realität. Diese neue Realität ist als theatralische Realität eine zusammengesetzte, komponierte Realität, denn sie bleibt im Unterschied zu filmischen Realität, die eine imaginäre Realität ist, von der Realität der Bühne (Scheinwerfer, Lautsprecher, Bühnenraum, Bühnenbildelemente, reale Spieler etc.) abhängig. Je mehr es allerdings gelingt, unvermutete, neue Verbindungen mit einem Ausserhalb der Bühnenrealität herzustellen, auf diese Weise aus der Bühne ein „plateau“ zu machen, um so mehr wird diese zusammengebaute Bühnenrealität zum Ankunftsort des Imaginären. Die unterschiedlichen Distanzen (räumlich, zeitlich, poetisch etc.), die sich zwischen den Realitäten im Moment des Entstehens öffnen, werden als stalking zurückgelegt.
Übrigens macht es auf verschiedenen Photos von den Dreharbeiten des Films ‚Stalker’ den Eindruck, dass die Szene mit dem Zimmer, in dem sich die geheimsten Wunsche erfüllen, möglicherweise in einem alten Theaterraum gedreht worden ist: Stalker und seine beiden Begleiter sitzen im ehemaligen Bühnenbereich und sehen durch den Regenvorhang hindurch auf die Zuschauer und zugleich in das wasserüberflutete Zimmer hinein...[356]

[355] Zumal die Kritik in ‚Libération‘ vom Autor eines Buches über Tarkowskij verfasst wurde, Antoine de Baecque, und die Kritik in ‚Le Monde‘ von einer Kritikereminenz, die ebenfalls ein Buch über Kino veröffentlicht hat (M.C.: Au cinéma, Paris 2003), beide also Fachleute sind.
[356] Vgl. A. Tarkowskij: Stalker a.a.O. S. 60-61, plan 131; vgl. auch ein japanisches Buch über A. Tarkowskij auf S. 13; als Referenz ist mir leider lediglich die ISBN entzifferbar, wobei das Y an fünftletzter Stelle nur einen Querbalken aufweist.: ISBN-8261-024-4 C0074 ¥2200.

**Literaturverzeichnis**

-Abbado, Claudio, Hommage an Andrej Tarkovskij, Deutsche Grammophon Hamburg 1996.
-Andrei Tarkovski, Dossier Positif-Rivages, Editions Rivages Paris 1988.
-Andreï Tarkovsky, études cinématographiques, n°135-138, Paris 1986.
-Andrej Tarkowskij, Erinnerungen an die Wahrheit, Filmkorrespondenz Beiheft 3, Köln 1987.
-Andrej Tarkowskij, Reihe Film 39, Hanser München, Wien 1987.
-Artemyev, E. : Solaris, The Mirror, Stalker, Torso Kino 5001, 1990.
-artpress, hors série, Le siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour 'Histoire(s) du Cinéma', Paris November 1998
-Aumont, Jacques : Les théories des cinéastes, Nathan, Paris 2002.

-Bachmann/Schröder (Hg.): Die Quellen des Geistes, Leipzig 1985.
-Baecque, Antoin de: Andrei Tarkovski, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma Paris 1989.
-Ball, Hugo : Die Flucht aus der Zeit, Zürich 1992
-Balthasar, H.U.v.: Herrlichkeit, Einsiedeln 1961.
-Baltrusaiti, Jurgis: Le Miroir, Paris 1978.
-Belting, Hans : Image et Culte, Cerf Paris 1998.
-Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp, Frankfurt/M.1977.
-Böhme, H./Böhme, G. : Das Andere der Vernunft, Suhrkamp Frankfurt/M. 1985.
-Böhme, Hartmut : Natur und Subjekt, Suhrkamp Frankfurt/M. 1988.
-Boulgakoff, Serge : Du verbe incarné, Paris 1943.
-Boulgakoff, Serge : Le Paraclet, Paris 1946.
-Bresson, Robert: Notes sur le Cinématographe, Gallimard folio, Paris 1975.
-Brik, Lili- Triolet, Elsa: Correspondance, Gallimard Paris 2000.

-Cioran, E.M.: Von Tränen und Heiligen, Suhrkamp Frankfurt/M. 1988.
-Clément, Olivier: Histoire de l'église russe, Paris 1989.

-Deleuze, Gilles : Deux Régimes de fous, Textes et Entretiens 1975-1995, Paris 2003.
-Deleuze, Gilles/Bene, C. : Superpositions, Paris 1979
-Deleuze, G./Guattari, F.: Qu'est-ce que la Philosophie, Paris 1991.
-Deleuze, Gilles : Cinéma 1 Image-Mouvement, Paris 1983.
-Deleuze, Gilles : Différence et Répétition, Paris 1969
-Deleuze, Gilles : Differenz und Wiederholung, Frankfurt/M. 1992.
-Deleuze, Gilles : Pourparlers, Paris 1990.
-Deleuze, Gilles : Critique et Clinique, Paris 1993
-Deleuze, Gilles: Cinéma 2 Image-Temps, Les Editions de Minuit Paris 1985.
-Deleuze, Gilles: Logik der Sinne, Frankfurt/M. 1993.
-Deleuze,G./Parnet, C. : Dialogues, Paris 1996.
-DU, Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 7, Zürich 1996.

-Evdokimov, Paul : L'art de l'icône, la théologie de la beauté, Paris 1972.

-Fanu, Mark Le: The cinema of Andrei Tarkovsky, BFI Publishing, London 1987.
-Flaxmann, Gregory (Hg.) : The brain is the screen, Deleuze and the philosophy of cinema, Mineapolis, London 2000.

-Florenskij, Pavel : Die Ikonostase, Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Ruβland, Stuttgart 1990.
-Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1973.
-Foucault, Michel: Dits et écrits II, Gallimard, Paris 1994.

-Gauthier, Guy : Andrei Tarkovski, Paris 1988.
-Godard, Jean-luc : Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998.
-Godard, Jean-Luc : Nouvelle Vague, ECM New Series, München 1997.
-Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du Cinéma, ECM New Series, München 1999.
-Godard, Jean-Luc: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Cahiers du Cinéma Paris 1998
-Goebbels, Heiner : Surrogate Cities, ECM New Series, München 2000.
-Goebbels, Heiner: Komposition als Inszenierung, Hg.: Wolfgang Sandner, Berlin 2002
-Goritschewa, Tatjana: Die Kraft christlicher Torheit, Herder, Freiburg 1985.
-Green, Peter : Andrei Tarkovsky, The Winding Quest, London 1993.

-Hart Nibbrig, Christiaan : Darstellen, Suhrkamp Frankfurt/M. 1996.
-Herrmann, Judith : Sommerhaus später, Fischer Frankfurt/M. 1999.

-Irénikon, Revue des Moines de Chevetogne, Chevetogne 1989.

-Johnson, V.T./Petrie, G.: The films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue, Indianapolis 1994.
-Jünger, Hans-Dieter : Kunst der Zeit und des Erinnerns, Andrej Tarkowskijs Konzept des Films, Ostfildern 1995.

-Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung, Soren Kierkegaards Skrifter 4, Kopenhagen 1994, ders.: La réprise, Flammarion, Paris 1990.
-Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle, Suhrkamp Frankfurt/M. 2000.
-Klüppelholz, Werner (Hg.): Kagel .../1991, DuMont Köln 1991.
-Kostelanez, R.: John Cage im Gespräch, Dumont Köln 1989.
-Kovàc, B.A./Szilàgyi, A.: Les Mondes Andrei Tarkovski, Edition L'Age dHomme, Lausanne 1987.
-Kremer, Gidon, Le Cinema, Teldec Classics International, Hamburg 1998.

-Le Monde, 4/12, Paris 1999.
-Levin, David Micheal: The Opening of Vision, Routledge New York, London 1988.
-Literaturnaja Gazeta 7.1. 1987, Moskau 1987.
-Lossky, Wladimir : Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche, 1961.

-Massin, Brigitte: Olivier Messiaen, une poétique du merveilleux, Alinéa Paris 1989.
-Mondzain, Marie- José : Image, Icône, Economie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Seuil Paris 1996.

-Nigg, Walter, Der christliche Narr, Stuttgart 1956.
-Nigg, Walter: Des Pilgers Wiederkehr, Stuttgart 1957.

-Rajchman, John, The Deleuze Connections, Cambridge MA 2001.

-Place, JeanMichel (Hg.): Stalker à travers les territoires actuels, Paris 2000.

-Sandner, Wolfgang (Hg.) : Heiner Goebbels : Komposition als Inszenierung, Berlin 2002.
-Serres, Michel: La légende des Anges, Paris 1993.
-Sloterdijk, Peter (Hg.): Philosopie jetzt: Foucault, München 1998.
-Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1983.
-Sloterdijk, Peter: Der Denker auf der Bühne, Frankfurt 1986.
-Sowjetfilm 7/89, Moskau 1989.

-Tarkovski Larissa : Andrei Tarkovski, Calmann-Lévy Paris 1998.
-Tarkovski, Andrei : Journal 1970-1986, Paris 1991.
-Tarkovski, Andrei : Le temps scellé, Paris 1989.
-Tarkovski, Andrei : Œuvres cinématographiques complètes, Exils Paris 2001.
-Tarkovski, Andrei: Stalker, L'Avant-scène cinéma N° 427, Paris 1993.
-Tarkowskij, Andrej : Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein Berlin, Frankfurt/M., Wien, dritte erweiterte Neuauflage, 1988.
-Tarkowskij, Andrej : Martryrolog, Tagebücher 1981-1986, Frankfurt/M., Berlin 1991.
-Tarkowskij, Andrej : Martyrolog, Tagebücer 1970-1986, Limes Berlin 1989.
-Tarkowskij, Andrej: Andrej Rubljow, Limes Berlin 1991.
-Tarkowskij, Andrej: Andrej Rubljow, Montageliste, Kinemathek 41, Berlin 1969.
-Tarkowskij, Andrej: Der Spiegel, Limes Berlin 1993.
-Tarkowskij, Andrej: Hoffmanniana, Schirmer Mosel München 1987.
-Tarkowskij, Andrej: Opfer, Schirmer/Mosel München 1987.
-Theaterschrift 13/98, Berlin 1998.
-Timm, Hermann: Das ästhetische Jahrzehnt, Mohn Gütersloh 1990.
-Turowskaja, M./Allardt-Nostitz, F.: Film als Poesie/Poesie als Film, Bonn 1981.

-Zoom 10, Zürich 1989.