

$$1+1=1$$

Tarkowskij – Wasser – Wittgenstein

Der See ist nun eingefroren und ich kann nicht mehr rudern; muss über den Fluss gehen.
Schlechter und langer Weg.

Ludwig Wittgenstein, 24.11.1937

Inhaltsverzeichnis

1	Vorspiel	2
2	Einleitung	3
3	Wasserscheiden	5
3.1	Tarkowskij und Wittgenstein: die Möglichkeit einer Zusammenführung	8
3.1.1	Wasser als Tertium Comparationis	9
4	Andrej Tarkowskij	9
4.1	Tarkowskij's Filmsprache	11
4.2	Überlegungen zum Symbol	12
5	Wittgenstein	15
6	Schweres Wasser	18
6.1	Kleine Phänomenologie des Wassers	19
6.2	Wasser in der Bibel	20
6.3	Synthese des Irdischen und des Überirdischen	22
6.4	Wasser als Medium der Erinnerung	24
6.5	Fließende Bewegungen	28
6.6	Regen	28
7	Rauschendes Wasser – Tarkowskij und der Klang	30
8	Verbindungen der Elemente	32
9	Abschluss	34
10	Literaturangaben	35
10.1	Internetquellen	37
11	Filmographie	37

1 Vorspiel

Film besteht auf materieller Ebene aus aneinander gehefteten Einzelbildern. Film im Kino, gezeigter und gesehener, also erfahrener Film, besteht aus dem, was diese Einzelbilder zu einer Bewegung werden lässt. Kino muss nicht so verstanden werden, dass es die Welt repräsentiert, oder dass es Bewegungen außerhalb seiner selbst abbildet, indem es die Bilder lediglich bewegt. Das Ereignis des Film ist die Einführung der Bewegung in das Bild, weil der Film die Synthese von Bewegung und Bild schon vor der Wahrnehmung vollzieht und sie uns als ‚objektiv‘ gegenüber setzt. „Bild=Bewegung“¹ schreibt Gilles Deleuze, und versucht damit, das Bild ohne Bewusstsein zu denken, indem er es außerhalb der Logik der Repräsentation fokussiert: „Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.“² In diesem Sinne erläutert Deleuze die Bedingungen, die das *Wasser* zu einem Filmmotiv werden lassen: „Zunächst ist gerade das Wasser das Milieu par excellence, aus dem man die Bewegung des Bewegten oder die Beweglichkeit der Bewegung selbst gewinnen kann; von daher die visuelle und akustische Bedeutung des Wassers bei der Suche nach rhythmischen Gestaltungen.“³

Wasser ist mehr als ein natürlicher Stoff. Es ist auch „das passive Sein-für-Anderes. [...] Seine Determination ist, das noch nicht Besondere zu sein.“⁴ Diese Formulierung Hegels macht auf die Unbestimmtheit des Wassers aufmerksam. So bietet sich die Offenheit für verschiedenste Gestaltungen des Wassers sowohl in natürlicher, als auch in begrifflicher Hinsicht geradezu an. Das Wasser ist dabei aber immer schwer zu fassen, weil es als flüssiges, allgegenwärtiges Medium unerkannt bleibt. So wird es zu einer beliebten Metapher, die vielfältige Dienste leisten kann, um Unbestimmtes, Unbestimmbares oder Gegensätze von Festem als Fließendes zu beschreiben. Diese Eigenschaft des Wassers, fast beliebige Gestalt annehmen zu können, aber dennoch nichts anderes als Wasser zu sein, faszinierte auch Schopenhauer: „Wasser bleibt Wasser, mit seinen ihm inwohnenden Eigenschaften; ob es aber als stiller See seine Ufer spiegelt, oder ob es schäumend über Felsen stürzt, oder, künstlich veranlasst, als langer Strahl in die Höhe spritzt: das hängt von den äußern Ursachen ab: Eines ist ihm so natürlich wie das Andere; aber je nachdem die Umstände sind, wird es das Eine oder Andere zeigen, zu Allem gleich sehr bereit, in jedem Fall jedoch seinem Charakter getreu und immer nur diesen offenbarend.“⁵ Das Wasser ist offen für verschiedenste Formen, weil

¹ DELEUZE, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 86

² DELEUZE, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 15

³ DELEUZE, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 111

⁴ HEGEL, G.W.F. (1959): System der Philosophie. 2. Teil. Die Naturphilosophie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Ausgabe in 20 Bänden. Herausgegeben von Hermann Glockner. Frommanns, Stuttgart. S. 193

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur (1988): Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Haffmanns, Zürich. S. 198

es an sich strukturlos ist: es hat keine inneren Maßstäbe, keinen konstituierenden Mittelpunkt und keine feste Form. Stattdessen ist Wasser ein Milieu für ziellose Bewegung.

2 Einleitung

Die Filme Andrej Tarkowskij sind nicht nur überall und ständig von Wasser durchflossen, auch die Bedeutungen seiner Filme fließen. Die in diese strömende 'Wasser-Semiotik' eingearbeitete Ambivalenz ergreift den Zuschauer, der den Bildern eigene, persönliche Bedeutungen geben kann und so implizit dazu gebracht wird, Stellung zu beziehen. In diesem Fluss der Filme schwimmen zu lernen macht sie zu einer unter Umständen existenziellen Erfahrung, welche auch dieser Arbeit zugrunde liegt. Die Bilder können nicht von ihrer emotionalen Wirkung getrennt werden, was dazu führt, dass die subjektive Sichtweise der Filme als kalkuliertes Element akzeptiert wird. Die Häufigkeit der Darstellung des Wassers in den Filmen Tarkowskij begründet sich gerade durch diese Unbestimmtheit, die es durch alle Handlungen und Sinngefüge rinnen lässt.

Der filmische Kosmos Tarkowskij bewegt sich jenseits von terminologischen Fixierungen, wie Marius Schmatloch ausführt: „Mittels kontemplativ-hypnotischer Bild-Ton-Komposition, hochartifizierlicher kinematographischer Arrangements, schwer zu entschlüsselnder Tableaus, einer stets präsenten übrationalen Gegenwirklichkeit werden metasprachliche Gefühlslagen evoziert, die der Rezipient in seiner festgelegten, mit praxisorientierten Auslegungsmustern operierenden Welt des Gewohnten nicht zu erfahren mag.“⁶ Es geht Tarkowskij also um Erzeugungszusammenhänge von Stimmungen und nicht um Bedeutungszusammenhänge von Inhalten.

„Innerhalb der Filme und sogar zwischen ihnen verschieben sich unaufhaltsam die Signifikanten, so dass dem Interpreten seine eigene symbolische Identifikation zu einer Kette vergeblicher Sinnzuweisungen werden, denen jede Einheit fehlt.“⁷ Hartmut Böhme betont hier, dass das Wasser ein Erkennungszeichen ist, welches nicht auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt bleibt. Für meine Arbeit muss daraus der Schluss gezogen werden, dass ich weniger den Anspruch haben kann, das Auftreten des Wassers gänzlich zu erklären, sondern mich den veränderlichen filmischen Darstellungen anpassen muss. Daraus folgt eine unvermeidlich in sich nicht immer konsistente Deutung des Wassers, die aber versucht, Tarkowskij Filmen gerecht zu werden und die Bedeutungsverschiebungen zu reflektieren. Die Arbeit muss dabei tastend bleiben, denn sie akzeptiert die Ambivalenz als gestalterisches Mittel,

⁶ SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij Filme in philosophischer Betrachtung. St. Augustin, Gardez. S. 13

⁷ BÖHME, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>, S. 15)

zumal – so meine These – dieses Verändern der Bedeutungen auch in der Darstellung des Wassers greifbar wird und so untrennbar mit ihm verbunden ist. Das Wasser hat also mehrfache Funktion:

- Es ist ein *filmisches Objekt* innerhalb einer zu bestimmenden Mitteilungssprache.
- Auf einer Metaebene ist Wasser die *Darstellung der Darstellung und der Zeitlichkeit und Bewegung des Films* und wird so zur *Mittlung der Mitteilung*.
- Wasser ist ein kulturelles Zitat.

Wasser ist in dem Sinn ambivalent, dass es keinen eigenen Maßstab besitzt, was ich später in einer ‚Phänomenologie des Wassers‘ erläutern werde. Ist das Wasser nun ein Symbol, wenn es für das steht, was Tarkowskij als Ideal vorschwebt? Oder ‚verweist‘ das Wasser nur auf sich selbst? Diese Fragen werde ich in einer Auseinandersetzung mit Tarkowskij's Symbolbegriff erläutern. Zunächst ist festzuhalten, dass das Wasser nicht einfach zufällig auftaucht, sondern in die Handlung als tragendes, wenn auch zunächst verdecktes Element eingebunden ist. Deshalb kann sein Auftreten nicht auf die Bildwirkung reduziert werden.

Im Verlauf der Arbeit werden die biblischen Hintergründe der Wasserdarstellung Tarkowskij's herausgearbeitet sowie die Bedeutung der Elemente in seinen Filmen beleuchtet. Ersteres liegt nicht zuletzt aufgrund der unübersehbaren religiösen und biblischen Inhalte seiner Schriften und Filme nahe, was aber nicht zwangsläufig bedeutet, dass sich Tarkowskij unmittelbar auf die Bibel beruft, sondern vielmehr, dass auch unsere heutigen Vorstellungen und Projektionen des Wassers durch unsere Kulturgeschichte (und somit durch die Bibel als wichtigem Bestandteil dieser Geschichte) bestimmt sind. Aber nicht nur die Bibel, sondern auch die traditionelle Elementenlehre ist ein konstitutiver Bestandteil unserer Kultur, wie Dickel betont: „Entgegen allen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen bilden die ‚vier Elemente‘ weiterhin ein intelligibles Raster sinnlicher Erfahrung, aber auch symbolischer Verständigung des Menschen.“⁸ Diese Bestimmung der Elementenlehre wird auch von Böhme geteilt, für den „alle fluidalen Medien zum Symbolreservoir archaischer Verschmelzungswünsche“⁹ werden können. Denkt man dies weiter, so werden wiederum die Vorstellungen des Wassers, die Tarkowskij transportiert, zum Bestandteil unseres ‚Symbolreservoirs‘. Entsprechend ließe sich die Arbeit auch unter der Perspektive einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung der Vorstellungen des Wassers am Beispiel Tarkowskij lesen, die sich einerseits auf die allgemeine Bedeutungsdimension des Wassers in der Kultur und andererseits

⁸ DICKEL, Hans: Poseidon und H₂O. Ästhetische Entwürfe des Wassers im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit. In: BUSCH, Bernd/FÖRSTER, Larissa (2000): Wasser. Elemente des Naturhaushalts 1. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle Deutschland, Köln. S. 256

⁹ BÖHME, Hartmut: Das Wasser bei Goethe. In: ders. (1988; Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers; Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 231

auch auf die besondere Bedeutungsebene der Bibel bezieht. Weiterhin begreife ich diese Arbeit als Versuch einer Filmphilosophie, die weder versucht, eine bestimmte Philosophie anhand von Filmen zu verdeutlichen, noch bestimmte Filme nutzt, um zu einer philosophischen Theorie zu kommen. Tarkowskij's Filme sollen also nicht auf ein bestimmtes Schema zu rechtgestützt werden, sondern zu einem philosophischen Denken anregen, das über die Filme hinaus Gültigkeit behaupten will, indem es nach Konstellationen von Begriffen, Bildern und Ideen sucht. Innerhalb eines offenen, in die ‚Erfahrung Tarkowskij‘ unmittelbar involvierten Prozesses kommen die Filme zu einer Begriffssprache, in der sich die Ideen formulieren, die während des Betrachtens der Bilder entstehen. Indem man die Filme fließen lässt¹⁰, wird ein Denken über den Film möglich, das ihn nicht reduziert.

3 Wasserscheiden

In allen Filmen Tarkowskij's gibt es eine ‚andere Seite‘: in *Die Dampfwalze und die Violine* die gemeinen Nachbarskinder, in *Iwans Kindheit* das deutsche Ufer, in *Andrej Rubljow* die Verführung¹¹, in *Solaris* der Planet und das Unterbewusstsein, in *Stalker* die Zone, in *Der Spiegel* die Vergangenheit, in *Nostalghia* das Fremde Italiens und die verfallende Welt, in *Opfer* die Hexe und Mutter Maria. In immer feineren Nuancierungen bewegt sich Tarkowskij um diesen Komplex des Anderen, das über das Eigene hinausgeht. Die Protagonisten reisen zu diesen Orten oder setzen sich mit den Ideen auseinander, um zu einer Erlösung zu gelangen¹², oft weil sie unter einem moralischen Schuldgefühl leiden: Iwan konnte seine Mutter nicht vor den deutschen Soldaten retten; Rubljow hat als Mönch einen Menschen ermordet und sich in Versuchung führen lassen; Kelvin konnte den Selbstmord seiner Frau Hari nicht verhindern; Alexej misshandelt seine Frau und hat ein behindertes Kind; vermutlich weil er radioaktiver Strahlung in der Zone ausgesetzt war; Gortschakow hat seine Familie in Russland zurückgelassen und Domenico die seine jahrelang eingesperrt; und letztlich fühlt sich Alexander schuldig, weil er nichts gegen die Probleme der Welt unternimmt.¹³ Die angestrebte Überwindung dieser Schuld ist der entscheidende Schritt zur Erlösung und wird zur Voraussetzung für die ‚unio mystica‘, die mystische Vereinigung mit dem Transzendenten, die durch die Kunst (Borischkas Glocke, Rubljows Ikonen, Breughels Bilder in *Solaris*) und

¹⁰ Vgl. auch die fruchtbaren Versuche Stanley Cavells, Film unter philosophischen Gesichtspunkten zu verstehen: „I am always saying that we must let the films themselves teach us how to look at them and how to think about them.“ In: CAVELL, Stanley (1981): Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Harvard University Press, Cambridge. S. 25

¹¹ Lustvolle Begierden sind in allen Filmen negativ konnotiert. Sie stammen aus einer materiellen Sphäre und sollen in einem Akt der Selbstüberwindung transzendiert werden.

¹² Umfangreich ausgeführt wird die Erlösungsthematik in: SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung. St. Augustin, Gardez. S. 214ff.

¹³ Hier ist darauf hinzuweisen, dass Tarkowskij Subjekte phänomenologisch dargestellt als Produkte der Akte des Bewusstseinsstroms, was besonders an *Der Spiegel* deutlich wird, denn der Film besteht aus Träumen, Erinnerungen, Assoziationen und Phantasien des fiebernden Alexej.

in den späteren Filmen durch eine aufopfernde Lebensweise möglich werden kann. Diese Überwindung ist somit auch eine Flucht: Iwan flieht vor den Deutschen und seiner traumatischen Vergangenheit; Rubljow läuft vor seiner künstlerischen Berufung, den Tartaren und seinen Sünden davon; Kelvin flieht vor den Neutrinowesen, seiner Vergangenheit und seinem Unterbewussten, die drei Männer in *Stalker* vor der staatlichen Verfolgung, ihren Sehnsüchten und dem Alltag, Gortschakow vor der Einsamkeit in einem fremden Land und seiner Frau und letztlich Alexander vor dem Anspruch, der an ihn gestellt wird und dem eschatologischen Atomangriff. Das Andere ist aber nur um den Preis der Übertretung zu erreichen. Alexej scheint schließlich zu sterben, das Schicksal Kelvins bleibt offen, Gortschakow bezahlt vermutlich mit dem Leben und Alexander opfert die Intaktheit seiner Familie.

Das Wasser bildet *immer* die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Anderen¹⁴: in *Die Dampfwalze und die Violine* findet die künstlerische Vereinigung Saschas und Sergejs zwischen Pfützen statt, in denen sich das Licht spiegelt. In *Iwans Kindheit* trennt ein Fluss die deutsche von der russischen Seite. In *Andrej Rubljow* sieht Rubljow bei seiner Reise kurz vor seiner Verführung eine Schlange in einen Fluss gleiten und sein junger Helfer findet einen verendeten Vogel im Schlamm. Der junge Borischka gleitet auf durchnässtem Boden aus und findet erst so den zum Glockenbau geeigneten Lehm unmittelbar an einem Fluss, vielleicht sogar genau dem Fluss in dem die ‚Ketzerin‘, die Rubljow verführen wollte, vor ihren Verfolgern zu fliehen versuchte. Diese Glocke bringt Rubljow letztlich dazu, sein Schweigegelübde abzulegen und von der ‚anderen Seite‘ des Schweigens in die Welt zurückzukehren, wo er in der Kunst seine Erfüllung findet. In *Stalker* fließt Wasser überall und um dem Wunschaum näher zu kommen, muss die Gruppe einen von Wasser überfluteten Gang durchqueren. In *Der Spiegel* wird das als Haus dargestellte Selbst von einer Wasserflut aufgelöst, und der junge Alexei überquert mit seiner Mutter einen Fluss, um zu der Bäuerin zu gelangen, wo er sich selbst dann in einem goldenen Spiegel erblicken kann. In *Nostalgia* muss Gortschakow erst das leere Wasserbecken durchqueren, um mit dem eigenen Schicksal abzuschließen und Domenicos Bitte zu befolgen. In *Opfer* nimmt Alexander an einer Pfütze den entscheidenden Mut zusammen, um zu Maria zu fahren, deren Hof laut Otto hinter einem jedoch nicht gezeigten See liegt.

Marius Schmatloch formuliert dieses Schema, wenn auch nur für den Film *Stalker* wie folgt: „Die Reise zu dem Fremden, Transrationalen – Eindringen in die Zone – enthüllt sich als eine Reise in das eigene unbekanntes Selbst; eine nach außen gerichtete Bewegung erweist sich

¹⁴ Diese Trennung durch das Wasser darf nicht verwechselt werden mit der Verbindung von Diesseits und Jenseits, die sich auf einer anderen Ebene abspielt. Eine Grenze ist immer der Punkt, an dem sich zwei Seiten verbinden. Entsprechend existiert die Grenze für diejenigen, die sich auf einer Seite dieser Unterscheidung befinden; für diejenigen, die sich außerhalb der Unterscheidung von Eigenem und Fremdem befinden verbindet die Grenze jedoch die Seiten beziehungsweise trennt die Grenze zuvor Verbundenes.

als eine Bewegung nach innen, was zu einer Veränderung der Charaktere führt.“¹⁵ In allen Filmen zeigt sich also exakt das gleiche Schema der Überwindung einer Grenze. Warum ist diese Grenze aus Wasser? Dieser Frage nachgehend möchte ich am Werk Tarkowskij die spezifischen Hintergründe untersuchen, die das Wasser zu einem tragenden Element werden lassen.

Eva M. J. Schmid gibt einen wichtigen Hinweis für das Verständnis der Ambivalenz der Filme: sowohl in *Solaris* als auch in *Stalker* sei unklar, ob die Ereignisse wirklich stattgefunden haben.¹⁶ Tarkowskij Filme bieten, so Schmid, auf inhaltlicher Ebene keine Erklärungen. Es wird nicht klar, ob Alexej am Ende von *Der Spiegel* stirbt. In *Solaris* wird diese Vorgehensweise anhand der Dose ersichtlich, die während des Films geöffnet wird und später wieder geschlossen ist, ohne dass das Schließen gezeigt wurde. In *Stalker* wird die Rückfahrt aus der Zone nicht thematisiert, und die drei Männer stehen plötzlich wieder in der Bar, in der sie sich zu Anfang trafen. Lediglich der in der Zone gefundene Hund könnte ein Hinweis auf die Reise sein. Auch in *Opfer* wird diese Offenheit durch die ausgeschaltet spielende Musik (s.u.) offensichtlich. Es bleibt also meist offen, ob die erlösende Handlung stattgefunden hat. Tarkowskij vermittelt in seinen Geschichten keine Botschaften, sondern involviert den Zuschauer *durch* die Geschichten. Letztlich ist der Zuschauer derjenige, der über das Ende entscheiden muss und so die Botschaften Tarkowskij vermittelt bekommt, die gerade in dieser undeutbaren Ungenauigkeit liegen. Tarkowskij beurteilt die Figuren seiner Filme nicht, sondern versucht, sie so darzustellen, wie sie – im Rahmen seiner Vorstellung – sind. Der Zuschauer wird dadurch auf einer Ebene angesprochen, die weniger in der Identifikation mit nachvollziehbaren Handlungen liegt, sondern auf einer dynamischen, ‚lebendigen‘ Charakterisierung beruht. So scheint Tarkowskij den Betrachter seiner Filme direkt anzusprechen: Er solle es aufgeben, nach Strukturen zu suchen und dechiffrieren zu wollen. „Die Melancholie wird zum Siegel auf die unentzifferbare Chiffrenschrift der Natur und die Vergeblichkeit der semiotischen Anstrengung.“¹⁷ Deshalb ist auch die Struktur des Eigenen und des Fremden nicht zwangsläufig prägend für die Filme, sondern nur ein Element in einer Vielschichtigkeit von Verständnisebenen.

Die Ambivalenz ist für Tarkowskij auf der Bildebene begründbar. Wenn es, wie Tarkowskij behauptet, keine Symbole in seinen Filmen gibt¹⁸, also keine festgelegte, determinierte Ver-

¹⁵ SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij Filme in philosophischer Betrachtung. St. Augustin, Gardez. S. 35

¹⁶ SCHMID, Eva M. J.: Erinnerungen und Fragen. In: JANSEN, Peter W./SCHÜTTE, Wolfram (1987, Hrsg.): Andrej Tarkowskij. Carl Hanser, München. S. 57

¹⁷ BÖHME, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>, S. 17)

¹⁸ Vgl. die zahlreichen Interviewauszüge auf Nostalgia.com – An Andrei Tarkovsky Information Site (<http://www.nostalgia.com>)

weisstruktur (sondern nur ein je individuelles Fließen), dann ist dies analog zur Strukturlosigkeit des Wassers zu verstehen: „Das Unendliche ist etwas, das der Bildstruktur immanent ist.“¹⁹ Wenn also Bilder nie einen genauen Verweis ermöglichen, sondern unendliche Vermittlungsmöglichkeiten bereitstellen, dann liegt die Problematik der Deutung nicht in Tarkowskijs Filmen, sondern bei den Betrachtern, die nach Symbolen und Verweisen suchen. Gerade dieses Problem thematisieren seine Filme. „Mit Hilfe des Bildes wird die Empfindung des Unendlichen festgehalten, wo es durch Begrenzungen zum Ausdruck gebracht wird: das Geistige durch das Materielle und das Unendliche durch Endliches. Man könnte sagen, dass die Kunst ein Symbol dieser Welt ist, die mit jener absoluten geistigen Wahrheit verbunden ist, die eine positivistisch-pragmatische Praxis vor uns verborgen hält.“²⁰ Diese subtile Referenzlosigkeit konvergiert im geheimnisvollen Ausdruck der Filme. Es bleibt also ein unhintergebarer Rest, der mit einer Interpretation nicht erreichbar ist. Dieser Rest ist aber entscheidend für die Rezeption der Filme, weil er die ‚Erfahrung Tarkowskij‘ ermöglicht, welche als Erfahrung nicht sprachlich wiedergegeben werden kann.²¹ Eine eindeutige Zuordnung und Interpretation verbietet sich durch die Ambivalenz. Jede Deutung Tarkowskijs muss also fragmenthaft bleiben. Beachtet man diese Hindernisse, wird es möglich, einer Tarkowskij angemessenen Interpretation nahezukommen, die keinen Absolutheitsanspruch aufstellen kann und will.

3.1 Tarkowskij und Wittgenstein: die Möglichkeit einer Zusammenführung

Tarkowskijs Thesen in seiner Essaysammlung *Die versiegelte Zeit* zu untersuchen und seine Begriffe als Ausgangspunkte zu wählen bereitet methodische Probleme. Zum einen sind seine Positionen nicht immer konsistent, was auch dadurch bedingt ist, dass die neun Aufsätze über einen Zeitraum von 15 Jahren entstanden sind und so Veränderungen im Denken Tarkowskijs beinhalten. Die Verwendung von Begriffen wie Symbol oder Metapher ist nicht kohärent, und was genau er unter diesen Begriffen versteht, wird nicht eindeutig klar, ist aber meistens problemorientiert und auf die Filmarbeit bezogen, deren Aufgaben er normativ herausarbeitet.²² Schwierig ist die Beziehung seiner Theorie zu seiner Praxis. Die Filme sind – wie grundsätzlich jedes Kunstwerk – losgelöst von ihrem Erschaffer und entsprechend zu beurteilen. Dennoch denke ich, dass Tarkowskijs Schriften Zugang zu seinen Filmen ver-

¹⁹ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*. Ullstein, München. S. 115

²⁰ Ders., S. 44

²¹ Jede Erfahrung ist als Erfahrung unbeschreibbar. Das Beschriebene ist keine Erfahrung mehr. Man kann eine Erfahrung nie als Erfahrung verstehen. Man kann sehr wohl die Bedingungen ihrer Möglichkeiten verstehen aber nicht die Erfahrung selbst, und schon gar nicht im Moment der Erfahrung. Wir können nicht außerhalb der Erfahrung stehen, und deshalb sind wir unsere Erfahrungen.

schaffen können, weil sie ein präzises begriffliches Instrumentarium bieten, um filmische Aspekte zu verdeutlichen. Daraus folgt zwar nicht, dass Tarkowskij's eigene Aussagen in Bezug auf die Filme ‚richtig‘ sein müssen, trotzdem erscheinen mir seine Gedanken fruchtbar.

An dieser Stelle bietet sich der weitgreifende Rückgriff auf die Thesen Ludwig Wittgensteins zur Ästhetik an, der in einer philosophisch differenzierten Sprache genau das zu formulieren scheint, was Tarkowskij über ‚das Unendliche‘ sagen will. Wesentlich ist es dabei nicht, schlichte Vergleiche anzustellen und nach Gemeinsamkeiten zu suchen – eine Suche, die immer ihr Ziel findet –, sondern ein thematisches Spannungsfeld zu erforschen, und dabei die Intentionen Tarkowskij's und Wittgensteins zu berücksichtigen. Gerade der Versuch, eine Nähe zwischen zwei in sehr unterschiedlichen Kulturen aufgewachsenen Menschen herzustellen, ist problematisch, bietet zugleich aber die Möglichkeit, Verborgenes zu beleuchten, was andernfalls im Dunkeln bleiben würden. Außerdem kann man sich auf eine Quelle stützen, die das Denken beider speist: der Glaube an eine mystische Einheit und eine existenzielle Notwendigkeit hinter ihrem Schaffen.

3.1.1 Wasser als Tertium Comparationis

Mir scheint sich hier die methodische Notwendigkeit eines Rückgriffs auf das Modell des ‚tertium comparationis‘ zu ergeben – und dieses Dritte ist die Strukturlosigkeit des Wassers. Davon ausgehend sollen gedankliche Muster im Werk Tarkowskij's und Wittgensteins hervorgehoben werden. Es handelt sich, mangels Auseinandersetzung Wittgensteins mit dem Wasser, um ein Verfahren der ‚Spurensuche‘, das dennoch einen Fluchtpunkt hat: durch Wittgenstein möchte ich zu einer Tarkowskij's Schaffen angemessenen Sichtweise gelangen. Diese Argumentation spiegelt das Bedürfnis, seine Filme nicht auf Bedeutungsstrukturen hin zu analysieren, sondern sie – wie oben erläutert – bewusst fließen zu lassen. Das Wasser fungiert hierbei als gedankliches Konstrukt, mittels dessen Auflösekraft sich Tarkowskij und Wittgenstein aufeinander beziehen lassen.

4 Andrej Tarkowskij

Die Betrachtung von Tarkowskij's Filmen erinnert an archäologische Ausgrabungen, bei denen man immer wieder Dinge findet, die man nicht einordnen kann, die aber doch auf mehreren Ebenen des Filmerfahrens irgendwie zu ‚passen‘ scheinen und die unter Umständen die Stimmung auslösen, vielleicht irgendwo einen ‚Schlüssel‘ zu dieser poetischen Enigmatik finden zu können. Problematisch an diesen Erfahrungen ist, dass sich dieses ‚Passen‘ kaum sprachlich ausdrücken lässt, sondern allein auf der Bild- beziehungsweise Tonebene angelegt

²² Vgl. ders., S. 142

ist. Die Filme drücken etwas bildhaft aus, was sich unmöglich in Worte fassen lässt, weil es über deren Bezugsrahmen und Möglichkeiten immer schon hinausgeht. Dies äußert sich in der Hermetik seiner Filme, die eine konsensfähige Deutung fast unmöglich macht. Böhme begründet diese Beobachtung zum einen mit den schwer entschlüsselbaren religiösen Konnotationen der Werke, zum anderen mit der artifiziellen Bildästhetik und bezeichnet Tarkowskij's Stil als ‚melancholischen Allegorismus‘, der die Geschichte der Menschheit als Verfall darstelle²³: „Allegorische Kunst heißt immer Reflexion des Verhältnisses von Naturgeschichte und Zivilisation.“²⁴ Tarkowskij's Bilder seien mit anderen Bildern und Texten verknüpft, wodurch ein Sinnabschluss unvollständig und unmöglich werde. Für Hans-Dieter Jünger hingegen ist eine derart analysierende Herangehensweise nicht angemessen und er wendet sich gegen eine Aufspaltung in Ursache und Wirkung: „Tarkowskij's Filmkunst gibt zu verstehen, dass man so nicht fragen darf, dass diese Trennung gerade der Irrtum ist, aufgrunddessen die heutige Zivilisation im Gefolge eines abgründigen Subjektzentrismus und der damit verbundenen heillosen Verdinglichung – zwei Seiten einer Medaille – die Welt in ihrem Zauber als auch der Mensch sich selbst zu verlieren droht.“²⁵ Die gefilmten Dinge seien Ursache und Wirkung ein einem, und dabei nicht das Produkt eines die Filme als Objekt analysierenden Subjekts. In diesem Sinn betrachten die Filme die Welt, ohne sie zum Gegenstand zu haben, weil sie selbst zu einem homogenen Bestandteil der Lebenswelt des Betrachters werden. Sicherlich ist dies zunächst nur eine Intention, aber das Ziel liegt darin, diese Erfahrung durch Film zu ermöglichen. Jüngers Intention ist es, die Bedeutung der Zeit innerhalb der Filme herauszuarbeiten.

Was das Hermetische an Tarkowskij's Werk ausmacht, lässt sich an *Stalker* erläutern: die Zone kann nicht genau bestimmt werden, und letztlich ist der Zuschauer der einzige, der sie erreicht, so wie Tarkowskij angesichts der schwermütigen Müdigkeit seiner Helden gerade die Zuschauer erreichen möchte, um sie ‚aufzuwecken‘.²⁶ Die Zone ist und bleibt rätselhaft – und das nicht aufgrund eines noch nicht aufgedeckten Geheimnisses, sondern weil diese Rätselhaftigkeit und Unbestimmbarkeit sie gerade ausmacht. Die drei Besucher projizieren ihre eigenen Signifikanten in die Zone und scheitern damit. Der von außerhalb teilnehmende Zuschauer kann jedoch begreifen, was die Zone ist. Tarkowskij's Filme sind also auf einer Metaebene direkt und unmittelbar an den Zuschauer gerichtet. Dies bemerkt auch Schmatloch und formuliert die Grundfragen der Filme: „Wie lässt sich das Sein auslegen? Welche Erkenntnisprozesse erschließen welche Seinsebenen? Wie muss der Mensch handeln und wie

²³ BÖHME, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>, S. 1)

²⁴ Ders., S. 1

²⁵ JÜNGER, Hans-Dieter (1995): Kunst der Zeit und des Erinnerns. Edition Tertium, Ostfildern. S. 84

soll er sich selbst deuten? Welchen Stellenwert besitzt die Kultur und die Ästhetik?“²⁷ Tarkowskij vermittele diese Fragen weniger durch inhaltliche Formen, sondern durch spezifisch kinematographische Mittel. In diesem Sinn nutzt Tarkowskij unmittelbar das Medium Film.²⁸

4.1 Tarkowskij's Filmsprache

Tarkowskij beschreibt in seinen Schriften den Weg einer Spiritualität, die ihrer Intuition folgend zu einem transzendenten Sein strebt, was bedeutet, dass „ein bestimmter Seinsbereich [...] von der materiellen Realität abgesondert [...] eine spezifische, fremde, ‚mysteriöse‘, nicht gewohnte, nur schwer erfahrbare, übernatürliche, eigentlich seiende Wirklichkeit abbildet.“²⁹ (Schmatloch) Dieses Jenseits, dem sich Tarkowskij und seine Protagonisten zuwenden, wird, wie ich ausführen werde, durch das Wasser mit dem Diesseits verbunden.

Die Zeit als visueller und ethisch bedeutsamer Faktor begründet seine Auffassung über die ästhetischen Besonderheiten der Filmsprache, in der Kunst als Vermittler ewiger Wahrheit fungiert: „Das Unendliche kann man nicht materialisieren, man kann nur dessen Illusion, dessen Bild schaffen.“³⁰ Seine Filmkunst sei „Bildhauerei aus Zeit“³¹ und impliziere eine Gleichstellung des Films mit den anderen Künsten. Dieser Anspruch beinhaltet zugleich eine moralische Dimension.³² Diese Verantwortung bedeutet für Tarkowskij selbst, sein Kino als spirituelles Heilmittel für seine Zuschauer zu verstehen: „Meisterwerke entstehen aus dem Bemühen, ethische Ideale zum Ausdruck zu bringen.“³³ Filmarbeit wird konzipiert als Korrektur fehlgeleiteter Zivilisation und dabei ein quasi-religiöser, normativer Anspruch vertreten, in dem Kunst, so Schmatloch, ein „transrationales Mittel der Erkenntnis des Absoluten“³⁴ bereitstellt. Tarkowskij's Sendungsbewusstsein bezieht sich auf Werte, die eher in der

²⁶ Vgl. TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 236. Diese missionarische Selbstdarstellung macht die Rezeption problematisch.

²⁷ SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung. St. Augustin, Gardez. S. 11

²⁸ Schmatloch macht darauf aufmerksam, dass Tarkowskij den Film als „meditatives Metronom“ nutze, indem er durch überlange Einstellungen und Sequenzen, wenige Bildbewegungen und geringe narrative Elemente versuche, den Zuschauer mittels einer verlangsamten und gleichmäßigen Atmung und Herzfrequenz in einen für ein meditatives, mystisches Erlebnis nötigen Zustand zu versetzen. Vgl. ders., S. 203

²⁹ Ders., S. 125

³⁰ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 45

³¹ Ders., S. 130

³² Man denke z.B. an die Kriegswarnungen in *Iwans Kindheit*, *Andrej Rubljow* und *Opfer*. In *Opfer* wird das Privatleben Alexanders angesichts der bevorstehenden Apokalypse unter den Parametern der persönlichen Verantwortung betrachtet.

³³ Ders., S. 30

³⁴ SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung. St. Augustin, Gardez. S. 332

frühchristlichen Mystik oder der Gnosis zu finden sind als im Fortschrittsglauben und im Kommunismus.³⁵

Unter „poetischer Verknüpfung“³⁶ versteht Tarkowskij eine Logik des Poetischen, die den assoziativen, dynamischen Anforderungen eines Versuchs der Visualisierung von Gedanken und Gefühlen innerhalb der Zeit genügt. Zugleich impliziert diese Struktur einen Verdacht gegenüber rationalen Herangehensweisen, kühl berechnend und auf den linearen Raum beschränkt zu sein, was dem natürlich-assoziativem der wirklichen Kunst widerspräche: „Ein Bild – das ist ein Eindruck von der Wahrheit, auf die wir mit unseren blinden Augen schauen durften.“³⁷ Den (fragwürdigen) Dualismus zwischen Kunst und Verstand, der hier eröffnet wird, behält Tarkowskij zwar nicht strikt bei, behandelt aber dennoch die rationalen Aspekte als untergeordnet und somit seine Kunst als bedeutender, vor allem, weil sie die poetische Organisation des Lebens abbilden würde. So verstanden ist die „poetischen Verknüpfung“³⁸ ein gestalterisches Mittel und keine Erzählweise, was an den im verborgenen liegenden narrativen Strukturen der Filme deutlich wird, die häufig aus assoziativ ineinander geketteten Sequenzen bestehen.

4.2 Überlegungen zum Symbol

Tarkowskij konzipiert sein filmisches Schaffen als symbollos, wie er in seinem Buch und in Interviews immer und immer wieder anmerkt.³⁹ In seinen Filmen gebe es schlicht keine Symbole und keine Metaphern.⁴⁰ Warum wehrt sich Tarkowskij so auffallend gegen jede Interpretation und Deutung? Wenn sie keine Symbole enthalten, kann den filmischen Elementen schwer etwas Außerfilmisches eindeutig zugewiesen werden: „Die Frage ist, ob seine Filme überhaupt ‚Sinn‘ in klassisch sinntheoretischer Absicht erzeugen wollen.“⁴¹ Tarkowskij sei es gelungen, in seinen Filmen Signifikant und Signifikat, die erst durch Symbole miteinander verbunden würden, weitgehend zu trennen. Trotzdem herrscht in dieser Frage große

³⁵ Vgl. Ders., S. 7ff

³⁶ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 22

³⁷ Ders., S. 111

³⁸ vgl. TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 22.

³⁹ Vgl. die zahlreichen Interviewauszüge auf Nostalgia.com – An Andrei Tarkovsky Information Site (<http://www.nostalgia.com>)

(hier: <http://www.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Symbols.html>)

⁴⁰ Allerdings relativiert Tarkowskij dies auch wieder: „Aber letztlich ist es doch immer so, dass ein Künstler bestimmte Prinzipien aufstellt, um sie dann auch wieder verletzen zu können.“ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 217

⁴¹ BÖHME, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>, S. 1)

Verwirrung: so widerspricht Jünger Böhmes Aussage, Tarkowskij benutze Allegorien⁴², und behauptet, er verwende Symbole („Im Symbol als einer Rede vom Unsagbaren bewahrt sich etwas von diesem Unsagbaren selbst, und darin besteht gerade sein Wert.“⁴³), womit er dann wieder Tarkowskij selbst widerspricht. Mir scheint diese Diskussion eklatant an einem wenig konsistenten und ungenauen Symbol- beziehungsweise Allegoriebegriff zu kranken. Letztlich kann man aber behaupten, dass diese Verwirrung für die Kunst Tarkowskijs spricht, denn solange sich die Kritiker nicht einigen können, muss man die Filme sprechen lassen. Aus diesem Grund werde ich mich aus dieser Diskussion weitgehend heraushalten und von polyvalenten Motiven Tarkowskijs sprechen, die zwar eine Verweisebene zulassen, in denen zugleich aber schon eine Offenheit angelegt ist. Für die Behandlung des Wassers ist diese Frage im Weiteren unbedeutend, weil das Wasser, wie ich zeigen werde, nach der christlichen Tradition nicht auf den Heiligen Geist verweist, sondern ihn inkorporiert. Das von Tarkowskij dargestellte Wasser *ist* der Heilige Geist, so wie eine Ikone die abgebildete Heiligkeit *ist*.⁴⁴

„Ein Bild kann man erschaffen und fühlen, es akzeptieren oder ablehnen, aber nicht im rationalen Sinn dieser Handlung begreifen. Die Idee des Unendlichen kann man nicht mit Worten ausdrücken, nicht einmal beschreiben. Die Kunst jedoch verleiht diese Möglichkeit, sie macht das Unendliche erfahrbar. Das Absolute ist nur durch Glauben und schöpferisches Tun erreichbar.“⁴⁵

Folgt man Tarkowskij, hat ein Symbol immer eine direkt zugewiesene Bedeutung, wohingegen ein Bild in seinen Bedeutungsnuancen unendlich sein kann. Die Welt kann mit einem zerlegenden Werkzeug wie der Sprache nicht erfasst werden.⁴⁶ Die Strukturen eines Symbols ähneln denen der Sprache und lassen sich analysieren (und sprachlich formulieren), während

⁴² Vgl. JÜNGER, Hans-Dieter (1995): *Kunst der Zeit und des Erinnerns*. Edition Tertium, Ostfildern. S. 21 Allegorie meint Darstellung, die eine gedanklich-konstruktive Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem Gemeinten herstellt. Eine immer weiter reichende Verknüpfung des Bildes oder des Textes mit anderen Bildern und Texten beginnt, und der Sinnabschluss, auf den die Allegorie zielt, wird unmöglich, unvollständig und unabschließbar. Das würde der Beobachtung entsprechen, dass man über ein enormes Spezialwissen verfügen muss, um Tarkowskis Filme lesen zu können.

⁴³ JÜNGER, Hans-Dieter (1995): *Kunst der Zeit und des Erinnerns*. Edition Tertium, Ostfildern. S. 23

⁴⁴ Tarkowskijs Ideen zum Bild würden sich ertragreich in den Byzantinischen Bilderstreit zwischen den Ikonoklasten (Ikonenzerstörer) und den Ikonodulen (Ikonenverehrer) im Mittelalter einarbeiten lassen. Der Streit hatte die Frage zum Inhalt, ob Bilder – spezielle Ikonen – Inkorporationen des Abgebildeten sind oder Verweise auf das Abgebildete. Lassen sich die Filme auf Seiten der Ikonodulen ansiedeln, würde das die Möglichkeit bieten, die direkten Manifestation des Metaphysischen nicht nur im Gezeigten zu verstehen, sondern auch im Film an sich. Tarkowskijs Filme wären aus einer solchen Sicht heilig.

⁴⁵ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): *Die versiegelte Zeit*. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 45

⁴⁶ Tarkowskij formuliert dies auch in seinen Filmen: in *Der Spiegel* fragt einer der Jungen am Schießstand, was eine Feuerstellung sei. Der Leiter der vormilitärischen Ausbildung antwortet: „Eine Feuerstellung, das ist eine Feuerstellung.“ Das Wort erklärt hier nur ein anderes Wort, ohne das Ding ‚Feuerstellung‘ bestimmen zu können.

ein Bild im Verständnis Tarkowskij's in sich offen und vieldeutig ist. Wird es symbolisch verarbeitet, dann kann ihm eine genaue Bedeutung zugeteilt werden. Tarkowskij's Bilder haben die Intention, für Bedeutungen offen zu sein und sich nicht endgültig erfassen zu lassen. Die symbolische Bedeutung zielt auf Verallgemeinerbarkeit, Einheit sowie Verbindlichkeit und sucht die Möglichkeit eines Sinnabschlusses. Gerade dies ist bei Tarkowskij nicht möglich. Die Filme bleiben in einem unbestimmten und unbestimmbaren Raum. Eine genaue Zuordnung ist auch deshalb nicht durchführbar, weil sich die filmischen Zeichen in den narrativen Kontexten stetig verändern und in Ambivalenz verharren. Das Spirituelle, um das es Tarkowskij geht, kann nur als Phänomen erkannt werden, weil es ansonsten ‚unsichtbar‘ ist, und diese Phänomene werden in der Kunst dargestellt. Tarkowskij schwebt ein ‚reiner Ausdruck‘ vor, der Stimmungen erzeugt und Gefühle weckt, und nicht intellektuelle Botschaften zu vermitteln strebt. Diese Form des Filmschaffens ist kein Anti-Rationalismus, sondern der Versuch, auf anderen Ebenen nach Ausdrucksformen zu suchen. Tarkowskij verteuft den Verstand nicht, aber er geht davon aus, dass ein rationales Weltverständnis die Probleme der Welt nicht in den Griff bekommen kann.

Die Bedeutung eines Motivs erklärt sich jenseits eines Referenzzwangs immer aus der Situation und ihrer Stimmung. Das macht es so schwierig und gleichzeitig so spannend, sich mit Tarkowskij zu beschäftigen: seine Filme sind radikal immanent in dem Sinn, dass sie die Innenwelt der Protagonisten bildlich darstellen, ohne sich dabei auf vorgefertigte Schemata zu fixieren oder schon Bekanntes in gleicher Weise weiterzuführen. Die Stimmungen, Assoziationen und Bewegungen des Protagonisten verschwimmen in *Der Spiegel* unauflösbar mit der Außenwelt, die ununterscheidbar wird von Halluzinationen und Träumen. So stellen sich beispielsweise die Ruinen, die Böhme als Allegorien für den Kampf zwischen Aufklärung und Natur deutet, zugleich dar als Innenwelt der Protagonisten. Der Einsatz von Zeitlupen verknüpft die erinnerten Momente mit der Gegenwart der erinnernden Personen, fungiert zugleich aber auch als stimmungstragendes Mittel, das nicht nur die Zähigkeit der Zeit, sondern auch die nostalgische Stimmung verdeutlicht.

Sicherlich kann man von Leitmotiven sprechen, seien es die Birken, die weißen Pferde, die Milch, die Spiegel oder eben das Wasser. Diese Motive sind vor jeder symbolischen oder allegorischen Deutung abgestimmt auf die jeweiligen Ansprüche, die der Film stellt. Die handelnden Figuren und Gegenstände sollten als solche und nicht als Symbole wahrgenommen werden. Die symbolische oder allegorische Deutung kann immer nur einen Teil beleuchten und wird dem künstlerischen Schaffen allenfalls bedingt gerecht. Tarkowskij schreibt:

„Das Bild ist eine bestimmte Gleichung, die das Wechselverhältnis der Wahrheit zu unserem, auf einen euklidischen Raum beschränkten Bewusstsein bezeichnet. Ungeachtet dessen,

dass wir den Weltenbau nicht in seiner Ganzheit wahrnehmen können, vermag das Bild diese Ganzheit auszudrücken.“⁴⁷

Das Bild werde, so Tarkowski, sich selbst umso mehr entsprechen, desto weniger es in rationalen Bahnen funktioniere. Die Möglichkeit, eine Beziehung zum Unendlichen einzufangen, ist im Bild angelegt, das kontinuierlich ist und keine Leerstellen hat, die diskrete Grenzen sichtbar machen würden.

Mit dem Aufgeben definitiver Zusammenhänge, linearer Abläufe und formulierbarer Botschaften wird der Wunsch nach Analyse und Verstehen gestillt. Tarkowskij's Filme zeigen sich als atmosphärisch dichte Gemälde, deren Wirkung entscheidend unter der Schwelle des Sagbaren bleibt. Sie sind eher visuelle Stimmung als Ausdruck von Information. Es werden eher Assoziationsfelder eröffnet als Gedankengänge bis zu Ende durchgeführt. Man könnte von flüssigen Verweisen sprechen, was auch Confurius andeutet: „Die Zersetzung des Bedeutungsgefüges reißt den Himmel der Ideen auf für das Absolute – und den Regen.“⁴⁸ Diese strukturellen Besonderheiten lassen nun den Bezug auf Wittgenstein möglich werden.

5 Wittgenstein

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“⁴⁹ – so lautet der vielleicht bekannteste Satz Ludwig Wittgensteins, der zugleich das Ende seines 1921 erschienenen *Tractatus Logico-Philosophicus* bildet.⁵⁰ Dieser Satz ist nicht nur als tautologische Feststellung gemeint, sondern spricht die Tatsache an, dass es etwas gibt, was sich nicht sprachlich ausdrücken lässt, was also – so die Prämisse Wittgensteins – den durch die Sprache über die Welt gelegten Strukturen zuwider läuft. Und eben dieses Zuwiderlaufende sei das Ethische, das Ästhetische, das Religiöse, kurz: das Mystische. Alle Worte *müssen* hier scheitern. Dieses ‚Müssen‘ ist nicht als Imperativ zu verstehen, sondern als inhärente strukturelle Notwendigkeit. Sinn kann nur etwas haben, was sich sprachlich vermitteln lässt.⁵¹ Wittgenstein sucht im *Tractatus* nach der Grenze der Sprache, um so das ‚hinter‘ der Grenze liegende abzugrenzen. Wittgensteins Sprachauffassung besagt, dass Sätze deskriptive Tatsachen beschreiben, indem sie Gedanken wiedergeben und entsprechend Gedanken sinnvolle Sätze

⁴⁷ Ders., S. 111 Am Ende von Andrej Rubljow sind nach den Aufnahmen von Ikonen Pferde an einer Wasserstelle zu sehen sind. Diese Bilder formen die künstlerische Kraft der Ikonen um in Tarkowskij's Bilder.

⁴⁸ CONFURIUS, Gerrit: Schwere See und Schweres Wasser. Wasserzeichen bei Edgar Allen Poe und Andrej Tarkowski. In: *Daidalos* 55. 3/95. S. 122

⁴⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig (1921/1984): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 85, Satz 7

⁵⁰ Ich beziehe mich hier ausschließlich auf den *Tractatus Logico-Philosophicus* und nicht auf die in andere Richtungen divergierenden Aussagen aus den philosophischen Untersuchungen.

⁵¹ Die Frage, was Wittgenstein unter Sinn versteht, kann hier aus Platzgründen nicht diskutiert werden.

sind.⁵² Der Satz ist ein Bild dessen, was er beschreibt. Wittgenstein verdeutlicht mittels einer Medienmetapher: „Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam.“⁵³ Die Sprache bildet sinnvolle Sätze als Abbilder nachprüfbarer Tatsachen. Ethische Werte oder ästhetische Urteile sind keine Tatsachen im spezifischen Verständnis Wittgensteins und können daher nichts darstellen. Sie sind somit nicht durch sinnvolle Sätze ausdrückbar: „Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt.“⁵⁴ Das Kriterium ‚Sinn‘ lässt sich auf etwas Unsagbares nicht anwenden. „Die implizite Behauptung, dass sich die Ästhetik nicht aussprechen lasse, läuft nicht darauf hinaus, dass sie überhaupt nicht und in keiner Weise verständlich gemacht werden kann, sondern gesagt ist damit, dass man nicht mit Hilfe ‚sinnvoller‘ Sätze über sie reden kann. Soweit es gelingt, ästhetische Einsichten sprachlich mitzuteilen, müssen die Worte indirekt verwendet werden und auf Umwegen zum Ziel führen“⁵⁵, so Joachim Schulte. Wenn man nachweist, dass ein Satz über ein Problem sinnlos ist, hat man damit zunächst nur gezeigt, dass das Problem nicht sprachlich formuliert werden kann: „Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen. Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. Das würde nämlich scheinbar voraussetzen, dass wir gewisse Möglichkeiten ausschließen, und dies kann nicht der Fall sein, da sonst die Logik über die Grenzen der Welt hinaus müsste; wenn sie nämlich diese Grenzen auch von der anderen Seite betrachten könnte. Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken, wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können.“⁵⁶

Durch unsere analytische und wissenschaftliche – sprachliche – Verstandestätigkeit sind die wesentlichen Probleme des Lebens noch gar nicht berührt.⁵⁷ Der Tractatus ist der implizit auch der Versuch, eine Grenze zwischen der Sprache als Existenz Erfahrung und dem zu ziehen, was sich zeigt und nur auf andere Weise erfahren werden kann.⁵⁸ Wittgenstein nimmt also eine Trennung vor in den Bereich, über den er schreibt, der ihm aber gar nicht wichtig ist, und in den Bereich, über den er nicht sprechen kann, der aber existenzielle Bedeutung

⁵² Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig (1921/1984): Tractatus Logico-Philosophicus. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 25, Satz 4

⁵³ Ders., S. 27, Satz 4.014

⁵⁴ Ders., S. 83, Satz 6.421

⁵⁵ SCHULTE, Joachim (1990): Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 73

⁵⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig (1921/1984): Tractatus Logico-Philosophicus. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 67, Satz 5.61

⁵⁷ Vgl. Ders., S. 85, Satz 6.52

⁵⁸ „Ich wollte nämlich schreiben, mein Werk bestehe aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist das Wichtige. Es wird nämlich das Ethische durch mein Buch gleichsam von Innen her begrenzt; und ich bin überzeugt, dass es, *streng*, NUR so zu begrenzen ist.“ In: McGUINNESS, Brian/von WRIGHT, Georg Henrik (1980; Hrsg.): Ludwig Wittgenstein. Briefwechsel. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 96

hat. Über den ersten Bereich lässt sich in dem Maße reden, in dem er erfahrbar ist, das heißt, in dem empirisch überprüfbare Sätze über ihn aufgestellt werden können. Wichtig ist aber allein das Ethische, das er mit dem Transzendenten und dem Ästhetischen gleichsetzt. Was er genau unter diesen Begriffen versteht, bleibt unklar, und muss wohl auch unklar bleiben. Manchmal beschreibt er es als den Sinn für das Wunder der Welt, oder als das Gefühl der Überraschung, dass es überhaupt eine Welt gibt.⁵⁹ Das, was sich zeigt, scheint eine mystische Dimension der Erfahrung zu sein. Es geht weder um Verhaltensweisen noch um Argumente oder Überlegungen, wie das Richtige zu tun sei, sondern um etwas Übersprachliches, das miraculös ist (oder sich wenigstens so anfühlt.) Wittgenstein will also die Tür zum Raum des Transzendenten wieder öffnen und weist am Ende des Tractatus darauf hin: „Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“⁶⁰

Es kann also keine sinnvollen Sätze über Ethik oder Ästhetik geben, trotzdem ist der Tractatus ein ethisches Buch. Indem Wittgenstein dieser Schritt gelingt, macht er den Versuch, ein wissenschaftliches Weltbild und die alltäglichen Lebensprobleme zu versöhnen. Die Sinnkrise, zu der die Verwissenschaftlichung aller Lebensbereiche führen kann, wird gelöst, indem der Wissenschaft die Kompetenz abgesprochen wird, über bestimmte Bereiche Aussagen machen zu können, was prinzipiell den Aussagen des Stalkers am Ende des Films entspricht.

Für Wittgenstein stellt sich jedoch nicht die Frage, die den Künstler Tarkowskij umtreibt: wie lässt sich das Transzendente kommunizieren? Das Unsagbare kann für Tarkowskij nur durch die Kunst, insbesondere durch Bilder, sichtbar gemacht werden. „Damit diese Wirklichkeit dennoch kommunizierbar wird, durch andere unmittelbar erfahren werden kann, bedient sich der Mystiker einer Metasprache, deren Zeichen sich nicht auf lebensweltliche Phänomene beziehen, sondern den Bereich der Denotation und Konnotation verlassen und durch ihre geheimnisvolle, uninterpretierbare, hieroglyphische Qualität das metaphysische Ereignis wiederzuspiegeln versuchen [...]“⁶¹ Die (Film-)kunst eröffnet für Tarkowskij das Potential, sich dem ‚Eigentlichen‘ des Lebens auf nicht-sprachlicher Ebene zu nähern, und genau in diesem Sinn ‚vollenden‘ die Kunst und Tarkowskij Wittgenstein. Die Analogie Sprache-Film ist bei Tarkowskij unbrauchbar, denn seine Filmbilder unterwerfen sich keinen sprachlichen Strukturen. Der Film biete, ebenso wie die Musik, die Möglichkeit einer unmit-

⁵⁹ Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig (1921/1984): Tractatus Logico-Philosophicus. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 84, Satz 6.44

⁶⁰ Ders., S. 85, Satz 6.522

⁶¹ SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung. Gardez, St. Augustin. S. 339

telbaren Erfahrung, die nicht durch Sprache gefiltert werden müsse wie beispielsweise die Literatur.⁶²

6 Schweres Wasser

Wasser ist in der Darstellung Tarkowskij's etwas jenseits von Richtig und Falsch. Durch seine Strukturlosigkeit hat es keinen inneren Maßstab. Es kann also nicht auf einer eigenen Stufe ‚bewertet‘ werden, so wie es kein ‚gutes‘ oder ‚schlechtes‘ Wasser gibt ohne jemanden, der diese Wertungen anhand eines Maßstabes anwendet. Entsprechend hat das Wasser keinen organisierenden Mittelpunkt. Tarkowskij setzt auf das kalkulierte und unkalkulierte der Natur des Wassers, das sich entsprechend nicht werten lässt. Egal ob Soldaten oder Priester: vor dem Wasser sind alle gleich. Der Einsatz des Wassers ist auch als Bestandteil einer der Tendenzen zu verstehen, die ein leibliches Verhältnis zur Natur wiederherstellen will, indem für eine Mystik, die über den Körper und die Natur nicht entsetzt ist, Stellung bezogen wird. So kann man das Wässern des verdorrten Baumes am Strand und am Ende von *Opfer* kurz nach dem Abtransport Alexanders als Sinnbild eines Glaubens betrachten, der an sich absolut ist und keine innere Differenzierung kennt. Das Heranzoomen auf die Verästelungen vor dem Meereshintergrund gibt die ziellosen menschlichen Wege vor dem immer präsenten Metaphysischen wieder. So steckt hinter der paradoxen Rechnung $1+1=1$ in Domenicos von Wasser durchfluteter Behausung die Beobachtung, dass Wasser unteilbar ist und zugleich ein Verweis auf den Ursprung, verstanden als ein mythischer Kollektivismus.

Ein wichtiger Aspekt des Wassers liegt in seiner Nähe zum Unbewussten: „Wasser ist auch Medium einer traumhaften Wahrnehmung, eines individuellen wie kollektiven Unbewussten, das rationalen Erwägungen nicht zugänglich ist.“⁶³ Confurius stellt hiermit zugleich fest, dass das Wasser einen schwer erreichbaren Sinn in sich trägt, der vielmehr erst an die Oberfläche getragen werden muss. Wasser ist Projektionsfläche für den Menschen, weil er so sehr von ihm abhängt, dass das Wasser sogar als veräußerlichter Teil des Menschen angesehen werden kann. Dies zeigt sich in dem Begriff ‚Lebenselixier‘, der umgangssprachlich für das Wasser verwendet wird. Dem Wasser wird eine magische Fähigkeit zugesprochen, deren Geheimnis darin liegt, dass es entweder im Überfluss vorhanden ist oder gänzlich fehlt. Wasser war in vielen Kulturen, die über keinen künstlich regulierten Wasserhaushalt verfügten, in einen ambivalenten Kontext eingebunden: man konnte nur zuviel oder zuwenig Wasser haben. In Momenten des Zuviel kann das Wasser zu Bedrohung werden, ebenso wie in

⁶² Vgl. TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 184

⁶³ CONFURIUS, Gerrit: Schwere See und Schweres Wasser. Wasserzeichen bei Edgar Allen Poe und Andrej Tarkowski. In: DAIDALOS. Architektur, Kunst, Kultur. Bertelsmann, Gütersloh. Ausgabe 55. 3/95. S. 121

Momenten des Zuwenig. Auch eine Gedankengang Böhmes impliziert das Denken der Synthese von Wasser und Wunsch: „[...]Der Mensch als in Natur Handelnder [ist] zugleich Natur Seiender [...]“⁶⁴

Tarkowskij selbst geht in *Die versiegelte Zeit* nur einmal auf das Wasser beziehungsweise den Regen ein: „Im Regen kann man natürlich einfach schlechtes Wetter sehen, während ich ihn etwa in einer bestimmten Weise als ästhetisierendes Milieu benutze, das die entsprechende Filmhandlung prägt. Doch das bedeutet um Gottes Willen noch lange nicht, dass die Natur in meinen Filmen irgendetwas symbolisieren soll!“⁶⁵

Dem kann hinzugefügt werden, dass sich eine kulturelle Tradition des Wasserverständnisses und der Konzeptionen über das Wasser entwickelt hat, die ich kurz vorstellen möchte, weil sie den unumgänglichen kulturellen Hintergrund für jede Wasserdarstellung liefert.

6.1 Kleine Phänomenologie des Wassers

50 bis 90 Prozent der lebenden Materie besteht aus Wasser.⁶⁶ Jeder Organismus braucht zum Überleben Wasser. Fast alle Schöpfungsmythen haben einen Urstoff, und in den überwiegenden Fällen ist es das Wasser.⁶⁷ Aber was ist Wasser?

„Die Ubiquität des Wassers in allem Lebendigen macht es zu einem ‚absoluten Phänomen‘, dem gegenüber die Abschottung der Wissenschaften zu einem Verfehlen des Phänomens selbst führen muss“⁶⁸, so Hartmut Böhme. Daher sei jede Frage, die über das Wasser gestellt wird, zugleich eine Frage über den Fragenden und über das Fragen.

In der Antike wurde Wasser als eines der vier der Welt zugrunde liegenden Elemente verstanden.⁶⁹ Elemente sind im klassischen Verständnis nicht ein Etwas, das Träger von Eigenschaften ist, sondern ein Medium oder Fluidum, worin sich etwas bewegt, worin man lebt und atmet. Die Luft, die wir atmen, ist kein isolierbares Etwas, sondern dringt immer schon in uns ein und ist untrennbar mit unserer Existenz verbunden. Die Elementenlehre hielt sich wissenschaftlich bis spätestens 1781, als der britische Chemiker Henry Cavendish eine Mischung aus Wasserstoff und Luft zur Explosion brachte und so Wasser synthetisierte. Seit-

⁶⁴ BÖHME, Hartmut (1988; Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers; Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 17

⁶⁵ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): *Die versiegelte Zeit*. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 215

⁶⁶ DTV-Lexikon in 20 Bänden (1982): Band 19. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München. S. 293

⁶⁷ Vgl. WEINSTEIN, Max Bernhard (1908): *Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft*. Teubner, Leipzig. Insb. S. 4ff.; RINNE, Olga (1985): *Der neue Entwurf der Welt. Ursprungsmythen*. Band 1. Luchterhand, Darmstadt. Insb. S. 107ff.

⁶⁸ BÖHME, Hartmut (1988; Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers; Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 8

dem wird Wasser als Verbindung von Sauerstoff und Wasserstoff, H₂O, bezeichnet.⁷⁰ In der Chemie umfasst der Begriff ‚Flüssigkeit‘ alle Stoffe im flüssigen Aggregatzustand, aber auch Stoffe, die in ihren Bewegungsformen dem strömenden Medium zuzuordnen sind (also in gewissem Sinn auch die Luft). Das Wasser ist hierbei der unspezialisierteste Stoff, da es alle Eigenschaften des Flüssigen aufweist. Das Flüssige ist ein stetiges Kontinuum, was auf die Kohäsion (gegenseitige Anziehung von Molekülen) zurückgeführt werden kann. Erst durch die Untersuchung eben dieser Kontinuität können Strömungen verstanden werden. Das Wasser lässt sich somit vor allem durch horizontale Bewegungen charakterisieren.⁷¹

Fluide sind wesentlich Fläche: Wasser bildet zu allen Seiten lückenlose Oberflächen. Es hat keinen konstituierenden Mittelpunkt. Im Gegensatz zum Festen hat das Flüssige keine eigene Form (wohl aber eine Tendenz zu bestimmten Formen) und ist nicht fest umgrenzt, bildet aber ständig neue Oberflächen bei unveränderlichem Raumanteil. Dabei wird Licht gestreut und reflektiert. Unverschmutztes Wasser ist geruchs- und geschmacksneutral. Wasser in Wasser ist vollkommen schwerelos. Wasser isoliert sich durch die Tropfenbildung von seiner Umgebung. Vorausgesetzt, die Temperatur liegt über dem Gefrierpunkt, ist Wasser in sich immer bewegt und es ist unmöglich, ein Verhältnis zwischen einzelnen Molekülen, einzelnen Punkten im Wasser auszumachen. Es gibt ohne Mittelpunkt auch keinerlei Relationen.

6.2 Wasser in der Bibel

Wasser ist ein kulturschaffender Stoff, weil jede Kultur auf Wasser angewiesen ist. Entsprechende Vorstellungen und Projektionen lassen sich in nahezu allen Mythen finden. Als Stoff, ohne den sich kein Leben denken lässt, wird Wasser in der Bibel „in den Dienst der übernatürlichen Ordnung gestellt.“⁷² In der Genesis ist es ein Ursprung, der noch vor dem *logos* liegt, den Gott der Welt eingibt, und vor allem vor der Schöpfung der Welt: „Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.“⁷³ Dieses Wasser des Chaos ist ein anderes Wasser als das Produkt der Scheidung von Festem und Flüssigem am zweiten Schöpfungstag. Ob Gott das Wasser geschaffen hat, verrät die Genesis nicht, und es scheint, „dass das Wasser schon immer da war und Gott, o-

⁶⁹ Vgl. BÖHME, Hartmut/BÖHME, Gernot (1996): Feuer, Wasser, Erde, Luft. eine Kulturgeschichte der Elemente. Beck, München. S. 9ff.

⁷⁰ DTV-Lexikon in 20 Bänden (1982): Band 19. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München. S. 293

⁷¹ Vgl. WINKLER, Ulrike (1988): Ist Wasser mehr als H₂O? Die Betrachtung des Wassers aus anthroposophischer Sicht. Werkstattberichte des Instituts für Landschaftsökonomie, TU Berlin. S. 24

⁷² FORSTNER, Dorothea (1967): Die Welt der Symbole. Tyrolia, Innsbruck. S. 73

⁷³ BIBEL (Gedruckt 1966). Nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart. 1. Buch Mose, 1,1

der sein Geist, ein belebendes und gestaltendes Element des Wassers war.“⁷⁴ Im Urwasser des vor der Schöpfung liegenden Chaos sind Flüssiges und Festes noch ungeschieden. Die Wasser über und unter dem Himmelsgewölbe, die sich am zweiten Schöpfungstag sammeln, bekommen als Gegensatz das Trockene. Die Sintflut ist die Drohung, dass alles wieder vom Chaos verschlungen wird. Die Bedeutung des Wassers teilt sich somit in zwei Richtungen: eine negative (Bedrohung) und eine positive (Lebensquelle). Tarkowskij hebt diese Bedeutungen auf, indem er sich auf das mythische Wasser vor der Schöpfung bezieht. Hintergrund dieser Bezugnahme ist, dass jedes natürliche Wasser „durch seinen Symbolcharakter an der sakralen Bedeutung des geweihten in etwa teil“⁷⁵ hat. Dies bedeutet, dass jedes Wasser als „Sinnbild der Gnade“⁷⁶ verstanden werden kann.

Auch an anderen Stellen in der Bibel ist das Wasser als Urstoff dargestellt: Mose führt das Volk Israel aus Ägypten durch das Rote Meer.⁷⁷ Als das Volk in der Wüste vor dem Verdursten steht, schlägt Mose auf den Felsen, aus dem lebendiges Wasser strömt.⁷⁸ Diese Geschichte soll beispielhaft bleiben, denn es finden sich über 500 Bibelstellen, an denen das Wasser genannt wird.⁷⁹ In frühchristlicher Zeit sei das Wasser mächtigstes Urelement, so Bousset: „Stein, Holz und Erz, woraus man die Götterbilder bereitet, würden vom Eisen bearbeitet, das Eisen vom Feuer erweicht, das Feuer vom Wasser erlöscht. Das Wasser aber empfangt seine Kraft und Bewegung direkt vom Geist Gottes [...]“⁸⁰ Im Johannesevangelium wird das Wasser sogar zu einem Ausgrenzungskriterium: „Es sei denn, dass jemand geboren werde aus Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.“⁸¹ Im Gespräch mit der Samariterin am Jakobsbrunnen sagt Jesus: „Wenn du erkennst die Gabe Gottes und wer der ist, der zu dir sagt: ‚Gib mir zu trinken!‘, du bätest ihn, und er gäbe dir lebendiges Wasser.“⁸² Das rituelle Bad im Wasser gilt als Reinigungsgeste, die die Sündhaftigkeit und Unreinheit des Menschen beseitigt, und zugleich als „Rückbildung in das Vorformale“.⁸³ Der Wiedereintritt in das Wasser als Rückkehr in das Metaphysische „bedeutet

⁷⁴ Vgl. DETEL, Wolfgang: Das Prinzip des Wassers bei Thales. In: BÖHME, Hartmut (1988; Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 44

⁷⁵ FORSTNER, Dorothea (1967): Die Welt der Symbole. Tyrolia, Innsbruck. S. 76

⁷⁶ Dies., S. 76

⁷⁷ Vgl. BIBEL (Gedruckt 1966). Nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart. 2. Buch Mose, 13-15

⁷⁸ BIBEL (Gedruckt 1966). Nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart. 2. Buch Mose, 17, 1-7

⁷⁹ Suche mit www.bibleserver.com

⁸⁰ BOUSSET, Wilhelm (1907): Hauptprobleme der Gnosis. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen. S. 281

⁸¹ BIBEL (Gedruckt 1966). Nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart. Johannes, 3,3-5

⁸² BIBEL (Gedruckt 1966). Nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart. Johannes, 4,10

⁸³ FORSTNER, Dorothea (1967): Die Welt der Symbole. Tyrolia, Innsbruck. S. 74

hier Auflösung der Formen, Reintegration im undifferenzierten Sein der Präexistenz.“⁸⁴ Überträgt man diese Vorstellungen, lässt sich festhalten, dass der Schöpfergott durch Tarkowskijs Filme *in* seiner Schöpfung verehrt wird und nicht außerhalb ihrer seinen Platz hat.

6.3 Synthese des Irdischen und des Überirdischen

Die Mutter Alexejs duscht, nachdem sich die Angst vor einem blasphemischen Druckfehler als unberechtigt erwiesen hat, wodurch ihre Angst vor einem unverzeihlichen Fehler förmlich weggespült wird. Der Kontakt mit dem Wasser gibt nicht nur in diesem Fall den Protagonisten die nötige Energie und Kraft, ihre Probleme zu bewältigen oder ihre Aufgaben zu erfüllen. So kann Gortschakow in *Nostalghia* seine von Domenico aufgebene Mission erst erfüllen, nachdem er in einer von Wasser durchströmten Kirchenruine mit einem Kind gesprochen hat. In der Krypta der Kirche steht er auf einer Insel – innere Abgeschlossenheit –, verbrennt ein Buch und zitiert ein Gedicht, in dem die brennende Flamme gepriesen wird.⁸⁵ Die Kirche ist der Innenraum eines Glaubens, der zwar äußerlich in Trümmern liegt, durch den aber dennoch wie selbstverständlich Wasser fließt. Erst auf dem heiligen Boden der Kirche, an seiner Quelle, verwandelt das Wasser als „Emanation des Seins aus dem transzendenten Grund“⁸⁶ (Schmatloch) Gortschakows Zweifel in Gewissheit. Es wirkt als Antwort auf ein Gebet. „Gortschakow wadet mühsam durch das Wasser, er stemmt sich gegen den Strom und versucht, in das Innere des Gotteshauses zu gelangen; die Richtung des beschwerlichen theosophischen Pfades ist somit entgegengesetzt zu dem Lauf des Emanationsflusses, sie führt von den niederen Seinsebenen der atomistischen Individuation zu den höheren Sphären der Entgrenzung, Synthese mit dem Göttlichen, der Urheimat, mit der Gortschakow in der letzten Einstellung eine symbiotische Einheit herstellt.“⁸⁷ Analog dazu fließt Wasser in *Stalker* überall aus der Zone heraus. Entsprechend ist eine Wasser-Initiation zu beobachten: bevor die drei Reisenden den Raum betreten, müssen sie einen völlig überfluteten Gang durchqueren. Dabei reicht ihnen das Wasser bis zum Hals. Der Stalker schmeißt die Pistole des Wissenschaftlers ins Wasser, um die Gefahr des Zorns und des Neids zu bannen. So werden die Drei zunächst ‚getauft‘, um nach der Überwindung dieses Hindernisses unerwarteterweise in eine wasserlose Wüste zu gelangen, die wie ein „Ort der letzten Versuchung

⁸⁴ Dies., S. 74

⁸⁵ Ist darin ein Verweis auf die rhetorischen Fähigkeiten Domenicos zu sehen?

⁸⁶ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 219. Vgl. auch ein Gedicht aus *Der Spiegel*: „Es gibt nur Leben und Licht/weder Dunkelheit noch Tod/gibt es in der Welt./Wir alle sind schon an der Meeresküste,/und ich gehöre zu denen,/die die Netze einholen,/wenn die Unsterblichkeit heranzieht/in Schwärmen.“ Entsprechendes ist auch in *Opfer* zu finden: Als Alexander bei Maria angekommen ist, erkundigt sich diese nach seinen dreckigen Händen. Unglaublich lachend erzählt er ihr von seinem Sturz. Sie reicht ihm eine archaisch wirkende Waschsüssel für seine Hände. Nachdem sich Alexander die Hände gewaschen hat, beginnt er, ein religiöses Stück auf der Orgel zu spielen und erzählt von seiner Mutter. Dies alles kann erst mit vom Wasser gereinigten Händen geschehen.

vor dem Zimmer der Wunscheerfüllung⁸⁸ erscheint. Wie sich in ihrer Diskussion herausstellt, haben alle Drei den Raum voller Begierden und schlechten Absichten betreten. So können sie zwar ‚getauft‘ sein, aber der (Vor-)Raum der Wunscherfüllung ist (scheinbar) leer – er enthält noch nicht einmal Wasser. Trotzdem, und das ist der entscheidende Punkt: erst die Erkenntnis, dass keiner von ihnen in der Lage war, seine Begierden zurückstellen, zeigt ihnen, dass ihr sehnlichster Wunsch darin besteht, eben diese Begierden zu besiegen. So erfüllt die Zone keine materiellen Wünsche, sondern nur ein Streben nach der *conditio humana*.

Das Wasser manifestiert das Transzendente im Diesseits und hebt zugleich die Grenze zwischen Jenseits und Diesseits auf. Diese synthetisierende Kraft des Wassers ist durchaus dialektisch gedacht, und wird auch von Hegel beobachtet: „Die Mitte, durch die sich der Begriff diese gediegenen Differenzen, welcher die Einheit beider und das Wesen eines jeden an sich ist, mit einer Realität zusammenschließt – oder die Differenz eines jeden von beiden mit der Differenz des anderen in eins setzt, und dadurch als Totalität seines Begriffes reell wird, ist zunächst die unmittelbare Solidität der Extreme die abstrakte Neutralität, das Element des Wassers.“⁸⁹ Hegel bezieht sich hierbei nicht nur auf die chemischen Eigenschaften des Wassers, sondern begreift es, im Rückgriff auf den Vorsokratiker Thales, welcher das Wasser als Urstoff der Welt verstand, als Möglichkeit, sowohl Besonderes als auch Allgemeines (im Anschluss an Thales das Eine, die Idee, *nous* etc.) zusammenzufügen. Wasser ist einerseits ein besonderer Stoff, andererseits lassen seine Eigenschaften Rückschlüsse auf Allgemeines zu. Somit hat das Wasser eine philosophische Bedeutung.

Typisch für die Bilder Tarkowskijs sind vom Wasser durchflutete und ihrer Integrität beraubte Industriegebäude. In *Stalker* haben sie ihre Schutzfunktion verloren, denn Wasser dringt ungehindert in sie ein: „Die invasive Überschwemmung des geordneten Raums wird zum Symbol einer Heimsuchung.“⁹⁰ Es handelt sich, wie Confurius anmerkt, nicht um klares Wasser, sondern um Eintrübungen: „Die Wasserlachen haben keinerlei Tiefe, entwickeln keinerlei Sog, sie decken zu, überlagern, machen undurchsichtig.“⁹¹ Das durch die Gebäude strömende Wasser bedeutet also nicht nur die Allgegenwart des Transzendenten, sondern kann auch als Reinwaschung einer kranken Kultur verstanden werden.

⁸⁷ Ders., S. 219

⁸⁸ Ders., S. 221

⁸⁹ HEGEL, G.W.F. (1959): Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. In: Ders.: Sämtliche Werke. Ausgabe in 20 Bänden. Herausgegeben von Hermann Glockner. Frommanns, Stuttgart. S. 195

⁹⁰ CONFURIUS, Gerrit: Schwere See und Schweres Wasser. Wasserzeichen bei Edgar Allen Poe und Andrej Tarkowski. In: DAIDALOS. Architektur, Kunst, Kultur. Bertelsmann, Gütersloh. Ausgabe 55. 3/95. S. 119

⁹¹ Ders., S. 121

6.4 Wasser als Medium der Erinnerung

Langsame, senkrecht nach unten gerichtete Kamerafahrten über das Wasser werden häufig eingesetzt, vor allem in *Stalker*.⁹² Bei der Rast vor dem Betreten der unterirdischen Gänge sind unter dem langsam dahin fließenden Wasser verfallene, unbrauchbar gewordene Kulturgegenstände zu sehen, die das Vergangene- Sein – und weniger die Vergangenheit – gegenwärtig machen und in denen die Zeit selbst zum plastischen Raum wird. Es bietet sich an, hier zwischen natürlichen, vergänglichen Dingen und auf dauerhaften Bestand hin hergestellten Artefakten zu unterscheiden. Das Wasser wäscht die Artefakte weder rein noch spült es sie. Die natürlichen Dinge wie Wasserpflanzen oder Fische sind ihrem natürlichen Verfall ausgesetzt und ihrer ursprünglichen Umgebung entzogen. Obwohl sie in ihrer sich im Wasser befinden, wirken sie unpassend zu den umgebenden Artefakten und Stimmungen und erzeugen so ein Verhältnis von Zeitverhaftetheit und Zeitlosigkeit.

In diesen Spannungen lediglich eine Darstellung der Zeitlichkeit zu erkennen, greift noch nicht weit genug. Es lassen sich zwei weitere Tendenzen feststellen: Erstens bringt das fließende Wasser das zukünftige Sein ins Bild, indem immer neues Wasser fließt, und transformiert somit den stillstehenden Punkt des gegenwärtigen Augenblicks in ein Werden, zumal die langsamen Kamerafahrten mehrere Minuten dauern. Das Wasser als stetig seine Umwelt und sich selbst veränderndes Medium wird somit zu einer angemessenen Darstellung der Zeitlichkeit und des Werdens im Film. Dazu kann es nur werden, weil es mit der Offenheit, seiner ‚noch nicht Besonderheit‘, ähnliche Eigenschaften hat wie die Zeit selbst. Das Paradox des fließenden Wassers liegt darin, dass es, wenn es im Bild gezeigt wird, zugleich immer anwesend ist als auch verschwindet: es fließt aus dem Bild, der Bach bleibt aber trotzdem zu sehen.⁹³ Auch Zeit verfließt und ist doch immer anwesend. Der Moment der Gegenwart steht fest, aber er vergeht trotzdem.

Zweitens lässt sich feststellen, dass fast ausschließlich glatte Wasseroberflächen ohne Wellenbildung zu erkennen sind. Man kann zunächst das filmische Problem konstatieren, dass Wasser durchsichtig und somit schwer darstellbar ist. Deshalb muss das an sich strukturlose Wasser eine Struktur bekommen, um sichtbar zu werden. Dies kann entweder durch wasser-eigene Bewegungen wie Wellen, Strömungen oder Verwirbelungen oder aber durch Gegenstände, Flüssigkeiten oder Spiegelungen auf oder im Wasser geschehen. Eine glatte Wasseroberfläche hat die Eigenschaft, zu spiegeln und so auf die umliegende Wirklichkeit zu verweisen. Auf der Wasseroberfläche sind aber im platonischen Sinn nur die Reflexionen,

⁹² Analog dazu stehen die Erdaufnahmen in *Der Spiegel* und *Iwans Kindheit*.

⁹³ Strukturell steckt dieses Paradox auch in Tarkowskij's Begriff ‚Bildhauerei aus Zeit‘: Eine Skulptur ist ein festes, aus der werdenden Zeit herausgeschlagenes Werk, das aber innerhalb der Zeit existiert.

Schatten und Spiegelungen der Dinge sichtbar.⁹⁴ Das, was sich im Wasser spiegelt, muss von oberhalb des Wassers stammen, da im Wasser keine leuchtenden Dinge zu sehen sind. Die Spiegelungen entsprechen somit den christlichen und auch platonischen Vorstellungen einer vergänglichen Wirklichkeit und einer ewigen Sphäre darüber. Diese äußerliche Patina der Welt ist also nur ein gespiegelter Schein. Darin liegt aber zugleich eine Ähnlichkeit zum Medium Film, der zunächst als belichtetes Material auch nur ‚Reflexionen‘ zeigen kann. Tarkowskij versucht jedoch, diese Grenzen zu überschreiten, indem er etwas Unsagbares einzufügen beginnt: das Wasser, das die Sphäre des Transzendenten mit dem Irdischen verbindet, und damit die Bewegung.

Die unter Wasser liegenden und durch das Wasser sichtbaren Artefakte werden über-schwemmt und verzerrt. Trotzdem sind auch diese Dinge nichts metaphysisches, denn sie sind vom Menschen gefertigt und bleiben irdisch und materiell.⁹⁵ Den Abbildern auf der Oberfläche sind sie aber überlegen, denn im Gegensatz zu diesen scheinen sie, auch wenn man die Zweidimensionalität des Kinos berücksichtigt, dreidimensional.

Das Verfließen der Zeit – als Eigenschaft des Films wie als Eigenschaft des Wassers – verbindet die irdische und die überirdische Ebene und zugleich unmittelbar die gezeigten Objekte und inhaltliche Aspekte des Films, denn Tarkowskij's Filme haben die Zeit auch zum thematischen Gegenstand: „Filme wie *Stalker* oder *Nostalghia* sind orphische Reisen ins Innere der Zeit, in die Zone der umgreifenden Zeit des Erinnerns, wo die Uhren ganz anders gehen und die Wahrnehmung dieser anderen Zeitlichkeit zugleich ein verändertes Wahrnehmen überhaupt bewirkt.“⁹⁶ Im Warten der drei Eindringlinge darauf, dass etwas geschieht, werden Zeitrichtungen ununterscheidbar und messbare, rhythmisierte Zeit verschwindet zunehmend.

Wasser macht so als Medium der Erinnerung die Vergänglichkeit des Materiellen sichtbar, ohne jedoch einen in die Vergangenheit blickenden Bewahrungsanspruch zu verfolgen. Erinnerung ist, so könnte man sagen, das Anwesende der vergangenen Zeit. Erinnerung kann erst durch die Zeit entstehen, und Zeit wird nur durch Erinnerung fassbar. Dazu gehört auch eine materielle Dimension, die die Vergangenheit sichtbar macht: Dinge zeigen die Zeit, indem sie die Veränderungen, die die Zeit an ihnen verursacht hat, darstellen. Die von Wasser

⁹⁴ Platon benutzt diese Metapher im Höhlengleichnis. Der aus der Höhle ans Tageslicht kletternde Mensch sehe auf der metaphorischen Suche nach dem Wahren zunächst Schatten, „hernach die Bilder der Menschen und der andern Dinge im Wasser, und dann erst sie selbst.“ Vgl. PLATON (²⁹2002; Hrsg. von Burghard König): Sämtliche Werke. Band 2. Rowohlt, Hamburg. S. 421.

⁹⁵ Darauf deutet auch eine in *Der Spiegel* zitiertes Gedicht Arseni Tarkowskis hin: „Alles auf der Welt veränderte sich/selbst einfache Dinge/Waschschüssel, Krug/als wie Wache haltend/zwischen uns stand/hartes, geschichtetes Wasser.“

⁹⁶ JÜNGER, Hans-Dieter (1995): Kunst der Zeit und des Erinnerns. Edition Tertium, Ostfildern. S. 9

und Schlamm überdeckten Dinge sind Dinge und keine Symbole. Sie haben nicht nur die Funktion, dass man sich an sie erinnert, sondern machen vor allem durch ihr Auftreten auf die Erinnerungsstrukturen der Filme aufmerksam. Indem nämlich diese Aufnahmen die Vergangenheit der Artefakte mit den elementaren Kräften der Natur verbinden, zeigen sie zugleich eine Zeitlichkeit, die das Unzeitliche beinhaltet.⁹⁷ Für Tarkowskij sind die Erinnerung und das Gedächtnis nicht konkret an Strukturen gebunden, sondern lassen „die Gegenstände und Umstände als etwas zurück, das keine scharf umrissenen Konturen hat, das unvollendet, fließend, zufällig ist.“⁹⁸ Der Zuschauer wird durch den Film in die verfließende Zeit eingesetzt. Hier vereinen sich eine metaphysische, zeitlose mit einer materiellen Ebene erst durch das Wasser und sein transzendierendes Fließen zwischen diesen ‚Seinssphären‘.⁹⁹ Zugleich wird betont, dass angesichts des Vergehens der Zeit sowohl die Gegenstände als auch die Menschen gleich sind: sie verfallen unweigerlich. Die gleiche Vorstellung findet sich auch in der Bibel: „Das Wasser repräsentiert [...] die Substanz, aus der alle Formen entspringen und in die sie bei ihrer Auflösung zurückkehren.“¹⁰⁰ Hier realisiert sich der Sinn in der Sinnlichkeit und wird nicht einfach durch sie bezeichnet wie das Bezeichnete vom Bezeichnenden. Die Ebene von Symbolen und Verweisen mag zwar enthalten sein, aber sie erfasst nicht die Dimension der Zeitlichkeit. Diese haftet den Dingen an, ohne dass sie auf etwas verweisen würde. In *Solaris* sind die Gegenwart des Alterns und die Vergegenwärtigung von Ewigkeit mittels des stetig fließenden Wassers des Flusses nahe dem Elternhaus des Psychologen immer gegenwärtig. Pflanzen schlängeln sich unter der Oberfläche in andauernder Strömung. Das Älterwerden ist den Darstellern eingeschrieben und sie verkörpern es: Tränensäcke, Augenringe und vielleicht etwas zuviel der Korpulenz – alle bezeugen, dass sie ein Leben gelebt haben und dies auch weiterhin tun. Sie leben in der Zeit. Würden sie nur auf die Zeit verweisen, dann müssten sie außerhalb der Zeit stehen.

Für Tarkowskij kann Film ‚reale Zeit‘ in einer Weise wie keine andere Kunst darstellen und sie auch in genau der gleichen Form unbegrenzt wiederholen. Montage benötige daher Respekt vor dem Rhythmus des Lebens, der in jeder einzelnen Aufnahme vorhanden ist („Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbare, fixierte Leben des

⁹⁷ Hier kann man Ähnlichkeiten zu Tarkowskij's Filmkunst sehen: Diese will als solche zeitlos sein, findet aber unvermeidlich in einem zeitlichen Kontinuum statt: Tarkowskij's Filme sind gerade aus heutiger Sicht historisch verhaftet und reflektieren beispielsweise in *Opfer* die apokalyptischen Tendenzen ihrer Entstehungszeit.

⁹⁸ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 26

⁹⁹ Diese Vereinigung wird durch die zirkulären Elemente der Filme betont: Der Anfang von *Opfer* ähnelt dem Ende, die drei Reisenden in *Stalker* sind am Ende in der gleichen Kneipe zu sehen, von der aus sie ihre Reise begannen und Gortschakow kehrt in seine Heimat zurück.

¹⁰⁰ FORSTNER, Dorothea (1967): Die Welt der Symbole. Tyrolia, Innsbruck. S. 74

Gegenstandes.¹⁰¹), und nicht dessen Störung durch Hin- und Herspringen zwischen Totale und Nahaufnahme oder künstliche Beschleunigung des Rhythmus durch schnelle Schnitte. Die Bewegung des Films finde in der einzelnen Einstellung statt, und werde nicht durch Schnitte und Montage produziert. Entsprechend sollen die Bilder keine Bedeutung haben, sondern lediglich ‚die Essenz des Lebens‘ abbilden, deren Erkennen dem Künstler vorbehalten sei. Die in den Bildern festgehaltene Zeit soll etwas Wesentliches der Welt ausdrücken und so ihre ‚Wahrheit‘ ans Licht bringen.¹⁰² Durch die Mobilisierung der Kamera wird Bewegung unabhängig vom Ruhen der Objekte dargestellt. Bildhauerei aus Zeit geschieht jedoch primär aus dem Rhythmus der Einstellungen und nicht der Bewegung im Raum.

Tarkowskij versucht, die oben angesprochene meditative Stimmung seiner Filme zu erzeugen, damit sie sich unter Umständen auf den Zuschauer überträgt und ihn so die Zeitlichkeit am eigenen Leibe erfahren lässt – und vielleicht sogar einen Schauer transzendenter Unzeitlichkeit. Der Begriff der realen Zeit (innerhalb der Einstellung) hat eine zentrale Stellung in seiner Filmtheorie inne, für die die „inneren, moralischen Qualitäten, die der Zeit immanent sind“,¹⁰³ das Wesen des Films ausmachen. Das bedeutet, dass die Filmkunst durch die „*in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit*“¹⁰⁴ erst konstituiert wird. Wenn bei Tarkowskij Ruinen, verfallene Mauern oder eben Naturereignisse wie Schnee oder Regen auftauchen, dann deutet dies, so Jünger, auf eine Gemeinsamkeit hin: „nämlich eine ganz spezifische und inhärente Zeitlichkeit[...].“¹⁰⁵ In Regen und Schnee pulsieren die ‚versiegelte Zeit‘, und ein fließender Bach symbolisiere nichts, „sondern ist das, was ist: Zeit selbst, und zwar als ‚ewige Bewegung‘ und ‚ewige Dauer‘ zugleich.“¹⁰⁶

Die Erinnerungssequenzen, die sich in allen Filmen finden, sind zugleich vergangen und gegenwärtig. Es handelt sich nicht um einfache Rückblenden, sondern um die Gegenwart der Erinnerung, die zum Gegenstand wird. Die zirkulären Strukturen der Filme lassen aus der Zeitlinie einen Kreis werden, der sich immer wiederholt und so die Zeit zum Stillstand bringt.¹⁰⁷

¹⁰¹ TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München. S. 129

¹⁰² Vgl. Ders., S. 130

¹⁰³ Ders., S. 66 (Hervorhebung im Original)

¹⁰⁴ Ders., S. 66 (Hervorhebung im Original)

¹⁰⁵ JÜNGER, Hans-Dieter (1995): Kunst der Zeit und des Erinnerns. Edition Tertium, Ostfildern. S. 52

¹⁰⁶ Ders., S. 52 (Hervorhebungen im Original)

¹⁰⁷ Zu Beginn von *Opfer* redet Otto mit Alexander über die Ewige Wiederkehr bei Nietzsche. Er fährt dabei mit dem Fahrrad acht-förmige Kreise. Sein Name ist ein Anagramm und klingt ähnlich wie octo. Die Acht kann aufgrund ihrer Struktur (8) als Zeichen der Unendlichkeit verstanden werden und wird in der Mathematik in liegender Form (∞) entsprechend verwendet. Der achte Tag ist in der russisch-orthodoxen Kirche der Tag der Wiederauferstehung Jesus. *Opfer* endet mit einer Einstellung, die fast identisch ist mit der Anfangseinstellung von *Iwans Kindheit*.

6.5 Fließende Bewegungen

Das Wasser bewegt sich selbst und durch diese Bewegung geraten wiederum die Dinge im Wasser in Bewegung. Aber auch die Bewegung der Menschen durch die Zone und die Bewegung des Windes werden von der Kamerabewegung behutsam aufgenommen und weitergeführt, bis beide Bewegungen beinahe miteinander verschmelzen. Wasser ist, wie ich bereits bemerkt habe, ein Milieu für unmittelbare Bewegung, ohne einen Fixpunkt zu haben. Es bewegt sich selbst, aber nicht um einen Mittelpunkt herum. Entsprechend sieht Deleuze die gerade für den Film entscheidende Besonderheit des Wassers darin, dass es sich nicht von einem Punkt zum anderen bewegen kann, sondern ‚Punkte‘ im Wasser nur bestimmbar sind als Bewegungen: „Auf der Erde vollzieht sich die Bewegung von einem Punkt zum anderen und stets zwischen zwei Punkten, auf dem Wasser liegt der Punkt zwischen zwei Bewegungen: er kennzeichnet so die Umwandlung der Bewegung entsprechend dem hydraulischen Verhältnis einer Kamerafahrt von oben und von unten, wie man sie in der Kamerabewegung selbst wieder findet.“¹⁰⁸ Diese „Solidarität aller Teile“¹⁰⁹ des Wassers lässt es zum wirksamen Gestaltungsmotiv werden, zugleich aber auch die Ähnlichkeit zum Medium Film verständlich werden, die im Wasser selbst begründet liegt, denn beide sind bestimmt von Bewegung und das Milieu, in dem diese stattfindet.

6.6 Regen

Regen ist eine ‚fallende‘ Bewegung. Solche Bewegungen sind als von ‚oben‘ Herabreichende ein typisches, wenn auch unauffälliges, Gestaltungsmerkmal der Filme Tarkowskij.¹¹⁰ Die Quelle der fallenden Dinge – Federn, Blätter, Wasser – bleibt stets unsichtbar. Vögel können als Boten aus dem Jenseits verstanden werden, denn der Himmel ist der Raum der Engel. In *Nostalghia* wird die Anwesenheit eines ‚heiligen Geistes‘ neben dem Wasser durch Vögel und ihre herabfallenden Federn deutlich gemacht. Besonders eindrucksvoll sind die ‚Flugszenen‘ am Anfang von *Iwans Kindheit* und *Andrej Rubljow*. Iwans träumender Versuch, seiner Vergangenheit davonzufiegen ist bedingt durch weltliche Probleme.¹¹¹ Dieser Kampf zwischen einer unerbittlichen Gegenwart und wohligen Erinnerungen resultiert im Streben nach Loslösung von der Erde, denn der magische Flug durch den Himmel ist der Eintritt in ein Reich religiöser Entrücktheit und ekstatischer Verzückung. Der ketzerische

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 113

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 113

¹¹⁰ Man denke beispielsweise an die Vögel in *Der Spiegel* und *Opfer*, an die Szene in *Nostalghia*, in der Gortschakow eine Feder am Kopf vorbei in eine Pfütze fällt, an den Absturz des Fluggerätes in einen See in der Eingangsszene von *Andrej Rubljow* oder an die Feder, die Iwan in den Brunnen wirft.

¹¹¹ In seinen Kindheitserinnerungen schöpft er in einer hell beleuchteten Szene klares Wasser aus dem Meer. Später muss er durch das dunkle, morastige Wasser eines überfluteten Flusses waten.

Flug des ‚Forschers‘ in *Andrej Rubljow* endet jedoch im Absturz, weil der Fliegende zu spät bemerkt, dass er unkontrollierbaren Kräften unterliegt, da er sich auf technische Hilfsmittel verlässt. Ähnliche Probleme hat Kelvin beim Anflug auf die Raumstation. Ein Aufstieg zu einer höheren Wahrheit ist auf diesem technischen Weg und ohne Kontemplation nicht möglich.

Aus der Richtung eines herabschauenden Betrachters ist häufig auch die Kamera gerichtet: sie filmt aus einer erhöhten Perspektive geneigt die Erde, was zu oft ungewöhnlich bewegten Großaufnahmen führt. Es ist also deutlich zu erkennen, dass Tarkowskij ein metaphorisches Gegensatzpaar verwendet: unten ist die alltägliche, bekannte Lebenswelt und oben die geheimnisvolle Sphäre des Metaphysischen, nach der gestrebt werden soll. In diesem Kontext visualisiert Tarkowskij Sexualität durch Frauen, die über Betten schweben. Ebenso heben die Duschszenen, beispielsweise in *Der Spiegel* in der Druckereisequenz oder in *Solaris* nach dem Feuer, die vorübergegangene Gefahr auf, indem sie die Protagonisten waschen. Die reinigende Funktion des Regens gestaltet sich beispielsweise dadurch, dass es bei Iwans letzter Mission regnet und schneit. Am Ende von *Stalker*, nach der Rückkehr der Reisenden, liegt Schnee, ebenso, als Rubljows ihn in Versuchung führende Frau von den Mongolen davongetragen wird. In beiden Szenen liegt etwas Befreiendes. Schnee und Regen können aber zugleich auch Gegenpole zur Sonne sein, was vor allem in den sonnendurchfluteten Träumen Iwans deutlich wird, die im Gegensatz zum verregneten und verschneiten Frontabschnitt stehen. Hier findet also eine Bedeutungsverschiebung statt, die abhängt von den Bedürfnissen, die die Szene stellt. Allerdings könnte man vermuten, dass sich die Funktion des Wassers beziehungsweise Schnees aus seiner Konsistenz und Farbe ableiten lässt: heller, weicher Schnee ist positiv besetzt, während im schmelzen begriffener Schnee und stürmischer Regen negativ wirken. Diese Tendenzen lassen sich aber nicht immer durchhalten: der Schnee am Ende von *Stalker* ist nicht eindeutig zuzuordnen.

Das aus dem Himmel regnende Wasser kann dementsprechend als Emanation aus und Verbindung zu einer höheren Seinsschicht verstanden werden.¹¹² Regen besitzt „wie der Schnee eine schwer fassbare, ‚ätherische‘, ‚immaterielle‘ Natur und verursacht eine ‚Wassermusik‘ [...]. Regen und Schnee müssen insbesondere mit dem Motiv des Schleiers in Verbindung gebracht werden; beide Phänomene konstituieren einen lichtdurchlässigen Schleier, sie verweisen auf die Transparenz des Jenseitigen, des ‚Anderen‘ in visionären, ‚monadischen‘ [...] Momenten.“¹¹³ Schmatloch erklärt mit seinen Überlegungen aber noch nicht, warum so häufig

¹¹² Hier lässt sich durchaus eine Nähe zu Akira Kurosawa konstatieren, mit dem Tarkowskij befreundet war. Auch in Kurosawas Filmen regnet es häufig, beispielsweise in *Rashomon* (1950).

¹¹³ SCHMATLOCH, Marius (2003): *Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung*. St. Augustin, Gardez. S. 158

fig Wasser zu sehen ist, das an Wänden hinabrinnt. Wird hiermit eine Verbindung zwischen dem Haus als Lebensmetapher¹¹⁴ und dem Wasser hergestellt? Schmatloch bemerkt zu recht, dass der Regen „in Tarkowskij's kinematographischen Kosmos als eine ‚Absonderung‘, ein ‚Ausfluss‘ des metaphysischen Urgrunds“¹¹⁵ erscheint. Der Regen und das Wasser verknüpfen Rationales und Überrationales. Sie schaffen so eine Verbindung zwischen dem Metaphysischen und dem Materiellen, indem sie den Schöpfer und sein Geschöpf in Berührung bringen. So reinigen und ‚taufen‘ sie die ‚Auserwählten‘. Die Kraft des Wassers ist zu verstehen aus seiner Fähigkeit, in sich aufzunehmen und zu vernichten was an falscher, unrichtiger Stelle ist. Der Regen am Haus von Kelvins Eltern in *Solaris* lässt sich entsprechend als Weihung vor der Reise ins All verstehen. Kelvins Vater kann später als schweigende Gottheit auftreten. „Die Szene ließe sich im Kontext der trinitarischen christlichen Gottesauffassung sowie der trinitären neuplatonischen Metaphysik auch als die Vereinigung zwischen dem Gottvater, seinem Sohn und dem heiligen Geist – symbolisiert durch den Regen – beziehungsweise als jene zwischen dem Einen, dem Geist und der Weltseele deuten.“¹¹⁶ Aber warum folgt eine der rätselhaftesten Szenen Tarkowskis, bei der es im Haus regnet und der Vater das ihn durchnässende Wasser nicht bemerkt?

7 Rauschendes Wasser – Tarkowskij und der Klang

In *Stalker* ist nicht nur ständig Wasser zu sehen, sondern auch zu hören, aber die Klangebene passt häufig nicht zur Bildebene. Diese offene Ambiguität und Abstraktion des Klangs vom gezeigten Bild ist typisch für Tarkowski¹¹⁷, der hier, folgt man Andrea Truppin, ganz in der Tradition Pudowkins und Vertows¹¹⁸ nicht-diegetische Klänge und Geräusche verwendet: „Tarkowskij uses sound to embody this internal process by drawing a parallel between two ‚leaps of faith‘: that of accepting that a sound proves the existence of an unseen object and that of believing in the existence of an invisible spiritual world.“¹¹⁹ Wir glauben also bei jedem Geräusch an einen ihm zugeordneten Gegenstand. Dieser Glaube werde durch den Einsatz von Widersprüchen zwischen Klang- und Bildebene und dem Wechsel von ‚objektiven‘ zu abstrakten Geräuschen erreicht. Im Film muss jeder Klang eine sichtbare Quelle haben,

¹¹⁴ In den schwarz-weißen Erinnerungsszenen an die Heimat in *Nostalghia* sind vor dem Haus Wasserpfützen auf dem schlammigen Boden zu sehen. In der EndEinstellung von *Solaris* erscheint das Haus überraschenderweise auf einer Insel in einem riesigen Ozean. Es wirkt wie ein Fragment aus der Vergangenheit, das von den ‚Wässern des Vergessens‘ umgeben wird. In *Der Spiegel* löst sich in Alexejs Haus durch Wasserfluten der Stuck von der Decke und es scheint ein Einsturz zu drohen. Dieses Haus kann metaphorisch verstanden werden als Alexejs Innenwelt, die eben durch das Wasser so zu zerfallen beginnt, wie Alexej durch das Fieber.

¹¹⁵ Ders., S. 204

¹¹⁶ Ders., S. 205

¹¹⁷ Vgl. die Autofahrt in *Solaris* oder die Gespräche, bei denen nicht die Sprechenden gefilmt werden.

¹¹⁸ Vgl. BRIDGETT, Rob: Non-diegetic sound and aural imagery in the films of Andreji Tarkovsky (<http://web.archive.org/web/20020201230323/http://www.sound-design.org.uk/tark.htm>)

weil er sonst die Diegese zerstören würde. Ein Klang ohne Bildquelle verweist auch auf etwas, nämlich – im Fall Tarkowskij – das Spirituelle: „Learning to hear the world is akin to coming in contact with the spiritual realm.“¹²⁰ Durch diese filmische Möglichkeit eines stoff- und ursprungslosen Klangs, der während des Hörens nach einer Materialisation verlangt¹²¹, lässt sich das Transzendente in den Film einfügen. Der Wasserklang ist in *Stalker* zugleich an das Wasser als filmisches Objekt, als auch abstrakt als Motiv der vergehenden Zeit gebunden. Analog zur Darstellung des Wassers fügt also auch der Wasserklang etwas Transzendentes ein, verweist zugleich aber auch als Klang auf das Transzendente.

Der Wechsel von der Lebenswelt der Protagonisten in ‚die Zone‘ – das in der Einleitung angesprochene Andere – wird in *Stalker* vor allem auf der klanglichen Ebene vollzogen: die Fahrt auf der Draisine ist begleitet von einem monotonen, aber leiser werdenden metallischen Geräusch. Ein ähnliches Geräusch hört man auch in der Wohnung des Stalkers. Tarkowskij gelingt es hier, den Wechsel zwischen verschiedenen Klangebenen reibungsfrei geschehen zu lassen. Diese Ebenen fließen spannungslos ineinander über, ohne dass sie hierarchisch geordnet wären. Das Missverhältnis zwischen Klang und Bild ist bewusst eingesetzt, um die inneren Bewegungen der Protagonisten zu verdeutlichen. Besonders intensiv wird dieses Verfahren in einer Szene von *Opfer*, in der Alexander zu seiner Stereoanlage geht, deren Anzeige nicht mit der Musik übereinstimmt, und sie ausschaltet. Die Musik läuft noch einen Moment weiter. Als er nach seinem Opfer erwacht, ist erneut die gleiche Musik zu hören. Er geht wieder zum Schrank und schaltet die Musik aus. Hier stimmen Klang, Bild und Anzeige überein. Alexander schaltet also zwei Mal die Musik aus, aber nur ein Mal ein. Dies ist ein eindeutiger Hinweis auf den geschehenen Zeitsprung. Am Ende des Films ertönt die Musik erneut – ohne, dass sie eingeschaltet worden wäre. Die Klänge fungieren als Erweiterung der Zeit und des Raumes, indem sie die Leinwandgrenzen übertreten.

Die elektronische Musik des russischen Komponisten Edward Artemyews in den Filmen *Solaris*, *Der Spiegel* und *Stalker* bietet die Möglichkeit einer weiteren Analogie zum Wasser: diese Musik vermag es, assoziationsfrei zu verlaufen und kann sich, da sie ohne Rhythmus auskommt, hemmungsfrei im Raum ausbreiten. Während die ansonsten häufig verwendeten Ausschnitte aus Werken von Bach, Beethoven, Vivaldi und Purcell Ordnungsprinzipien der

¹¹⁹ TRUPPIN, Andrea: And then there was sound: the Films of Andrej Tarkowski. In: ALTMAN, Rick (1992): Sound Theory Sound Practice. Routledge, London. S. 236

¹²⁰ Dies., S. 237

¹²¹ Vgl. BRIDGETT, Rob: Non-diegetic sound and aural imagery in the films of Andreji Tarkovsky (<http://web.archive.org/web/20020201230323/http://www.sound-design.org.uk/tark.htm>)

klassischen Musik gehorchen, in denen man die musikalischen Harmonien des Kosmos reflektiert sehen kann¹²², kommt die Musik Artemyews ohne solche Strukturen aus.

Während Bilder immer auf etwas verweisen – auf das Gezeigte – verweisen Klänge auch auf sich selbst. Auch hier sind die Wasserklänge als beispielhaft zu betrachten, weil gerade der Klang des Wassers selbstreferentiell ist – rauschendes Wasser hat die höchste Information. Dies wird auch auf der Tonebene deutlich: im Klang des tropfenden Wassers werden die Abgrenzungen zwischen den einzelnen Tönen aufgehoben. Es regnet dabei in unterschiedlichen Klangfarben, mal Stakkato, mal Pianissimo. Den Übergang bildet der Moment, in dem aus diskreten, einzelnen Tropfen ein kontinuierlicher Klang wird, beispielsweise in den Kriegsaufnahmen in *Der Spiegel*, in denen Soldaten durch kniehohes Wasser waten.

8 Verbindungen der Elemente

In den frühen Filmen macht die Natur einen romantischen, unverbrauchten Eindruck. Treffen die Elemente aufeinander, so die sich am Anfang von *Solaris* im Wasser wiegenden Pflanzen oder die in *Der Spiegel* beregneten Bäume, dann scheinen sie Leben zu verheißen. Auch in der Eingangsszene von *Andrej Rubljow* sind die vier Elemente zu finden: Der mit Luft gefüllte Ballon erhebt sich durch das Feuer von der Erde und schwebt über dem Wasser. Das Feuer erscheint im Oeuvre Tarkowskij fast ausschließlich in Verbindung mit dem Wasser und wird ihm untergeordnet dargestellt. Feuer als zerstörerische Kraft schafft fruchtbaren Boden und ermöglicht neue Entwicklung und Fruchtbarkeit nach der Zerstörung. So werden auch die zwei Szenen, in denen Häuser brennen, verständlich: in *Der Spiegel* das Haus der Nachbarn des Jungen, in *Opfer* das Haus Alexanders. Das Haus in *Iwans Kindheit* ist bereits verbrannt. In *Der Spiegel* ist das brennende Haus nur durch eine Regenwand zu sehen, und die Mutter wäscht sich bei diesem Anblick mit Wasser aus einem Brunnen. Der Brand ist hier ein Naturereignis, das sich der kindlichen Seele einprägt. In *Opfer* findet Alexander zwischen Wasserlachen ein nachgebautes Haus, das Jungchen als Geburtstagsgeschenk gebastelt hat. Das echte Haus entzündet Alexander am Ende des Films mit der Sicherheit, seine Behausung an Jungchen weitergegeben zu haben.¹²³ Das Haus steht am Strand in einer Moorlandschaft. Das Feuer ist immer von mehr Wasser umgeben. Die Verbindung der vier Elemente offenbart sich vor allem in *Andrej Rubljow* als Rettung, denn die aus Erde, Feuer, Wasser und Luft gewonnene Glocke läutet nicht nur zum Ruhm des von den Tartaren heimgesuchten Russlands, sondern offenbart zugleich die Kraft der künstlerischen Gaben des jungen Glockengießers Borischka, der mit seinem Werk auch Rubljow erlöst.

¹²² Vgl. BERENDT, Joachim-Ernst (1983): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Rowohlt, Reinbeck/Hamburg.

¹²³ Vielleicht verbrennt Tarkowskij mit dieser Handlung alle Häuser in seinen Filmen?

Gortschakows symbolisch die Welt rettende Handlung besteht darin, dass er eine einsam brennende und zweimal erlöschende Kerze durch das Wasserbecken die Quellheiligtums Bagno Vignoni trägt. Die Nähe zur heiligen Katharina (1347-1380) ist unverkennbar, die Nonne werden wollte und von ihrer skeptischen Mutter nach Bagno Vignoni geschickt wurde, um dort weltlichen Gelüsten zu erliegen.¹²⁴ Katharina stellte sich in die Mitte der heißen Quellen, ohne sich zu verbrennen, und gilt seitdem als Heilige.¹²⁵ Um 1370 tritt sie dem Bettlerorden der Dominikaner bei. Das Verbrennungsritual des mit dem Heiligen Dominikus (1170-1221) namensgleichen Mystikers Domenico erscheint als Vorbild des Kerzenritus Gortschakows. Er äußert seinen scheinbaren Wahnsinn als Ausdruck einer außergewöhnlichen Realitätserfahrung und beginnt, der Welt von verloren gegangener Harmonie und zu erstrebender Ganzheit zu predigen. Schließlich entzündet er sich, um die Welt altruistisch zu retten, als er sich seines Misserfolgs bewusst wird. Gortschakow vollzieht den Weg durch das Wasserbecken nach und stirbt wenig später in einer heimatlichen Hütte, die von einer Kirchenruine ummauert wird, in der es schneit. Während des Durchquerens des Beckens hat er eine ‚unio mystica‘, ein Aufgehen in Gott erlebt, und im Schnee manifestiert sich ein Ausströmen des Absoluten und zugleich eine Initiation in höhere Sphären. Die Kerzenflamme wirkt in Gortschakows Händen hilflos im Konflikt mit der von Domenico verurteilten Welt. Auch das Wasserbecken ist geleert; es sind nur einige Pfützen zu erkennen. Gortschakow kann aber dennoch nur in diesen letzten Resten der beiden Elemente zu sich finden. In der Endszene schneit es auf ihn hinab.

In den Filmen ab *Stalker* verliert die Natur den Schein des Versöhnenden, und so werden auch die Elemente im Rahmen der nun ausgiebig stilisierten melancholischen Welt Darstellung als „Tod einer mit Natur unvermittelten Zivilisation“¹²⁶ untergebracht. Zwar konnotieren sie immer die Verbindung von Jenseitigem und Diesseitigem, diese Verbindung aber bleibt nach außen hin unwirksam. Die Geschehnisse vermitteln sich nur noch den Protagonisten, nicht mehr den Außenstehenden, während in *Andrej Rubljow* noch das Volk Zeuge des Glockengusses war. Bei Domenicos Verbrennung bleiben die Anwesenden stumm. Nicht nur die Menschen, sondern auch die gezeigten Dinge und Artefakte befinden sich in einem Zustand von Verfall und Auflösung. Natur ist keine unberührte, ‚schöne‘ Natur mehr, und die Artefakte werden re-naturalisiert. Dieser Verfall ist nicht aufzuhalten. Schon in der Zone hat dieser Kampf ausgesetzt: „Das Zurücksinken in Natur als Auflösen in die Elemente ist

¹²⁴ Vgl. FIMPEL, Vera: Katharina von Siena - politisches Weltbild und Zeitkritik in ihren Briefen (Magisterarbeit 1996)

(http://www.geschichte.uni-muenchen.de/wug/profwug/katharina_v_siena.shtml)

Letzter Zugriff: 20.6.2004

¹²⁵ Vgl. PIEPER, Jan: Bagno Vignoni. In: Daidalos 55. 3/95. S. 119

¹²⁶ BÖHME, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>, S. 14)

ein klassischer Topos des Todes.“¹²⁷ In der Plansequenz am Ende von *Opfer* – zugleich eine der letzten Aufnahmen Tarkowskij – vereinigen sich alle Elemente: das Wasser, das vom Menschen entzündete Feuer, die Erde und die Luft (in Form der offenen Weite am Horizont). Die Elemente erodieren die Symptome der Welt und lösen sie auf. Tarkowskij zeigt die Reste der verfallenen Zivilisation, in der die Elemente das Metaphysische im Verfallenden gerade noch aufleuchten lassen. Domenico sucht angesichts einer kranken, ungläubigen Gesellschaft die Erlösung im Feuertod und zielt damit zugleich auf eine Wiedererweckung des Absoluten, bleibt aber dennoch – wie auch Gortschakow – hilflos angesichts des Desinteresses der Welt. Dass das Überirdische – vielleicht vergeblich – in das Irdische eingreifen muss, ist nicht mehr Symptom, sondern auch schon endgültige Besiegelung des Schicksals. Tarkowskij's Filme lassen wenig Hoffnung für die Menschheit, denn sie implizieren, dass nur das Individuum gerettet werden kann. Dem Verfall gegenüber steht der natürliche Zeitablauf und Rhythmus der Natur, der sich im über die Artefakte fließenden Wasser manifestiert – und die Kunst. Aber in den späteren Filmen finden sich wenige Künstler, es werden nur noch andere Künstler verehrt.

Am Ende von *Solaris* bringt sich Hari mit flüssigem Sauerstoff um. Erst durch diese Verbindung von Wasser und Luft gelingt es dem manifestierten Unterbewussten sich von der Umklammerung durch das Bewusste zu lösen. Es ist sicher kein Zufall, dass der Wind Berton beim Landen auf dem Wasserplaneten hinderte. In *Der Spiegel* kondensiert ausgeatmete Luft auf Spiegeln und Glasscheiben – oft verbunden mit unwirklichen Geräuschen oder sogar mit Wasser, das im Spiegel reflektiert wird oder durch die Scheibe zu sehen ist. Luft lässt sich schwer filmen, und es wäre für eine weitere Arbeit interessant, zu untersuchen, ob sich die festgestellten Bedeutungen des Wassers auch auf dieses Element übertragen ließen.

9 Abschluss

Das Wasser hat als Grenze entsprechend den zu Anfang ausgeführten Beobachtungen zwei Funktionen: erstens dient es dazu, beim Überschreiten der Grenze durch seine metaphysischen Anleihen Kraft zu verleihen.¹²⁸ Zweitens verbindet es zwei Seiten und hebt so die Gegensätze auf, ohne sie jedoch verschwinden zu lassen. Das Wasser ist nicht nur Synthese von Irdischem und Überirdischem, sondern auch von den beiden Seiten der Grenze. Es führt hierbei nicht nur die beiden Seiten zusammen, denn diese Grenze muss von den Protagonis-

¹²⁷ BÖHME, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>, S. 12)

¹²⁸ Als Otto bei Maria ankommt, bietet sie ihm Wasser zum waschen der beim Sturz vom Fahrrad verdreckten Hände an. Der von Sonne durchflutete Regen zeigt den drei Reisenden in *Stalker*, dass sie den Raum nicht erreichen können. Die Bäume im Fluss dienen Iwan als Versteck.

ten überquert werden, sondern verweist zugleich auf die Erlösung, die schon im Überschreiten der Grenze liegt.

Der Film und das Wasser sind also Milieu für Bewegung. Wenn der Film, der aus unmittelbar bewegten Einstellungen besteht, Milieu für ein Bild wird, das die Bewegung des Wassers zeigt, dann entsteht eine doppelte Bewegung. Wenn diese beiden Bewegungen ihrer inneren Qualität nach, die aufzuspüren Aufgabe des Künstlers ist, synchron verlaufen, das heißt in die gleiche Richtung fließen, und dabei so konzentriert beobachtbar werden wie bei Tarkowskij, dann ist es möglich, dass Dauer nicht nur gezeigt, sondern Dauer erfahrbar wird. Der Film verwandelt sich zurück in seine Eigenschaften: in Bewegung, und darin, in Zeit.

10 Literaturangaben

ALTMAN, Rick (1992): *Sound Theory Sound Practice*. Routledge, London.

BERENDT, Joachim-Ernst (1983): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Rowohlt, Reinbeck/Hamburg.

BIBEL (Gedruckt 1966). Nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart.

BÖHME, Hartmut (1988): *Natur und Subjekt*. Suhrkamp, Frankfurt/Main. (siehe auch: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/inhalt.html>)

BÖHME, Hartmut (1988; Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.

BÖHME, Hartmut: *Das Wasser bei Goethe*. In: ders. (1988; Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*; Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 208–233.

BÖHME, Hartmut/BÖHME, Gernot (1996): *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. Beck, München.

BOUSSET, Wilhelm (1907): *Hauptprobleme der Gnosis*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

BUSCH, Bernd/FÖRSTER, Larissa (2000): *Wasser. Elemente des Naturhaushalts 1*. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle Deutschland, Köln.

CAVELL, Stanley (1981): *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge.

CONFURIUS, Gerrit: *Schwere See und Schweres Wasser. Wasserzeichen bei Edgar Allen Poe und Andrej Tarkowski*. In: DAIDALOS. *Architektur, Kunst, Kultur*. Bertelsmann, Gütersloh. Ausgabe 55. 3/95. S. 111-123

DAIDALOS. *Architektur, Kunst, Kultur*. Bertelsmann, Gütersloh. Ausgabe 55. 3/95.

DELEUZE, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.

DETEL, Wolfgang: *Das Prinzip des Wassers bei Thales*. In: BÖHME, Hartmut (1988; Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Suhrkamp, Frankfurt/Main. S. 43-65.

- DICKEL, Hans: Poseidon und H₂O. Ästhetische Entwürfe des Wassers im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit. In: BUSCH, Bernd/FÖRSTER, Larissa (2000): Wasser. Elemente des Naturhaushalts 1. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle Deutschland, Köln. S. 256-267
- DTV-Lexikon in 20 Bänden (1982). Band 19. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München.
- FORSTNER, Dorothea (1967): Die Welt der Symbole. Tyrolia, Innsbruck.
- HEGEL, G.W.F. (1959): Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. In: Ders.: Sämtliche Werke. Ausgabe in 20 Bänden. Herausgegeben von Hermann Glockner. Frommanns, Stuttgart.
- HEGEL, G.W.F. (1959): System der Philosophie. 2. Teil. Die Naturphilosophie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Ausgabe in 20 Bänden. Herausgegeben von Hermann Glockner. Frommanns, Stuttgart.
- JANSEN, Peter W./SCHÜTTE, Wolfram (1987, Hrsg.): Andrej Tarkowskij. Carl Hanser, München.
- JÜNGER, Hans-Dieter (1995): Kunst der Zeit und des Erinnerns. Edition Tertium, Ostfildern.
- McGUINNESS, Brian/von WRIGHT, Georg Henrik (1980; Hrsg.): Ludwig Wittgenstein. Briefwechsel. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- PIEPER, Jan: Bagno Vignoni. In: Daidalos 55. 3/95. S. 119
- PLATON (²⁹2002; Hrsg. von Burghard König): Sämtliche Werke. Band 2. Rowohlt, Hamburg.
- RINNE, Olga (1985): Der neue Entwurf der Welt. Ursprungsmythen. Band 1. Luchterhand, Darmstadt.
- SCHMID, Eva M. J.: Erinnerungen und Fragen. In: JANSEN, Peter W./SCHÜTTE, Wolfram (1987, Hrsg.): Andrej Tarkowskij. Carl Hanser, München. S. 43-81
- SCHMATLOCH, Marius (2003): Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung. Gardez, St. Augustin.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1988): Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Haffmanns, Zürich.
- SCHULTE, Joachim (1990): Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- TARKOWSKIJ, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Ullstein, München.
- TRUPPIN, Andrea: And then there was sound: the Films of Andrej Tarkowski. In: ALTMAN, Rick (1992): Sound Theory Sound Practice. Routledge, London. S. 235-248
- WEINSTEIN, Max Bernhard (1908): Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. Teubner, Leipzig.
- WINKLER, Ulrike (1988): Ist Wasser mehr als H₂O? Die Betrachtung des Wassers aus anthroposophischer Sicht. Werkstattberichte des Instituts für Landschaftsökonomie, TU Berlin.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1984): Werkausgabe Band 1. Tractatus Logico-Philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999): Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937. Fischer, Frankfurt/Main.

10.1 Internetquellen

BRIDGETT, Rob: Non-diegetic sound and aural imagery in the films of Andreji Tarkovsky (<http://web.archive.org/web/20020201230323/http://www.sound-design.org.uk/tark.htm>)
Letzter Zugriff: 13.5.2004

FIMPEL, Vera: Katharina von Siena - politisches Weltbild und Zeitkritik in ihren Briefen (Magisterarbeit 1996)
(http://www.geschichte.uni-muenchen.de/wug/profwug/katharina_v_siena.shtml)
Letzter Zugriff: 20.6.2004

Nostalghia.com – An Andrei Tarkovsky Information Site
(<http://www.nostalghia.com>) Letzter Zugriff: 15.6.2004

11 Filmographie

Die Dampfwalze und die Violine [KATOK I SKRIPKA] Dauer: 46 Min., Farbe
UdSSR 1960. Produktion: Mosfilm. Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Andrej Mihalkow-Koncalowskij, Andrej Tarkowskij. Kamera: Vadim Jusow. Musik: Vjaceslaw Ovcinnikow.

Darsteller: Igor Fomcenko (Sasa), V. Zamanskij (Sergej), Nina Arhangel'skaja (Mädchen), Marina Adzubej (Mutter)

Iwans Kindheit [IVANOVO DETSTVO] Dauer: 97 Min., S/W
UdSSR 1962. Produktion: Mosfilm. Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Vladimir Bogomolow, Mihail Papawa; nach einer Erzählung von Vladimir Bogomolow. Kamera: Vadim Jusow. Musik: Vjaceslaw Ovcinnikow.

Darsteller: Kolja Burljaew (Iwan), Valentin Subkow (Cholin), E. Sarikow (Gelzev), S. Krylow (Katassonow), Nikolaj Grin'ko (Grjaznow), V. Maljawina (Masa)

Andrej Rubljow Dauer: 185 Min., S/W, Farbe
UdSSR 1966. Produktion: Mosfilm. Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Andrej Mihalkow-Koncalowskij, Andrej Tarkowskij. Kamera: Vadim Jusow. Musik: Vjaceslaw Ovcinnikow.

Darsteller: Anatolij Solonizyn (Andrej Rubljow), Iwan Lapikow (Kirill), Nikolaj Grin'ko (Daniil), Nikolaj Sergeew (Theophanes), Irma Rausch (Närrin), Nikolaj Burljaew (Borischa)

Solaris [SOLJARIS] Dauer: 167 Min., Farbe
UdSSR 1972. Produktion: Mosfilm. Regie: Andrej Tarkovskij. Buch: Friedrich Gorenstein, Andrej Tarkovskij; nach dem Roman *Solaris* von Stanislaw Lem. Kamera: Vadim Jusov. Musik: Eduard Artemyew, Johann Sebastian Bach.

Darsteller: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalja Bodarcuk (Kary Kelvin), Jurij Jarvet (Snaut), Anatolij Solonizyn (Sartorius), Nikolaj Grin'ko (Vater von Kris)

Der Spiegel[ZERKALO] Dauer: 108 Min., Farbe, S/W

UdSSR 1974. Produktion: Mosfilm. Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Aleksandr Misarin, Andrej Tarkowskij. Kamera: Georgij Rerberg. Musik: Eduard Artemyew, Johann Sebastian Bach, Purcell, Pergolese.

Darsteller: Margarita Terehowa (Mutter und Natalja), Alla Demidowa (Kollegin), O. Jankowskij (Vater), I. Danilcew (Alexej), Jurij Nazarov (militärischer Ausbildner), Larissa Tarkowskaja (Frau des Doktors), Marija Tarkowskaja (Alexejs Mutter als eine alte Frau), A. Solonizyn (Doktor)

Stalker Dauer: 161 Min., Farbe, S/W

UdSSR 1979. Produktion: Mosfilm. Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Arkadij und Boris Strugackij; nach der Erzählung Picknick am Wegesrand. Kamera: Aleksandr Knjazinskij, N. Fudim, S. Naugol`nyh. Musik: Edward Artemyew.

Darsteller: Alissa Frejndlih (Frau von Stalker), Aleksandr Kajdanovskij (Stalker), Anatolij Solonizyn (Schriftsteller), Nikolaj Grin`ko (Wissenschaftler)

Nostalghia Dauer: 130 Min., Farbe

Italien 1983. Produktion: Opera Film für RAI TV Rete 2. Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Andrej Tarkowskij, Tonino Guerra. Kamera: Guiseppe Lanci. Musik: Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner.

Darsteller: Oleg Jankowskij (Gortschakow), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephon (Domenico), Petrizia Terreno (Gortschakow Frau), Laura de Marchi (Frau), Delia Boccardo (Domenicos Frau), Milena Vukotic (Gemeindeangestellte), Alberto Canepa (Bauer)

Opfer [OFFRET] Dauer: 149 Min., Farbe

Schweden/Frankreich 1985. Produktion: Schwedisches Filminstitut/Argos Films (Paris). Regie: Andrej Tarkowskij. Buch: Andrej Tarkowskij. Kamera: Sven Nykvist. Musik: Johann Sebastian Bach, schwedische und japanische Volksmusik.

Darsteller: Erland Josephon (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valerie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrun Gisladottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Tommy Kjellquist (Jungchen)