

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 9

Artikel: Tarkowskij contra Eisenstein : neue Sehnsucht nach alten Mythen?
Autor: Schlegel, Hans-Joachim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932269>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

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

Tatsache, dass Katholiken, die im Westen mit den Medien verbunden sind, so schrecklich opportunistisch sind. Ich habe den Eindruck, dass sie sich geradezu schämen, und wie alle schwachen Leute suchen sie eine Allianz, wollen den andern schmeicheln und beweisen, dass sie auch progressiv sind: Sie wollen nur Brücken bauen und Dialoge führen mit allen, auch wenn sie das Gegenteil unserer Werte vertreten. Ich bin nicht für Konfrontation und vielleicht bin ich in meinen Äusserungen zu militant. Aber es gibt Grenzen und Prinzipien, und man darf sich nicht seiner Überzeugung schämen.

Man darf nicht argumentieren, dass Mystik kein Thema ist, weil die Leute darüber lachen könnten. «Lasst uns lieber über den sozialen Fortschritt reden, da sind alle einverstanden.» Selbstverständlich ist sozialer Fortschritt wichtig, aber wichtig ist auch der Unterschied zwischen Menschen mit einer christlichen Vision des sozialen Fortschritts und anderen Weltanschauungen. Es ist ein Unterschied, welche Rolle soziale Beziehungen in einer christlichen Konzeption der Welt und welche Rolle sie in einer Konzeption spielen, die das Soziale verabsolutiert. Man kann sich also nicht ohne weiteres mit diesen anderen Tendenzen identifizieren. Es ist Opportunismus, wenn wir immer das Gefühl haben, wir müssten auf der Seite jener stehen, die Macht und Motivationen besitzen. So kann man nicht andere überzeugen.

Ich freue mich jedesmal, wenn ich mit einem religiösen Publikum diskutieren kann. Aber jahrelang wurde ich nur von kommunistischen oder sozialistischen Organisationen eingeladen, bis zu meinem Film über den Papst. Seither hat sich mein «Publikum» etwas gewandelt. Vorher habe ich in Italien alle

kommunistischen Kulturzentren kennen gelernt, denn die haben polnische Regisseure ständig eingeladen. Es war einfacher, polnische Regisseure einzuladen als russische, und so waren wir sehr populär, auch in Frankreich, wo ich viele kommunistische und sozialistische Filmklubs und «Maisons de culture» besuchen durfte. Das waren hochinteressante Erfahrungen. Ich bedaure, dass diese Kontakte inzwischen geschrumpft sind, weil ich eine neue Etikette habe. Ich bin nicht mehr ein guter progressiver polnischer Regisseur, sondern ein böser idealistischer Regisseur mit einer schlechten Neigung zum Vatikan.

So habe ich ein Publikum verloren und kein neues gewonnen. Die katholischen Kulturzentren kenne ich inzwischen die meisten, es sind ja so wenige. Und es gibt da einen grossen Unterschied: Die politisch motivierten Leute haben so viel Energie und so viel innere Kraft, um zu organisieren und zu kämpfen und die Säle zu füllen. Auf der anderen Seite darf man nicht einmal von Vergleichbarem träumen.

Aber da Sie schon auf diesem Gebiet arbeiten, möchte ich Sie nicht mit Entmutigung verlassen, sondern mit herzlichen Wünschen, dass Sie auf diesem Gebiet mehr Erfolg haben. Ich wünsche Ihnen viel Mut und eine tiefe Motivation und hoffe, mehr Kollegen begegnen zu können, die von der gleichen Inspiration und Weltanschauung her kommen. Ich bin Ihnen sehr dankbar für diese Einladung. ■

Hans-Joachim Schlegel

Tarkowskij contra Eisenstein: Neue Sehnsucht nach alten Mythen?

Der Autor dieses Beitrags übersetzte und kommentierte sowohl die «Schriften» Sergej M. Eisensteins (im Münchener Carl Hanser Verlag erschienen bislang vier Bände, denen zwei weitere folgen sollen) wie auch Andrej Tarkowskij's Selbstinterpretation «Die versiegelte Zeit», die der Westberliner Ullstein-Verlag im Februar 1985 herausbrachte. Die deutlich unterschiedliche Rezeption dieser beiden Filmbuch-Projekte lässt Schlegel die Frage nach einer geistig-kulturellen Klimawende in Westeuropa stellen. In einem zweiten Beitrag befasst sich Ambros Eichenberger näher mit dem Buch von Tarkowskij.

Den vierten Band der nicht nur filmtheoretisch grundlegenden «Schriften» Sergej M. Eisensteins wagte der Münchener Carl-Hanser-Verlag 1984 nur noch mit ganzen 1000 Exemplaren zu starten. Zur Begründung fielen unter anderem Hinweise auf das gegenüber den siebziger Jahren deutlich gesunkene Interesse für materialistische Ästhetik und Theorie. «Die versiegelte Zeit» dagegen, Andrej Tarkowskij's «Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films» brachte der Westberliner Ullstein-Verlag Anfang 1985 gleich mit einer für Filmliteratur ganz erstaunlich hohen Auflage heraus. Und die Käufer scheinen den Kalkulationsüber-

legungen beider Verlage recht zu geben.

Sicher hängt dies auch mit dem aktuellen Interesse an einem derzeit vieldiskutiertem Gegenwartstheater zusammen. Doch schon die fast «kultische» Rezeption, die Andrej Tarkowskij's Filme «Zerkalo» (*Der Spiegel*), «Stalker» und «Nostalghia», aber auch «Ivanovo detstvo» (Iwans Kindheit) und «Solaris» bereits überaus lange in den «Artkinos» Westeuropas findet, signalisiert, dass es hier um mehr als nur modisches Kurzzeitinteresse geht. Ganz sicher faszinieren diese Filme als Alternative zur längst ausgefranst, automatisierten Bildsprache des alten Erzählkinos wie auch jener «Experimentalfilme», die inhaltsfern das altbekannte Spiel mit den technischen Möglichkeiten der Apparatur variieren.

Andrej Tarkowskij's Innovationen sind durchaus inhalts- und realitätsbezogen. Seine aufregend differenzierte Lichtdramaturgie ebenso wie seine künstliche Orchestrierung von Farben, Tönen und Geräuschen, von Spiegeln, wallenden Nebeln und fließendem Wasser. Das gilt auch für die Poesie seiner meditativen Kamerafahrten, die immer wieder überraschend, ja irritierend neue Raumperspektiven auf tun. Nur geht es hier eben nicht um eindimensionale, um eindeutig zu katalogisierende Bedeutungsinhalte: Die kultische Faszination der Tarkowskij-Filme scheint sich gerade an der emotionalen und semantischen Polyvalenz ihrer Bilder festzumachen. An jener sinnlich-übersinnlichen Dimension, die den Abbildern der sichtbaren Wirklichkeit eine geradezu metaphysische Traumqualität verleiht. Und dies wiederum hat offenbar durchaus etwas zu tun mit jener Tendenz unserer Zeit, die sich nach den enttäuschten, nicht eingelö-



Andrej Tarkowskiy während der Berliner Filmfestspiele.

sten Versprechungen eines technisch-rationalen Fortschrittsoptimismus auf die Suche nach irrationalen Erlebnissen macht, die Abschied nehmen will von einer brüchig gewordenen Aufklärung.

Gegen rationale Analyse und Avantgarde

Natürlich fehlt es auch an Versuchen nicht, den polyvalenten Bildern von Tarkowskij's innerer Wirklichkeitsbeschreibung mit literarischen Symboldeutungen auf die Spur zu kommen. Doch das höchst widersprüchliche Spektrum der dabei erzielten Ergebnisse signalisiert bereits die fragwürdig inadäquate Spekula-

tion solcher Unternehmen. Und der Autor der «Versiegelten Zeit» stellt sich überdies geradezu leidenschaftlich und programmatisch auf die Seite derer, die ihre «kultisch» meditative Rezeption nicht von rationaler Analyse gestört wissen wollen: «Häufig wurde ich gefragt, was denn nun eigentlich die «Zone» im «Stalker» symbolisiere. Eine Frage, an die man dann auch gleich noch die unsinnigsten Vermutungen anhängte. Derlei Fragen und Spekulationen bringen mich regelrecht in Verzweiflung und Raserei. In keinem meiner Filme wird irgend etwas symbolisiert. Und auch die «Zone» tut das nicht. Die «Zone» ist einfach die «Zone»».

Für seine durchaus ungewohnten, sich bisherigen Rezeptionsformen verschliessen-

den Filme fordert Andrej Tarkowskij immer wieder einen «naiven», kontemplativen und eben nicht-intellektuellen Zuschauer. Eine analytisch vorgehende Filmkritik und -wissenschaft hat für ihn konsequenterweise überhaupt keine Existenzberechtigung: Nichts ist dem Filmverständnis dieses Regisseurs fremder als ein materialistischer, operativ-aufklärerischer Kunstbegriff.

Damit bezieht Andrej Tarkowskij eine Position, die sich fundamental gegen die Grundlagen der avantgardistischen Theorie von Formaler Schule und Strukturalismus wendet. Die sich aber ebenso radikal absetzt von jedweder künstlerischer Avantgarde in der modernen Kunst: «Die moderne Kunst ist meist nur eine Fiktion, die von der fälschlichen Annahme ausgeht, dass die Methode zum Sinn und Ziel der Kunst werden kann ... doch das ist nichts weiter als grenzenloser Exhibitionismus. Auch das Problem der Avantgarde kam im 20. Jahrhundert genau in dem Augenblick auf, als die Kunst allmählich ihre Spiritualität verlor. Am schlechtesten sieht es in dieser Hinsicht mit der Malerei aus: Die moderne bildende Kunst ist fast durchweg absolut geistlos... Für mich ist der Begriff der Avantgarde in der Kunst ohne jeden Sinn...».

Der Autor der «Versiegelten Zeit» konfrontiert seine Leser also mit einem höchst irritierenden Paradox: Ausgerechnet dieser Regisseur, dessen filmischen Imaginationen überaus innovativ wirken, präsentiert sich als ein erklärter Gegner avantgardistischer Experimente. Ausgerechnet Andrej Tarkowskij, der dort aufwuchs, wo im Kampf gegen symbolistischen Irrationalismus und «geisteswissenschaftliche» Kunstwissenschaften eine avantgardistische Filmtheorie und -kunst

geboren wurde. Wo Futurismus und Konstruktivismus, frühsemiotisches Zeichenbewusstsein und materialistisch-dialektisches Denken eine aufklärerische, gesellschaftlich operative Kunst und Kunsttheorie etablierten.

Mag die Entscheidung gegen die linke Avantgarde noch mit ideologischer Positionswahl zu erklären sein, so bereitet die generelle Ablehnung der Avantgarde, also der von Brecht und Eisenstein ebenso wie der von Salvador Dalí oder der Aktionskunst bzw. des Experimentalfilms, erheblich grössere Probleme: Zeigt sich hierin lediglich ein Widerspruch von Tarkowskij's eigener Theorie und Praxis? Handelt es sich hier um polemisch-essayistische Überspitzung? Oder muss hier nicht vielmehr ein weitverbreitetes Missverständnis hiesiger intellektuell-cineastischer Tarkowskij-Rezeption aufgeklärt werden? Wirken vielleicht diese Filme gerade als Alternative zu einem inzwischen klassizistisch versteinerten Avantgarde-Verständnis so überaus innovativ? Deshalb, weil sie eine Überwindung der verhängnisvollen Kluft von «Inhaltismus» und «Formalismus» wagen? Oder vielleicht auch darum, weil sie eben doch einer nach-brechtianischen, einer poststrukturalistischen Stimmung entsprechen? Einer neuen Sehnsucht nach alten Mythen, nach einer neuen Anti-Aufklärung?

Rettung durch die Kunst

All diese Fragen werden allerdings noch erheblich komplizierter, wenn man bedenkt, dass Tarkowskij seine Ablehnung der avantgardistischen Moderne mit einem Verrat der «duchownost'», der «Spiritualität» und «kontemplativen Geistigkeit», begründet. Hier klingt ein zivilisationskritisches Echo aus vormoderner

Bilder, die eine rationale Analyse zerstört: «Stalker».

Zeit an, das selbst jenen höchst fremd sein dürfte, die sich derzeit in Westeuropa zu den Ufern einer «neuen Innerlichkeit» aufmachen: Wenn Andrej Tarkowskij die rationalistisch-materialistische Zivilisation des 20. Jahrhunderts insgesamt als einen «Irrweg», als eine heillos in den Untergang steuernde Entwicklung verdammt, dann schwingt dabei durchaus etwas von jenem romantisch-slavophilen Denken Dostojewskijscher Prägung mit, das vor allem den «Westen» für den Verlust der «duchownost'» verantwortlich macht: «Der Osten war der ewigen Wahrheit stets näher als der Westen. Aber die westliche Zivilisation hat den Osten mit ihren materialistischen Lebensansprüchen verschlungen...», heisst es bezeichnenderweise am Schluss der «Versiegelten Zeit».

Rettung verspricht sich Andrej Tarkowskij eigentlich nur vom Künstler, insbesondere vom «östlichen» Künstler (als der er sich auch jetzt nach seinem Entschluss, im «Westen» zu bleiben, geradezu programmatisch versteht). Seine Arbeit wird als «Ausdruck des Idealen, des Strebens nach Unendlichkeit» definiert. Als etwas, das «in der menschlichen Seele Glauben, Liebe, Hoffnung, Schönheit und Andacht bestärken» soll. Künstlerisches Schaffen bekommt somit schon fast eine religiöse Dimension. Und der Künstler wird in beinahe blasphemisch säkularer Weise zu einem «Vermittler» und «Kündiger» des Göttlichen. Ein hoher Anspruch, der Kunst – insbe-



sondere auch Filmkunst – ohne Scheu als «von Natur aus aristokratisch», als «ganz zweifelsohne elitär» definierten kann.

Fjodor Dostojewskij und Leo Tolstoj, auf deren gesellschaftsmoralische Verantwortung sich Andrej Tarkowskij wiederholt beruft, hätten hiergegen energisch protestiert. In der Tat hat dieses Denken auch sehr viel mehr mit der Ästhetik und Ideologie des russischen Symbolismus, beziehungsweise mit der russischen Neoromantik und der russischen Religionsphilosophie der Vorrevolutionszeit zu tun. Also mit all dem, gegen das sich der Aufstand der russischen avantgardistischen Künstler und Theoretiker rich-

tete. Wenn für Andrej Tarkowskij Kunst ein «Gralskelch ewiger Wahrheit» ist, dann erinnert das deutlich an den mystischen Symbolisten Wjatschleslaw Iwanow, für den künstlerisches Schaffen «Theurgie» (zauberhafte Beschwörung von Göttern und ihrer Hilfe) war. Etwas, das zur «Katharsis der menschlichen Seele» führen und «den Mythos wiederbeleben» soll. Das entspricht der Auffassung Walerij Brjusows, nach der «nur Kunst eine wahre Erkenntnis der Dinge» ermöglicht. Oder aber der Position Andrej Belys, für den Kunst «eine schöpferische Enthüllung der Formen des Lebens» war, die der «Wissenschaft», dieser «Sy-

stematisierung des Nichtwissens» grundsätzlich überlegen sei.

Abschied vom Materialismus

Andrej Tarkowskij, der sich vehement jedwede rationalisierende Symboldeutung verbittet, ist ein «Symbolist» im Sinne dieser irrationalistisch-metaphysischen Tradition. Wort und Bild sind für ihn ebenso Träger einer nicht erklärbaren «dynamischen Energie», wie sie das auch für Andrej Belyj waren, von dem dieses Zitat stammt und mit dem Tarkowskij überdies noch eine starke Affinität für Rudolf Steiners Anthroposophie verbindet.

Dass für Eisensteins Konzept einer «intellektuellen Kinematografie der Begriffe» hier kein Platz mehr ist, liegt auf der Hand. Doch es geht nicht allein um den Kontrapunkt, den Andrej Tarkowskij's Rückgriff auf voravantgardistische Positionen setzt. Zu diskutieren bleibt das Phänomen der hiesigen Affinität zu diesem Kontrapunkt. Die Frage, inwieweit sich darin eine neue Sehnsucht nach alten Mythen ausdrückt. Ein Abschied von materialistischem und strukturalistischem Formbewusstsein, von Brecht und Eisenstein. Zu bedenken bleiben Kontext und Folgen der historischen irrationalistischen Tradition, auf die hier rekurriert wird. Und zu arbeiten sein wird schliesslich an der alten Utopie einer Synthese von Rationalität und Emotionalität, von bildlichem und begrifflichem Denken. Hier verweist Andrej Tarkowskij's Provokation ungewollt doch auf die Aktualität Sergej Eisensteins, der 1929 bereits forderte: «Dem Dualismus der Sphären <Gefühl> und <Verstand> muss die neue Kunst Einhalt gebieten». ■

Ambros Eichenberger

«Am meisten beschäftigt mich die innere Welt des Menschen»

Annäherungsversuche an Tarkowskij anhand seines Buches «Die versiegelte Zeit»

Freunde wie «Feinde» von Andrej Tarkowskij werden ihm dankbar sein, dass er ihnen nun mit einer eigenen Publikation hilft, sein Verständnis von (Film-) Kunst und damit seine Filme besser zu verstehen, nachdem zuvor andere, mehr oder weniger einfühlsam und unvoreingenommen, diesen – schwierigen – Versuch unternommen haben. Auch wenn die Entstehungsgeschichte dieses Buches sich über viele Jahre hingezogen hat, das letzte der insgesamt neun Kapitel ist offensichtlich erst nach dem Verbleiben des Autors im Westen geschrieben worden, während das erste, «Der Beginn» (der Filmlaufbahn), als Aufsatz bereits 1964, zusammen mit anderen Beiträgen, in einem Moskauer Verlag erschienen ist.

Trotz dieser weiten Spanne Zeit lassen sich die Hauptanliegen relativ leicht ausmachen, denn viele von jenen Problemen, mit denen der russische Regisseur im Jahre 1961 mit «Die Walze und die Geige» seine Filmarbeit begann, sind bis heute Gegenstand seines philosophischen und, so muss man wohl ergänzen, theologischen Fragens und Grübelns geblieben. Dazu gehört vorab die leidenschaftliche und höchstpersönliche Suche nach der Definition und nach der Funktion von *Kunst*.

In einem der ersten Kapitel des Buches wird sie als «Sehn-

sucht nach dem Idealen» charakterisiert. Das mag für manches westliche Ohr ein bisschen gar pathetisch klingen, unter anderem deshalb, weil hierzulande schon längst Zweifel angemeldet worden sind, «dass die Kunst zu bewirken vermag, was sie verspricht». Hier, mit und zwischen diesen Zeilen, glaubt einer mit geradezu heiligem Eifer daran, dass das genannte Versprechen eingelöst werden kann. Also dass Kunst durch «Offenbarung von Wahrheit» dem Menschen befreiende Erfahrung schenkt oder doch im Prinzip zu schenken vermag, mindestens wenn gewisse psychologische Voraussetzungen dazu gegeben sind.

Tarkowskij spricht in diesem Zusammenhang von einer «kultivierten, spirituellen menschlichen Veranlagung», die es im Laufe des Lebens zu entfalten gilt. Die Kunst und das schöpferische Tun werden damit *gerechtfertigt*. Und zwar nicht feinschmeckerisch ästhetisch oder akademisch rational, eher ethisch oder, warum eigentlich nicht, ganzheitlich, religiös und existentiell. «Vielleicht besteht tatsächlich der Sinn der menschlichen Existenz in der Erschaffung von Werken der Kunst, im künstlerischen Akt, der zweckfrei und uneigennützig ist», heisst es ganz hinten im zweitletzten Satz. Er wird, gleich danach, durch ein allerletztes, so unzeitgemässes wie bedenkenswertes zusätzliches «Vielleicht» verdeutlicht und ergänzt: «Vielleicht zeigt sich gerade darin, dass wir nach Gottes Ebenbild erschaffen sind» (251).

Das ist eine hohe und wohl auch eine östliche, eine slawische Kunsttheorie, die sich von jenen westlichen Auffassungen, zum Beispiel Adornos, unterscheidet, die alle mehr oder weniger von der Sorge vor dem Affirmativen gekennzeichnet sind und dadurch zu der Schlussfol-