

**Zur Verwendung von Literatur, Malerei, Architektur und
Landschaft**

im russischen Kino.

**Filmkünstlerische Strategien in den Filmen Andrej Tarkowskijs
und Sergej Eisensteins**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

im Fach Medienwissenschaft

der Universität Paderborn

Vorgelegt von

Yevheniya Genova

1. Gutachterin: Prof. Dr. Inga Lemke

2. Gutachter: Prof. Dr. Timo Skrandies

Paderborn, Oktober 2016

Besonders danken möchte ich Prof. Dr. Natalia Bedzir, Nils Beckmann, Prof. Dr. Timo Skrandies, Dr. Felix Lenz, Prof. Dr. Inga Lemke und meine Mutter Valeria Genova, die mich während der Erarbeitung meiner Dissertation unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Anlass. Fragestellung. Thema der Arbeit.....	4
1.2. Geschichte des russischen Kinos	6
1.3. Ästhetik Tarkowskijs kontra Ästhetik Eisensteins	22
1.4. Stand der Forschung	40
1.5. Begriff und Theorie der Intertextualität	53
1.6. Intertext im Film (im Gegensatz zur Literatur). Beschreibung des eigenen Ansatzes	68
1.7. Gegenstand und Methode der Untersuchung.....	76
2. Intertextualität und ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskijs	82
2.1. Besonderheiten der Filmsprache in den Filmen Andrej Tarkowskijs	82
2.2. Verwendung des literarischen Intertextes in den Filmen Andrej Tarkowskijs	85
2.3. Verwendung der Malerei als Intertext in den Filmen Andrej Tarkowskijs.....	130
2.4. Verwendung von Architektur als ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskijs.	156
2.5. Verwendung von Landschaft als ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskijs .	173
2.6. Intertextualität bei Tarkowskij. Zusammenfassung	189
3. Intertextualität und ästhetische Transformation in den Filmen Sergej Eisensteins	191
3.1. Montagesprache bei Eisenstein	191
3.2. Verwendung des literarischen Intertextes in den Filmen Sergej Eisensteins	205
3.3. Verwendung der Malerei als Intertext in den Filmen Sergej Eisensteins	237
3.4. Verwendung von Architektur als ästhetische Transformation in den Filmen Sergej Eisensteins...	252
3.5. Verwendung von Landschaft als ästhetische Transformation in den Filmen Sergej Eisensteins ...	265
4. Fazit	272
5. Literaturverzeichnis	294

1. Einleitung

1.1. Anlass. Fragestellung. Thema der Arbeit

Als Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre die Theorie der Intertextualität erfunden wurde, untersuchte sie zuerst die Bezüge zwischen literarischen Einzeltexten. Der Einsatz der Intertextualitätstheorie ermöglichte es, in literarischen Werken neue Themen aufzuspüren, die aus anderen Werken in die Originalquelle eingebracht wurden, und den Umfang ihres Einflusses festzustellen. Dies führte zu einer neuen Deutung der Texte. Später wurde festgestellt, dass solche Bezüge nicht nur in der Literatur möglich sind, sondern auch zwischen Kunstwerken, wie auch zwischen Filmen vorkommen können. Derartige Untersuchungen wurden zum Gegenstand der Intermedialitätsforschung. Es können schließlich auch Bezüge zwischen einem Kunstwerk und einem Film vorhanden sein. Es wurden Forschungen veröffentlicht, die sich zum Beispiel mit der Deutung der Intertextualität in Werken Alain Robbe-Grilletts und Alain Resnais¹ beschäftigten. Der neue Aspekt schien entscheidend zu sein, weil er einen Schlüssel zum Verständnis der modernen Filme mit ihrer komplizierten Struktur bot. Um die Jahrtausendwende wurden auch mehrere Filme, die schon zuvor im Mittelpunkt der Untersuchung gestanden hatten, unter dem neuen Gesichtspunkt der Intertextualität analysiert. Einige von den Filmen stammten aus der Zeit, als die Theorie der Intertextualität noch nicht auf den Bereich des Films projiziert wurde. Vor allem sind dabei die Werke großer Künstler interessant, deren schöpferisches Denken möglicherweise die neue Epoche antizipierte.

Sergej Eisenstein und Andrej Tarkowskij sind zwei Regisseure des russischen sowjetischen Kinos, die zwei unterschiedliche Epochen dazu verkörperten. Eisenstein war hauptsächlich in der Zeit zwischen der Oktoberrevolution und dem zweiten Weltkrieg tätig und war Vertreter des agitatorischen Films und des Stummfilms. Die schöpferische Tätigkeit Tarkowskij begann in Chruschtschows „Tauwetterperiode“ und endete in der Zeit der Stagnation in der UdSSR. Er war Vertreter der Stilrichtung „Nouvelle Vague“ in der sowjetischen Kinematografie. Auf den ersten Blick hat ihr Stil nichts Gemeinsames. Jedoch fällt beim aufmerksamen Anschauen ihrer Werke auf, dass in ihnen viele Gemälde gezeigt sowie literarische Texte zitiert werden. Außerdem

¹ Winter, Scarlett: Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, Heidelberg 2007.

werden die Architektur und die Landschaft in einer besonderen Weise verwendet und das scheint mehr zu bedeuten, als von einer bedingten räumlichen Dekoration zu erwarten ist. Die Verwendung von verschiedenen Kunstarten bei Tarkowskij und Eisenstein möchte ich in der vorliegenden Arbeit einer genauen Betrachtung unterziehen.

Kurz bevor ich die Arbeit an dieser Dissertation anfang, wurden von Yuri Tsivian², Joan Neuberger³ und Robert Bird⁴ Untersuchungen in Bezug auf das bildliche System der Filme „Iwan der Schreckliche“ von Sergej Eisenstein und des Films „Andrej Rubljow“ von Andrej Tarkowskij bekannt gemacht. In ihnen wurde anhand der im Film vorhandenen Bilder, Musikstücke und Liedertexte untersucht, welche Motive die Regisseure dem Zuschauer parallel zur Handlung eröffnen wollten. Diese Untersuchungen hatten hauptsächlich das Ziel zu zeigen, dass die Filme mehr bieten, als bisher angenommen wurde. Die Untersuchungen einiger Filme ließen vermuten, dass auch in anderen Werken dieser Regisseure die Verwendung von Kunst bestimmte, noch zu erforschende Hintergründe hat. Später wurden auch die Untersuchungen von Thomas Redwood⁵ und Jeremy Marc Robinson⁶ veröffentlicht, die werkübergreifende Analysen der Motive in den Filmen beider Regisseure machten.

Es erschien deswegen sinnvoll, solche Untersuchungen zu ergänzen und unter dem Aspekt der Intertextualität zu systematisieren. Man kann Motive herausfinden, die den Filmen Tarkowskij und Eisensteins zugrunde liegen. Eine solche Analyse kann interessant werden, weil die Werke von beiden Künstlern von der Filmwissenschaft schon früher erforscht wurden, aber die Kunstwerke in ihnen standen noch nie im Fokus einer intertextuellen Analyse. Eine detaillierte Beschäftigung mit der Intertextualität in den Filmen Tarkowskij und Eisensteins ist aufschlussreich, um zu erkennen, welche Motive im Werk Eisensteins und Tarkowskij präsent sind. Erkannt werden kann auch, wie Tarkowskij und Eisenstein grundsätzlich mit intertextuellen Zitaten umgingen. Meine Hypothese ist, dass die Regisseure unterschiedliche Ansätze in Bezug auf die Verwendung des Intertextes vertreten. Im nächsten Schritt findet sich vielleicht eine

² Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002.

³ Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003.

⁴ Bird, Robert: Andrei Tarkovsky: elements of cinema, London 2008.

⁵ Redwood, Thomas: Andrei Tarkovsky's poetics of cinema, Newcastle upon Tyne 2010.

⁶ Robinson, Jeremy Marc: The sacred cinema of Andrei Tarkovsky, Maidstone 2006.

Antwort darauf, warum Eisenstein oder Tarkowskij ihre jeweilige Strategie auswählten. Im Fokus meiner Untersuchung steht damit die Frage, was die intertextuellen Motive, die der jeweilige Regisseur in seinen Filmen zeigt, in den Kontext des Films einbringen. Dieser Ansatz kann möglicherweise helfen, die Erforschung von Werken beider Regisseure um eine neue Perspektive zu ergänzen.

Die vorliegende Arbeit ist eine Ausarbeitung meiner Magisterarbeit „Tarkowskij's Rezeption von Eisenstein anhand eines Vergleichs von ‚Iwan der Schreckliche‘ und ‚Andrej Rubljow‘“.⁷ In der Magisterarbeit wurden die Kunstwerke nur in diesen beiden Filmen analysiert. In dieser Arbeit möchte ich die Untersuchung auf weitere Filme der Regisseure ausdehnen und thematisch begrenzen auf die Verwendung der Kunstarten Literatur, Malerei und Architektur sowie auf das Konzept der Landschaft.

1.2. Geschichte des russischen Kinos

In diesem Kapitel wird die Geschichte des russischen Kinos skizziert, was ermöglichen soll die Werke von Andrej Tarkowskij und Sergej Eisenstein in die Entwicklung der Filmkunst besser einzuordnen. Andrej Tarkowskij's und Sergej Eisenstein's Filmkonzepte haben in seiner Entwicklung eine besondere Bedeutung.

Die ersten Dreharbeiten fanden in Russland noch vor der Revolution 1917 statt. Die ersten Filmproduzenten kamen aus dem Filmverleih und begannen mit Dokumentarfilmen. Aus diesen Versuchen erwuchsen später erste Verfilmungen der Bühnenkunst. Der Unternehmer, Regisseur und Drehbuchautor Alexander Chanzhonkow war einer der ersten, der diesen Versuchen eine organisierte Form verlieh, so dass sich die einzelnen Filmproduktionen zu einer Filmindustrie entwickelten. Chanzhonkow engagierte den Regisseur Wassilij Gontscharow zusammen mit dem Theaterkollektiv und verfilmte mit ihnen russische Klassik, Werke der russischen Literatur (wie „Russische Hochzeit Ende des 16. Jahrhunderts“ von Petr Suchonin) sowie Märchen, Volkslieder. Auch Iwan Mozschuhin wurde später Mitglied der Theatergruppe. 1911 entstand unter Gontscharow's und Chanzhonkow's Regie der

⁷ Genova, Yevheniya: Tarkowskij's Rezeption von Eisenstein anhand eines Vergleichs von „Iwan der Schreckliche“ und „Andrej Rubljow“, Frankfurt 2008.

erste russische Langspielfilm „Die Verteidigung von Sewastopol“.⁸ „Stenka Razin“ (1908) von Alexandr (Abram) Drankow war der erste Spielfilm, der in Russland gedreht wurde, er war aber nur sieben Minuten lang. In den zwanziger Jahren, also bald nach der Oktoberrevolution, entwickelte sich der russische Film parallel zur Weltkinematografie. Die Revolution war ein wichtiger Faktor für die Veränderungen im Land. Sie wurde von der aristokratischen Schicht der Bevölkerung mit Ablehnung aufgenommen, von vielen Künstlern und Filmemachern aber mit Begeisterung, und sie war auf jeden Fall ein Anlass für die Entfaltung neuer Ideen. Ein Kennzeichen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war die Entwicklung der Avantgarde in ganz Europa. Insbesondere die russische Avantgarde wurde von der Idee des „Messianismus“ geprägt.⁹ Die Revolution erschien vielen Künstlern als Verwirklichung der christlichen Hoffnungen. Deswegen wurde sie zur Quelle der Inspiration für die neue Kunst. Die Filme dieser Zeit bezeugten die Auseinandersetzung der alten Staatsordnung mit der neuen. Eines der häufigen Themen im Kino dieser Zeit war zum Beispiel die Weigerung der aristokratischen Schicht, die Realität des neuen sowjetischen Lebens zu akzeptieren. Diese Themen spiegelten sich wider in den Filmen „Ungewöhnliche Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiken“ (1924) von Lew Kuleschow¹⁰, „Verfahren der drei Millionen“ (1926) von Jakow Protasanow und in den Werken Friedrich Ermlers. Wie in anderen Ländern suchte auch das Kino in Russland in seinem frühen Entwicklungsstadium nach einer eigenen Sprache. Es war die Epoche des Stummfilms. In dieser Zeit erfolgten die Experimente Dziga Vertovs¹¹, dessen berühmtester Film „Der Mann mit der Kamera“ (1929) war, sowie die Experimente Sergej Eisensteins. Dessen Untersuchungen über Methoden der Filmmontage¹² beeinflussten später die Filmsprache der ganzen Weltkunst.

⁸Zorkaja, Neja: Alexandr Chanzhonkov gegen Charles Pote, in: Iskusstvo, <http://www.portal-slovo.ru/art/35957.php>, zuletzt aufgerufen am 09.11.2015.

⁹Grübel R.: Zur Pragmatik der literarischen Manifeste des russischen Avantgardismus, in: Časopis za znanost o književnosti, Zagreb 1981, S. 59—75.

¹⁰Lew Kuleschow (1899-1970) war sowjetischer Schauspieler und Theoretiker des Kinos, hat bahnbrechende Untersuchungen im Bereich Filmmontage vollzogen und beschrieben. Ausführlicher zu seinen Experimenten im Kap. 3.2.3.

¹¹Dziga Vertov (1895-1954), sowjetische Regisseur, einer der Gründer des Dokumentarfilms. Vertov hat in seinem Dokumentarfilm „Der Mensch mit der Kamera“ (1929) aus Fragmenten analoger Ereignisse, die sich zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten abspielen ein generalisierendes Gesamtbild einer revolutionären Großstadt geschaffen.

¹²Ausführlicher dazu im Kap. 3.1.

Die frühe sowjetische Kinematographie der dreißiger Jahre brachte die realistischen Traditionen der russischen Bühnenkunst, bekannt als Stanislawski-System¹³, auf die Leinwand. Nachdem Stalin 1923 zur Macht kam und besonders ab Ende der zwanziger Jahre wurde der ideologische Kampf härter. Das wirkte sich auch auf die Kinematographie aus. Die revolutionären künstlerischen Intellektuellen assoziierten die Vergangenheit mit sozialer Unterdrückung und Stagnation. Sie fassten deswegen die Veränderungen durch die Revolution als Recht auf, Herr des eigenen Schicksals und Berufs zu sein. Sie konnten sich leicht mit den Volksmassen assoziieren, der „treibenden Kraft der Geschichte“, und verfolgten dabei das Ziel, eigenes Kunstwerk und die Filmsprache im Allgemeinen zu entwickeln. Kuleschow, Eisenstein, und Vertov beschäftigten sich mit der Montage und gestalteten Experimente im Film. Sie befassten sich aber damit jeder auf eigene Weise. Kuleschow interessierte sich mehr für die technische Seite der Montage, sozusagen als Möglichkeit, um aus den Bruchstücken der realen Welt eine komplett neue Realität auf der Leinwand zu schaffen. Vertov befasste sich mehr mit der Beobachtung und dem Gewinnen des künstlerischen Gedankens auf der Grundlage des Materials.¹⁴ Eisenstein plädierte dafür, mit Hilfe der Form den Inhalt wiederzugeben. Die avantgardistischen¹⁵ Filme Kuleschows, Vertows und Eisensteins wurden des „Elitarismus“ beschuldigt und verboten. Elitarismus, eine Ideologie, unter der verstanden wird, dass die Person einer elitären Schicht der Gesellschaft angehören will, die sich von der „Masse“ abhebt, wurde in der Sowjetunion stark angegriffen. Der Staat betrachtete den Elitarismus als Ideologie, die dem revolutionären Denken der propagierten Gleichheit entgegenstand. Unter die Kritik fiel aber nicht nur das Geschick der Filmmacher, sondern das freie Denken, das sich in ihren Experimenten ausdrückte. Zwischen 1932 und 1934 wurde der „sozialistische Realismus“ zur wichtigsten

¹³Dem Stanislawski-System, entwickelt vom russischen Regisseur, Theaterreformer, Vertreter des Naturalismus, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938), lag Schauspielkonzept des „inneren Erlebens der Rolle“ zugrunde. Nach Stanislawski ist Ziel des Schauspielers psychologische Wahrhaftigkeit des Spiels zu erreichen. Dem soll seine Handwerk, Verwendung von schon bekannten Stücken, Vorstellung, äußere Gestaltung der Bewegungen, die er innerlich entwickelt, und das Erleben, das Geschick, die Gefühle während der Aufführung zu erleben, dienen.

¹⁴Vgl. Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 27-28.

¹⁵Avantgarde ist eine kreative und innovative Bewegung in der europäischen Kunst, die Anfang 20. Jahrhunderts entstand. Die sowjetischen Filmavantgardisten standen etwas abseits dieser Bewegung. Als Avantgarde wurden sie aufgefasst, weil sie filmisch-formal den Bruch mit den bis dahin gültigen tradierten Kultur- und Kunstwerten schufen. Doch stand sie trotzdem im Austausch mit der europäischen Avantgarde, weil viele Avantgardisten, z.B. Le Corbusier, Pablo Picasso, die Sowjetunion nach der Revolution 1917 aufgesucht haben bzw. hatten das vor, um sich durch den ästhetischen Aufbruch inspirieren zu lassen. Vgl. Brändli, Sabina; Ruggle, Walter (Hrsg.): Sowjetischer Film heute, Baden 1990, S. 138, 148.

Stilrichtung in der Kunst erklärt.¹⁶ Die Filme wurden immer mehr zensiert. In den zwanziger und dreißiger Jahren wurden in der Kunst das Bild des neuen Sowjetmenschen und die Ideale der Revolution propagiert. Das neue Land und die Vorstellung von der glücklichen Zukunft der Menschen wurden immer mehr thematisiert.¹⁷ Die offizielle Unterstützung der staatlichen Macht bekamen auch Filmkomödien, die sich durch „Lachen von Massen“ und „kuriose Situationen“¹⁸ auszeichneten. In diesen Filmen gerieten die Protagonisten in „kuriose Situationen“. So wurden etwa einfache Bauern mit den Gegebenheiten des Stadtlebens konfrontiert. Die jeweilige „kuriose Situation“ löste sich dann zum Wohle des Protagonisten und im Sinne des siegreichen Sozialismus auf. Filmbeispiele dafür sind „Lustige Jungs“ (1934), „Zirkus“ (1936) von Grigorij Alexandrow, „Die reiche Braut“ (1937) und „Die Traktoristen“ (1939) von Iwan Pyrjew. Auch die historische Kinematographie¹⁹ entwickelte sich in dieser Zeit. Viele Filme entstanden, die sich mit den Helden und Ereignissen der Revolution und des Bürgerkriegs der zwanziger Jahre befassten, so zum Beispiel der Film „Tschapaew“ (1934) von den Brüdern Wasiljew“. Eine der am häufigsten dargestellten politischen Persönlichkeiten im sowjetischen Kino dieser Zeit war Lenin. Verschiedene Ereignisse seines Lebens wurden thematisiert oder verfilmt, zum Beispiel in „Drei Lieder über Lenin“ (1934) von Dziga Vertow. Filmemacher wie Leo Arnscham, Sergej Jutkewitsch, Michail Romm waren in dieser Zeit aktiv. Wie viele andere Filme dieser Zeit widmeten sich auch die Filme Sergej Eisensteins den historischen Ereignissen in Russland. Seine ersten drei Filme mit den Titeln „Streik“ (1924), „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), „Oktober“ (1927) thematisieren die Ereignisse vor und während der Revolution, „Generallinie“ (1929) ist ein Ausschnitt aus dem Leben in der Zeit der Kollektivierung²⁰. In „Alexander Newski“ (1938) und „Iwan

¹⁶Schapron, Joel: Geschichte des russischen Kinos, in <http://www.festival-cannes.fr/ru/article/57958.html>, zuletzt aufgerufen am 05.11.2015.

¹⁷Vgl. Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 75.

¹⁸Ebd., S. 75ff.

¹⁹Historische Kinematographie sind Filme, die entweder das Leben von konkreten historischen Persönlichkeiten oder Ereignisse aus der Vergangenheit oder die Ereignisse um eine fiktive Figur thematisieren. In den Historienfilmen gehören oft Verfilmungen von Romanen.

²⁰Kollektivierung—Verbindung der bäuerlichen Einzelwirtschaften in Kolchosen 1928-1937 in der Sowjetunion, mit der Hauptetappe 1930-1933. Die Entscheidung über die Einführung der Kollektivierung ist 1927 von der regierenden Kommunistischen Partei getroffen worden. Nach der Meinung der Initiatoren der Compagnie war das Hauptproblem der Landwirtschaft zu der Zeit ihre Zerteilung in einzelne Wirtschaften. Die vereinfachten Verhältnisse der Herstellung konnten nicht der wachsenden Nachfrage an Produkten in der Stadt gerecht werden. Das Ziel der Kollektivierung war deswegen die einzelnen individuellen Wirtschaften in Unternehmen mit großer Betriebsleistung umzuwandeln und

der Schreckliche“ (1944-45) führte er die Zuschauer sehr weit in die Vergangenheit zurück: bis ins Russland des 16. Jahrhunderts. Thematisch beschäftigten sich Eisensteins Filme mit denselben Ereignissen wie die Mehrheit der anderen Filme. Während aber viele Regisseure die historischen Ereignisse in Russland glorifizierten, waren diese Ereignisse für Eisenstein nur die Grundlage, um eigene experimentelle Ideen zu verwirklichen und eine eigene Filmsprache zu entwickeln.

Seine philosophische Position, die dialektische Vereinigung des Gegensätzlichen, wurde zur Grundlage seiner Methode des Filmschaffens: die Vereinigung der Gegensätze innerhalb einer Einstellung. Eisensteins Vorstellung von Dialektik lag die Philosophie von Friedrich Hegel und Karl Marx zugrunde. Er verstand sie als Methode und Inhalt der Erkenntnis. Dialektik (gr. „dialektike“, das heißt die Kunst, ein Gespräch oder eine Diskussion zu führen) ist eine philosophische Kategorie. Sie besagt, dass alles, was existiert und vorgestellt wird, einen inneren Widerspruch enthält, und hebt diese Gegensätzlichkeit als Hauptquelle oder sogar einzelne Quelle für jede Bewegung und Entwicklung hervor. Der deutsche Idealist Hegel definierte Dialektik als allgemeine Methode der Erforschung der Widersprüche. Sie werden als inneres treibendes Moment in der Entwicklung des Seins, des Geistes und der Geschichte verstanden. Er behauptete, ein Begriff bestehe in seiner Entwicklung aus drei Seiten, die untrennbar seien. In ihm werde durch den Verstand etwas behauptet, danach verneint und schließlich durch das Erkennen der Einheitlichkeit der Gegensätze zu einem Ergebnis wieder zusammengeführt.²¹ Die Hauptidee ist, dass alles Endliche veränderlich und vermeintlich ist, statt fest und endgültig. Indem es in sich selbst etwas Anderes ist, überschreitet es seine Grenze und geht in seinen Gegensatz über. Der Materialist Marx übernahm Hegels Vorstellung von Dialektik, interpretierte sie aber anders. Der Verstand wurde von Marx nicht als selbständige Entität aufgefasst, sondern als Eigenschaft der Materie, sich widerzuspiegeln. Marx zufolge befindet sich die Materie in ständiger Bewegung und Entwicklung. Dialektik tritt nur als Gesetz für die Entwicklung dieser Materie auf. Lenin verstand Dialektik als Lehre und Methode, die der Erkenntnis der Wirklichkeit und ihrer revolutionäre Veränderung zugrunde gelegt wurde.

gleichzeitig die sozialistischen Verhältnisse der Herstellung auf dem Land zu etablieren, Большая Советская Энциклопедия (Die Große Sowjetische Enzyklopädie), Moskau 1968-1978.

²¹Wolff, Michael: Der Begriff des Widerspruchs: eine Studie zur Dialektik Kants und Hegels, Königstein 1981.

In Eisensteins Montagetheorie erkennt man, dass zwei Gegensätze in der Einstellung auf Darstellung der Welt im hegelschen Konzept zurückzuführen ist:

*Dabei kommt es ihnen einzig darauf an, die wirklichen Verhältnisse zu verbergen, das heißt die Tatsache, dass „arm“ und „reich“ durchaus nicht zwei unabhängige, beziehungslos nebeneinander herlaufende, parallele Erscheinungen sind, sondern vielmehr zwei Seiten ein und derselben Erscheinung: einer Gesellschaft, die auf Ausbeutung fußt.*²²

Die beiden gegenüberstellten Erscheinungen in den Filmen Eisensteins stehen für verschiedene Gesellschaftsmodelle, für Vergangenheit und Gegenwart und auch für reiche und arme Mitbürger.

*Gleich von Anfang an wurde unsere Methode bei der Arbeit mit der Großaufnahme eben von ihrer wunderbaren Eigenschaft bestimmt, die es gestattet, aus der Gegenüberstellung des einzelnen eine neue Qualität des Ganzen zu schaffen.*²³

Eisensteins Filmkunst unterscheidet sich von den Filmen mit einer sich fortentwickelnden Handlung dadurch, dass bei ihm nicht der Schauspieler, sondern der Regisseur im Mittelpunkt der Entstehung des Films steht. Vor den Dreharbeiten machte er für die Gestaltung des Bildausschnitts feste Vorgaben. Er arbeitete nicht an der Realitätstreue der Darstellung, sondern daran, seine Vorstellung vom Film an sich zu verwirklichen.

Sobald das Regime Stalins erstarkte (1927-1937), herrschte auch in der Kunst der Personenkult um Stalin. Als beste Kunstwerke galten solche, die Stalin verherrlichten und den ideologischen Kampf darstellten. Auch das Kino wurde noch stärker politisiert. Der kanonische Filmheld der Stalinzeit war der Führer, der sich über die Masse erhob.²⁴ Oppositionelle Filmemacher wurden verfolgt, Eisensteins Film „Beschinwiese“ (1935-1937) verboten und vernichtet.

In der Zeit des Zweiten Weltkriegs veränderte sich die Aufgabe des Kinos etwas. Der Aufbau des Kommunismus rückte an den Rand. In den Vordergrund traten der

²²Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H, Lenz Felix (Hrsgg.), Frankfurt 2005, S. 346 (die Hervorhebung ist von S. Eisenstein).

²³Ebd., S. 349 (die Hervorhebung ist von S. Eisenstein).

²⁴Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 83.

Patriotismus und die Lebensgeschichten der wichtigen historischen Persönlichkeiten Russlands. Das Kino als wichtiger Einflussfaktor auf das Volk sollte die Funktion bekommen, die Menschen für die nationale Idee zu begeistern. Deswegen entstanden in dieser Zeit viele Filme, die der Geschichte Russlands und historischen Personen gewidmet waren, selbst wenn diese Personen nicht aus einfachem Volk stammten. Beispiele solcher Filme sind „Peter Pervy“ (1938) von Wladimir Petrov sowie die beiden Filme „Minin und Poscharskij“ (1939) und „Suvorov“ (1941) der Koregisseure Wsewolod Pudowkin und Michail Doller. Auch in der Nachkriegszeit thematisierten viele Filme den Kampf des Volkes gegen die Okkupanten. „Die junge Garde“ (1948), gedreht von Sergej Gerasimov nach dem gleichnamigen Roman von Alexandr Fadeev, erzählt die Heldentaten einer Gruppe von Komsomolzen, die in Bergbaustadt Krasnodon eine Widerstandsorganisation gegen die faschistischen Besatzer gründeten.²⁵

Nach dem Tod Stalins im Jahr 1956 bricht auch in der sowjetischen Kunst und Filmindustrie „Chruschtschows Tauwetter“²⁶ an. In dieser Periode, die bis 1964 andauert, werden viele Persönlichkeiten der Kultur aus der Gefangenschaft oder Verbannung entlassen und rehabilitiert. Die Lockerung der Zensur ermöglichte Filmdreharbeiten, die früher verboten worden wären. Allerdings durften viele dieser Filme, die in den fünfziger und sechziger Jahren gedreht wurden, erst nach der vollständigen Aufhebung der Filmzensur in den achtziger Jahren erscheinen. Beispielsweise kam „Asjas Gluck“ (1967) von Andrej Michalkov-Kontschalovskij erst 1987 in den Verleih.²⁷ Auch in konzeptueller Hinsicht fand in den fünfziger Jahren eine Veränderung im Film statt. Das Volk als Ganze wurde immer seltener thematisiert. Stattdessen rückte zunehmend das Schicksal des Einzelnen in den Vordergrund. Diese Tendenz setzte sich nicht selbständig durch. Der Grund war einerseits der internationale Einfluss. 1958 veröffentlichte André Bazin Essays mit dem Titel „Qu'est-ce que le

²⁵Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 102.

²⁶Chruschtschows Tauwetter oder Tauwetter-Periode ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Zeitabschnitt in der Geschichte der Sowjetunion, der durch Veränderung im innenpolitischen Leben des Landes gekennzeichnet ist, nämlich durch die Verurteilung des Stalins Personenkultes und der Repressionen der 1930er Jahren seitens der Regierung, Befreiungen der politischen Gefangenen, Proklamation der Wortfreiheit, demokratische Veränderungen im politischen und gesellschaftlichen Leben und auch größere Freiheit für die künstlerische Tätigkeit. Die Bezeichnung geht auf den Namen des Ersten Sekretärs der KPdSU, Nikita Chruschtschow, zu dessen Regierungszeit diese Veränderungen stattgefunden haben, und auf Ilja Ehrenburgs Roman „Tauwetter“ (1954), der den Ereignissen in der Zeit der Entstalinisierung gewidmet ist.

²⁷Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 156.

cinéma?“²⁸ und 1969 erschien Siegfried Kracauers Buch „Theory of Film“²⁹. Die beiden Filmtheoretiker hoben hervor, dass der Film als Medium die Affinität habe, die Realität wiederzugeben. Sie müsse nicht hinter filmischer Erzählung versteckt werden. Das eröffnete neue Perspektiven für das Filmschaffen. Unter anderem wurde das Interesse für die „unverstellte“ Realität und die Herausarbeitung des Autorenstandpunkts geweckt. In der Sowjetunion wurden die Bücher Bazins und Kracauers zwar erst zwischen 1972 und 1974 veröffentlicht, hatten dort aber schon vor der offiziellen Veröffentlichung großen Einfluss auf die Filmemacher. Unter ihrem Einfluss wurden die Filme gedreht, die die Geschichte auf neue Art und Weise interpretiert haben und eine neue Weltauffassung gezeigt haben und zwar auf dem Beispiel des Lebens eines Menschen.³⁰ Andererseits wurde 1957 in der Sowjetunion der Filmverband gegründet, eine Form des Diskussionsforums, auf dem drei Generationen von Regisseuren ihre Erfahrungen austauschten: Zeitgenossen der Stalinzeit wie Michail Romm, Regisseure mit Kriegserfahrung wie Sergej Bondartschuk und Grigorij Tschuchraj sowie Regisseure aus der Nachkriegsgeneration, wie Andrej Michalkov-Kontschalovskij und Andrej Tarkowskij. Das Denken der beiden jüngsten Generationen wurde weniger durch Angst vor Repressalien geformt. Zu den Filmen dieser Generationen gehören „Ein Menschenschicksal“ (1959) von Sergej Bondartschuk, „Ballade vom Soldaten“ (1959) von Grigorij Tschuchraj, „Die Kraniche ziehen“ (1957) von Michail Kalatosow sowie „Iwans Kindheit“ (1962) von Andrej Tarkowskij. Neue Filme entstanden, in denen Menschenschicksale behandelt wurden: „Mein lieber Mensch“ (1958) von Josef Heifiz, „Der Frühling auf der Zarechnaya-Straße“ (1956) von Felix Mironer und Marlen Chuziew. Im Kino wurde allmählich der Unterschied zwischen den propagierten Idealen und der Realität sichtbar. So zeigte der Film „Ich bin zwanzig Jahre alt“ (1965) von Marlen Chuziew, dass es der moderne Mensch der sechziger Jahre nicht leichter hatte als Menschen aus der älteren Generation, weil in der neuen Gesellschaft eigene Probleme wie Alkoholismus und ruinierte Familien auftraten. Außerdem fanden viele Literaturverfilmungen³¹ statt, die das Interesse auf das Kulturerbe Russlands lenkten: „Der stille Don“ (1957) von Sergej Gerassimow nach dem Roman Michail

²⁸Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1990.

²⁹Kracauer, Siegfried: *Theory of film: the redemption of physical reality*, Princeton 1997.

³⁰Engel, Christine (Hrsg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart 1999, S. 114-115.

³¹Wie auch in Deutschland. Vgl. DDR, „Der Untertan“ (1951) von Wolfgang Staudte nach dem Roman von Heinrich Mann, „Der geteilte Himmel“ (1964) von Konrad Wolf nach der gleichnamigen Erzählung von Christa Wolf, Verfilmungen nach Johannes Mario Simmel in 60er Jahren in BRD.

Scholochows „Das Adelnest“ (1969) und „Onkel Wanja“ (1971) von Andrei Kotschalowskis nach den Romanen Iwan Turgenevs und Anton Tschechows, außerdem „Krieg und Frieden“ (1966-1967) von Sergej Bondartschuk nach Leo Tolstoj. In den sechziger Jahren entstanden viele Komödien: „Vorsicht, Autodieb“ (1966) von Eldar Ryasanow, „So ein Mädel“ (1961) von Jury Tschulyukin und „Entführung im Kaukasus“ (1967) von Leonid Gajday. Die Zeit der 60er- und 70er-Jahre ist in der russischen sowjetischen Kinematographie durch das Interesse am privaten Leben der handelnden Personen und durch Lyrismus gekennzeichnet. Die Periode zwischen 1968 und 1985 wird in der Sowjetunion als „Zeit der Stagnation“ bezeichnet. Unter dem Staats- und Parteichef Leonid Breschnev gewann die militärische Macht der Sowjetunion einerseits internationale Anerkennung, andererseits geriet die Wirtschaft allmählich in eine immer tiefere Krise. Die Prioritäten der sozialistischen Industrie waren Rüstung und Raumfahrt. Landwirtschaft und Konsumgüterindustrie litten stark darunter. Lediglich große Erdölkaufe ermöglichten größere Importe aus dem Westen und sicherten dadurch einigermaßen Lebensstandard. Die Qualität der eigenen Konsumgüter war sehr niedrig, die unzureichende Quantität der Lebensmittel wurde immer offensichtlicher und im Laufe der Zeit kam es zu einem permanenten Mangel an Konsumgütern.³² Die jährliche Zuwachsrate des Nationaleinkommens sank in der Breschnev-Ära drastisch. Der ständige Mangel an Lebensmitteln erzwang die Einführung eines Lebensmittelprogramms, das allerdings scheiterte.³³ Die Gesellschaft bürokratisierte und polarisierte sich stark.³⁴ Die Unfähigkeit der Regierung, den Konsumbedarf zu decken, führte in der Literatur und im Film zu neuen Themen, in denen zum Beispiel einfache Parteimitglieder oder parteilose Arbeiter in den Kampf gegen die Korruption der mächtigen Mitglieder traten.³⁵ Es galten wieder strenge Regeln in der Kinematografie. Die Regisseure durften nicht mehr die Kluft zwischen dem Proklamierten und dem Realen, die in den sechziger Jahren in der Kunst deutlich gemacht wurde, thematisieren. Sie konnte aber nach dem „Chruschtschows Tauwetter“ nicht mehr aus dem Bewusstsein der Künstler verschwinden und das Thema wurde immer wieder angesprochen. Das Kino wurde wieder politisiert. Die neuen grauen Realien des bürokratischen Arbeitsalltags kamen auf die Leinwand. Die

³²Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 182.

³³Ebd., S. 184.

³⁴Ebd., S. 185.

³⁵Ebd., S. 184.

Regierungspolitik verlangte von der Kinoindustrie weiter Filme, die die sowjetische Identität aufrecht zu erhalten helfen würden und solche Filme wurden hauptsächlich unterstützt und finanziert.³⁶ Sie haben aber im größten Teil keine Rückkoppelung beim Massenzuschauer ausgerufen, weil das soziale Engagement nicht mehr glaubwürdig wirkte. Die Regisseure wendeten sich an die Melodramen, in denen ein Versuch unternommen wurde, in Form von Alltagsgeschichten die Glaubwürdigkeit des alten sozialistischen Helden zu retten und auf menschliche Weise dem Zuschauer nahezubringen.³⁷ Es wurde auf das private Leben zugegriffen, das sich innerhalb eines Jahrzehntes wiederum strukturell veränderte. Trotz des propagierten Glücks des sowjetischen Menschen war das Leben vieler Menschen unglücklich. Die Ehebrüche wurden zur Realität, die Zahl der alleinstehenden Männer und alleinerziehenden Frauen stieg. Solche Geschichten kamen jetzt in den Film und die Zuschauer konnten sich mehr und mehr mit den Protagonisten identifizieren.³⁸ Die Filmregisseure suchten oft nach dem „Drama des Alltags“, nach kleinen Konflikten zwischen gewöhnlichen Menschen. Filme dieser Art sind „Kurze Begegnungen“ (1966) und „Lange Abschiede“ (1969), beide von Kira Muratowa,³⁹ sowie „Wir werden bis Montag leben“ (1967) von Stanislaw Rostozskij. Einen Blick auf die Vergangenheit Russlands am Beispiel einer Person bot Sergej Michalkow in seinem Film „Unbeendetes Stück für das mechanische Klavier“ (1977). Das Leben seiner Zeitgenossen beschrieb Wasilij Schukschin in den Filmen „Es gibt einen solchen Kerl“ (1964), „Reisebekanntschaften“ (1973) und „Roter Holunder“ (1974). Die Künstler, deren Werke in den sechziger Jahren aufgrund der „Tauwetter“-Periode entstanden, werden „Schestidesjatniki“⁴⁰ oder Dissidenten genannt. Die wichtigsten sowjetischen „Schestidesjatniki“-Filmemacher, mit Filmen, die sie in den sechziger und siebziger Jahren gedreht haben, waren Andrei

³⁶Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 201.

³⁷Ebd., S. 185.

³⁸Ebd., S. 208.

³⁹das Genre wurde von der Regisseurin provokativ als „provinzielle Melodramen“ bezeichnet

⁴⁰„Шестидесятники“--„Die Generation der 60er Jahre“ (rus.) ist die Bezeichnung für eine kulturelle Bewegung in der Sowjetunion, deren Vertreter hauptsächlich zwischen 1925 und 1945 geboren wurden. Ihre Lebensansichten wurden durch die Zeit der Chruschtschows Tauwetter geprägt. Sie stammten überwiegend aus dem intellektuellen Milieu oder waren Kinder der Parteimitglieder, deren Eltern in die Jahre der „Säuberungen“ unter Repressalien gelitten haben oder erschossen worden sind. Sie waren mit dem Leben in Stalins System unzufrieden. Für die Mehrheit war der Vortrag Chruschtschows auf dem 20. Parteitag der KPdSU (1956), der die Verbrechen Stalins entblößt hat, und die neue liberalisierte Politik des Staates, ein Anlass dazu ihre Ansichten zu äußern. Hauptsächlich hat sich die Bewegung in der Literatur durchgesetzt (Alexander Solschenizyn, Wassili Aksjonow) aber auch unter Filmemachern waren mehrere, die diese Weltanschauung vertreten hat.

Kontschalowski, Sergei Paradschanow, Larissa Schepityko, Kira Muratova, Gleb Panfilow und Otar Iosseliani.

In den sechziger Jahren begann auch Andrej Tarkowskij als Regisseur zu arbeiten. In seinen Filmen beobachtete er den Alltag und stellte zugleich die Frage nach Einsamkeit und Außenseitertum in der Gesellschaft. Tarkowskij verwendete nicht nur die Filmsprache seiner Vorgänger, er entwickelte eine eigene Filmsprache mit einer besonderen Stilistik und Ästhetik. Man könnte ihn als Vertreter der „Nouvelle Vague“ in der Sowjetunion bezeichnen, aber Tomas Redwood schrieb, sei der Begriff in Bezug auf die Sowjetunion sehr umstritten. *„Today the idea that a „New Wave“ occurred in the Soviet Cinema in the late 1950s is not widely held. (Tarkovsky contested the term in 1962, when he told Gideon Bachmann that in terms of a “special trend in the USSR, there is no “New Wave”)”*⁴¹. Der Terminus „Nouvelle Vague“ bringe die Bewegung im sowjetischen Kino der sechziger Jahre fälschlicherweise direkt mit der Filmindustrie Frankreichs in Verbindung. Einerseits habe es aber wegen des „Eisernen Vorhangs“ keinen offenen Austausch zwischen den Filmkünstlern dieser Länder gegeben, andererseits hätten sich die Regisseure andere Ziele gesetzt.

Die erste offizielle Vorführung der Filme der französischen „Nouvelle Vague“ fand in Russland in VGİK vor Filmmachern erst Mitte der sechziger Jahre statt.⁴² Die zeitgenössischen russischen Regisseure Pjotr Todorovskij, Andrej Kontschalowski und Gleb Panfilov betonten, welch großes Ereignis die Filme Jean-Luc Godards für sie gewesen seien, vor allem „Außer Atem“ (1960. Kontschalowski hob hervor, er sei am meisten davon beeindruckt gewesen, dass Godard die ganze Syntax in seinen Filmen gebrochen habe. Godard habe nicht die „untere Etage“ des menschlichen Bewusstseins, sondern die „obere“ angesprochen, habe in seinem Werk nicht bei den Emotionen, sondern beim Kopf angefangen.⁴³ Allerdings waren offenbar weder er noch mit ihm befreundeter Tarkowskij so stark beeindruckt, dass von einem direkten Einfluss die Rede sein konnte. Laut Kontschalowski seien es damals Bergmann, Fellini und Kurosawa gewesen, die zu Vorbildern Tarkowskij und Kontschalowskis wurden. Diese Regisseure hätten sich „nicht mit Syntax und Orthographie“ des Kinos, sondern mit

⁴¹Redwood, Thomas: Andrei Tarkovsky's poetics of cinema, Newcastle upon Tyne 2010, S. 16.

⁴²Trofimenkov, Michail: Die „Neue Welle“ nach 40 Jahren, in: Iskusstvo Kino, Nr. 5, Moskau 1999, Zit. nach: <http://kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24>, zuletzt aufgerufen 01.03.2016.

⁴³Ebd.

Inhalten beschäftigt, die für sie relevant waren.⁴⁴ Kontschalowski merkte hierzu an, der Bezug zum Leben sei im Kino wichtiger als die Filmsprache. Die Vertreter der „Nouvelle Vague“ stellten hingegen die Sprache in den Vordergrund. 1999 behaupten fast alle zeitgenössischen russischen Regisseure, in den sechziger Jahren nicht unter Einfluss von „Nouvelle Vague“ gestanden zu haben, weil „Nouvelle Vague“ zu viel Wert auf die Form legte.⁴⁵ Der Filmregisseur Andrej Smirnov bringt das auf den Punkt:

*Grundsätzlich hat die „Nouvelle Vague“ auf unser Kino keinen Einfluss ausgeübt. Wir existierten in einem ideologischen Kontext, in dem es unmöglich war, die Erkenntnisse der „Nouvelle Vague“ in Anspruch zu nehmen. Am schädlichsten an unserer Zensur war, dass sie in die Stilistik der Filme eingriff und die Filmsprache dadurch ruinierte. Die Geschmacksvorlieben der Beamten drückten sich in der Stilistik der gesamten Kinematographie aus. Bei den Franzosen ist die Form stets deutlicher ausgearbeitet. Sie ist raffinierter. Unsere Regisseure haben sich dagegen mehr um die klare Darstellung der Geschichte, Erzählung gekümmert.*⁴⁶

Tarkowskij's Filmästhetik nimmt Bezug auf die Programmbücher der französischen „Nouvelle Vague“, vor allem auf ihren Theoretiker André Bazin. In seinen Artikeln für die Zeitschrift „Cahiers du Cinema“ (sie erschienen später als Buch unter dem Titel „Qu'est-ce que le cinéma?“) entwickelte Bazin die Politik der Autoren, die als ästhetisches Programm der „Nouvelle Vague“ gelten kann. In seinen Artikeln setzte sich der Filmkritiker mit den Verfilmungen auseinander, die in den fünfziger Jahren verbreitet wurden. Er hob hervor, das Kino als Kunst brauche die unmittelbare Berührung mit dem Zuschauer, aber das literarische Werk könne dafür ein Hindernis sein. Die Verfilmungen, die die Stellungnahme des Schriftstellers wiedergäben, seien eine „Degradierung des Kinos“,⁴⁷ weil der Regisseur zu einem Drehbuchautor degradiert werde. Bazin bestand darauf, dass der Regisseur seine eigene Meinung und eigene Weltanschauung im Film ausdrückt.⁴⁸ Auch Tarkowskij war der Auffassung, es sei die größte Aufgabe eines Regisseurs, sein Konzept, das er vor den Dreharbeiten entwarf, tatsächlich im Film umzusetzen.⁴⁹ Beide, Bazin und Tarkowskij, sprachen von

⁴⁴Trofimenkov, Michail: Die „Neue Welle“ nach 40 Jahren, in: Iskusstvo Kino, Nr. 5, Moskau 1999, Zit. nach: <http://kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24>, zuletzt aufgerufen 01.03.2016.

⁴⁵Ebd.

⁴⁶Ebd.

⁴⁷Bazin, André: Was ist das Kino, Moskau 1972, S. 134.

⁴⁸Ebd., S. 219.

⁴⁹Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 132.

der „Aufrichtigkeit“ (im Sinne der Vermittlung des Authentischen) als wesentliches Ziel des Regisseurs. Bazin behauptete, die nicht-chronologische Reihenfolge der Montage könne durch die Aufrichtigkeit des Regisseurs hervorgerufen werden.⁵⁰ Tarkowskij mahnte, es sei Pflicht eines Künstlers, in seiner Kunst aufrichtig zu sein.

Zur Verantwortung sollte man mich ziehen, wenn ich in meiner Kunst lüge. Wenn ich unter Ausnutzung der offenkundigen „Authentizität“ der Filmkunst an sich, also mit Hilfe von deren überzeugendsten Wirkungsformen einen Anspruch auf weitgehendste Wirklichkeitsnähe erprobe, diese aber in irgendeiner Absicht verfälschen würde.⁵¹

Formell besitzen die Filme Tarkowskij auch einige Merkmale der „Nouvelle Vague“, unter anderem die „Tiefe“ der Einstellung⁵² und das Gefühl des Raums.

Tarkowskij schafft ein eigenes Kino mit Reminiszenzen, Anspielungen und Zitaten aus den Meisterwerken der Malerei und Literatur. Die Filmsprache Tarkowskij unterscheidet sich von den anderen Filmemachern durch eine besonders pessimistische Darstellung des Alltags. Bei ihm steht nicht nur eine Person im Mittelpunkt der Welt, die unendlich unglücklich und einsam ist. Sogar die Wände des Hauses, der Blick aus dem Fenster und das Interieur tragen Züge ihrer Verzweiflung. Anfang der achtziger Jahre sah sich Tarkowskij gezwungen die Sowjetunion wegen der Auseinandersetzungen mit der sowjetischen Filmindustrie, und der Union der Filmemacher, zu verlassen. 1982 fuhr er nach Italien, um dort den Film „Nostalghia“ (1983) zu drehen. Nach Ende der Dreharbeiten entschied er, nicht mehr in die Sowjetunion zurückzukehren. Er lebte zuerst in Italien. Seinen letzten Film „Opfer“ (1986) drehte er in der Schweiz. Die letzten zwei Jahre verbrachte er in Frankreich, wo er in einer privaten Klinik von Prof. Léon Schwarzenberg untersucht und behandelt wurde. Tarkowskij lernte den schwedischen Kameramann Sven Nykvist kennen, der mit Ingmar Bergman arbeitete, unter anderem an „Schande“ (1968) und „Schreie und Flüstern“ (1972), sowieden Schauspieler Erland Josephson, der in Bergmans Filmen „Schreie und Flüstern“ (1972) und „Szenen einer Ehe“ (1973) auftrat. Josephson wurde Hauptdarsteller in den beiden letzten Filmen Tarkowksijs, und Nykvis begleitete

⁵⁰ Bazin, André: Was ist das Kino, Moskau 1972, S. 93.

⁵¹ Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S 194-195.

⁵² Vgl. Bazin, André: Was ist das Kino, Moskau 1972, S. 92

Tarkowskij bei den Dreharbeiten an „Opfer“ (1986). Im Ausland musste der Regisseur mit kleinem Budget für seine Filme auskommen, was möglicherweise das Sujet und die Dekorationen vereinfachte. Der Regisseur wurde aber dadurch stärker in die Dreharbeiten involviert.

Anfang der siebziger Jahre wich die sowjetische Filmindustrie thematisch stark von der Weltkinematographie ab. Das sowjetische Kino strebte nach Popularität, und orientierte sich an der Darstellung des Alltags, während die westliche Kinematografie immer mehr zum Autorenfilm tendierte. Das drückte sich zunächst in der Themenwahl aus. Die sowjetische Filmindustrie der siebziger Jahre wurde von der Regierung vor die Aufgabe gestellt, den Sozialismus mit menschlichem Antlitz darzustellen. Der Film setzte sich zu diesem Zweck mit Fragen der Wirtschaft, Justiz und des Schulsystems auseinander.⁵³ Außerdem wurde der Darstellung der unterschiedlichen Lebenssituationen mehr Interesse geschenkt. Mehrere russische sowjetische Regisseure, die in sechziger und siebziger Jahren ihr Werk begannen, gaben später an, dass sie von italienischem Neorealismus⁵⁴ beeinflusst worden waren.⁵⁵ Dieser Einfluss drückte sich aus in der großen Zahl an Naturaufnahmen und in dem Versuch, mit maximaler Wirklichkeitstreue das Leben der „kleinen Menschen“ darzustellen. Die Regisseure zeigten jetzt größeres Interesse und mehr Sympathie für die Gefühle der handelnden Personen. Der italienische Neorealismus wurde seitens der sowjetischen Filmemacher mit linken politischen Ansichten assoziiert, während das Konzept der „Nouvelle Vague“ dagegen mehr als ästhetische Bewegung zu verstehen ist. Das Genre der Komödie, die die Laster des Alltags kritisiert, rückt Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre wieder in den Vordergrund, die Beispiele dafür sind „Afonya“ (1975) und „Der Herbstmarathon“ (1979) von Georgij Danelija. Die besten Komödien Leonid Gajdajs wurden in dieser Zeit gedreht: „Geiselin im Kaukasus oder Schuriks neue Abenteuer“ (1966), „Hand mit Brillanten“ (1968) und „Iwan Wassiljewitsch wechselt seinen Beruf“ (1973).

⁵³Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 201.

⁵⁴Vgl. s.o.

⁵⁵Trofimenkov, Michail: Die „Neue Welle“ nach 40 Jahren, in: Iskusstvo Kino, Nr. 5, Moskau 1999, Zit. nach: <http://kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24>, zuletzt aufgerufen 03.03.2016.

Seit 1985 führte der Beginn der „Perestroika“⁵⁶ auch im sowjetischen Film zu starken Veränderungen. Demokratie und Meinungsfreiheit wurden zum Motto aktueller Filme. Sie thematisierten in der Zeit der Perestrojka die Seiten des Alltags, die zuvor verheimlicht wurden beziehungsweise ein Tabu waren. Einerseits entstanden sehr offene Filme, andererseits hatte die Freiheit des Wortes Filme im Genre „Tschernucha“ (weitere Bezeichnungen für dieses Genre sind „Film noir“, „schmutziger Realismus“ und „tragischer Kitsch“ nach der Definition Sergej Solovjovs)⁵⁷ hervorgerufen, deren Ziel es war, die unattraktivsten Seiten des modernen Lebens auf die Leinwand zu bringen. Es kamen in der Ära der Perestroika Themen auf, die früher aus „ideologischen Gründen“ ausklammert werden mussten. Es handelt sich um die Darstellung von Konflikten, weil die Darstellung der Gewalt auf der Leinwand davor von dieser „verbannt wurde“. Gewalt trat in mehrerer Hinsicht massiv auf: in Familien, bei Jugendlichen und in institutionalisierter Formen wie etwa in den Gefängnissen. Die Regisseure interessierten sich dafür.⁵⁸ Die Gesellschaft wurde nicht nur desillusioniert, sondern die ganze Kultur zerfiel. Die Filme der Perestroika sind nach Meinung Eva Binders düstere Hymnen an die Ungerechtigkeit des Lebens.⁵⁹

Die Veränderung durch die Perestroika betraf auch die Leitung der Filmstudios. Mehrere Personen, die in der Zeit der Stagnation Filme verboten hatten, erhielten von der Union der Filmemacher die Kündigung. Diese Maßnahmen hatten die Aufhebung der Zensur zur Folge und die Entstehung einer neuen Generation von Filmemachern mit neuer Sicht auf den Alltag. Der zuvor im Sinne sowjetischer Vorstellungen propagierte sozialistische Alltag wurde nun stark kritisiert, zum Beispiel ist die sowjetische Gesellschaft in Form der dystopischen Verhältnisse⁶⁰ in „Kin-dsa-dsa!“ (1986) von Georgij Danelija zu erkennen. Viele Filme dieser Zeit, zum Beispiel Wassilij Pitschuls „Die kleine Vera“ (1988), Karen Schachnazarovs „Zerostadt“ (1988) und Sergej Bodrows „Freiheit ist ein Paradies“ (1990), griffen Themen auf, die bisher verboten waren: Drogen, Sex, Gulag, Armut, Stalinismus, Vulgärsprache und vieles mehr, das früher das offiziell erwünschte Bild vom glücklichen Sowjetmenschen beschädigt hätte.

⁵⁶ „Perestroika“- „Umbau, Umgestaltung, Umstrukturierung“ (rus.) Prozess der Demokratisierung der Gesellschaft, der 1985 vom Regierungschef Michail Gorbatschow in der Sowjetunion eingeleitet wurde.

⁵⁷ Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 284ff.

⁵⁸ Ebd., S. 294.

⁵⁹ Ebd., S. 305.

⁶⁰ Allegorie für das Ende der Utopie des sowjetischen Staates

Sie haben aber das Bild des russischen Kinos der achtziger Jahre besonders stark geprägt. In der Zeit des Zerfalls der Sowjetunion in den Jahren 1990 bis 1991 zeigten Pavel Lungins Filme „Taxi-Blues“ (1990), Witalij Kanewskijs „Steh still, sterbe, aufersteh“ (1989) sowie Lydia Bobrovas Film „Oh, ihr Gänse!“ (1991) die Zersetzung der sowjetischen Gesellschaft.⁶¹

Bis Ende der neunziger Jahre befand sich das russische sowjetische Kino im Niedergang. Die staatliche Filmproduktion konnte wegen des Staatsbankrotts nicht finanziert werden, was Auswirkung auf die Anzahl neuer Filme hatte. Aufgrund der Lage wurden kleine private Filmstudios gegründet, die neue Regisseure unterstützten. Die neuen Möglichkeiten haben die Entwicklung des Independentfilms⁶² herausgefordert, zum Beispiel konnte Kira Muratovas Film „Sensibler Polizist“ (1992) gedreht werden.

Nach der Jahrtausendwende entstanden Filmstudios, die sich mit der Massenproduktion von Fernsehfilmen und Fernsehserien beschäftigten. Zurzeit zeichnet sich die Kinematographie Russlands durch eine Vielzahl von Krimis, Komödien und historischen Filmen aus, dessen Zielgruppe das Massenpublikum ist. Die Mehrheit dieser Filme ahmt den Stil Hollywoods nach, einige orientieren sich an die Traditionen des deutschen oder französischen Films. Im Ganzen befindet sich aber die gesamte Stilistik des russischen Films im Aufbauzustand.

Viele Montagemethoden Eisensteins⁶³ wurden von der Weltkinematografie übernommen. Einige seiner Methoden erkennt man zum Beispiel in den Filmen Akira Kurosawas und Andrej Wajdas⁶⁴.

⁶¹Schapron, Joel: Geschichte des russischen Kinos, in <http://www.festival-cannes.fr/ru/article/57958.html>, zuerst aufgerufen am 05.11.2015.

⁶²Independentfilme oder „arthousefilms“ ist die Kategorie in Filmverleih, mit der Filme bezeichnet werden, die nicht die Zuschauermassen als Zielgruppe haben, nichtkommerzielle Filme mit dem Zweck der Selbstverwirklichung.

⁶³Sieh. Kap. 3.1.

⁶⁴Man erkennt in einigen Filmausschnitten von z. B. Andrej Wajdas „Asche und Diamant“ (1958) und Akira Kurosawas „Kademusha“ (1980) Verwendung der Montage der Gegenüberstellungen Eisensteins.

Die meisten Vertreter der Kinematographie in der Tradition von Tarkowskij Autorenkino sind zeitgenössische Regisseure. Auch Ingmar Bergmann und Lars von Trier haben sich als seine Schüler bekannt.⁶⁵

1.3. Ästhetik Tarkowskijs kontra Ästhetik Eisensteins

Sergej Eisenstein war ein sowjetischer Regisseur aus der Stummfilmepoche und der Anfangszeit des Ton- und Farbfilms. Er begann seine Tätigkeit in den zwanziger Jahren. Andrej Tarkowskijs Werk begann viel später, in den sechziger Jahren, in der Blütezeit des Tonfilms und des Autorenkinos. „Ein andalusischer Hund“ (1929) von Luis Buñuel und „Tagebuch eines Landpfarrers“ (1951)⁶⁶ von Robert Bresson, sind die Filme, die Tarkowskij laut „Versiegelte Zeit“⁶⁷ sehr beeinflusst haben. Der surrealistische experimentelle Film „Ein andalusischer Hund“ Luis Buñuels und Salvador Dalis stellte Szenen aus ihren Träumen dar und war eine Art Protest gegen die Unterhaltungsfilme seiner Zeit. Die Irrationalität der Szenen des Films rief eine neue Auseinandersetzung mit dem Film als Medium hervor, vor allem mit der Gestaltung der Erzählung. Tarkowkij bezeichnete Buñuel als einen ihm „besonders nahestehenden Filmkünstler“⁶⁸, weil dessen Filme eine Position ausdrücken. *„In seinen Filmen stoßen wir immer wieder auf das Pathos des Nonkonformismus. Buñuels leidenschaftlicher unversöhnlicher und unritterlicher Protest kommt vor allem in der emotionalen Struktur seiner gerade auch emotional ansteckenden Filme zum Ausdruck.“*⁶⁹ „Das Tagebuch eines Landpfarrers“ ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Georges Bernanos. Der Film, der in Form von Repetitionen die Tagebucheinträge des Pfarrers abbildet, gibt eine Wahrnehmung der Wirklichkeit wieder, statt die Wirklichkeit selbst darzustellen. Insofern wurde in ihm eine Form gefunden, mit der die Weltanschauung des Protagonisten sehr überzeugend dargestellt werden konnte.⁷⁰

⁶⁵<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/andrej-tarkovskij-leben-und-werk-filme-schriften-stills-polaroids-a-864958.html>, zuletzt aufgerufen am 14.12.2015.

⁶⁶Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein 2000, S. 102.

⁶⁷Ebd., S. 82.

⁶⁸Ebd., S. 54.

⁶⁹Ebd., S. 54.

⁷⁰Bazin, André: Was ist Kino, Moskau 1972, S. 121.

In seinem Programmbuch „Versiegelte Zeit“⁷¹ zählte Andrej Tarkowskij seine Vorbilder auf. Das sind neben Luis Bunuel und Robert Bresson die Regisseure Kenji Mizoguchi, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Oleksandr Dowschenko und Sergei Paradschanow. Für Tarkowskij waren sie deshalb Vorbilder, weil sie in ihren Filmen die eigene Sichtweise auf die Welt darstellten.⁷² Sie konnten für den Film meisterhaft Augenblicke der Realität auswählen, mit denen die Aussagen der Handlung klar und unmittelbar deutlich gemacht wurden.⁷³ In ihren Filmen dominiert nicht die Unterhaltung, sondern der Wunsch zu bezeugen, dass vieles auch auf unübliche, aber einfache Weise gesagt werden kann. So wird die Handschrift des Autors sichtbar. Tarkowskij hob aber auch das Werk Robert Bressons hervor, weil sich in seinem Film das Konzept des Autors stark widerspiegelt:

Bresson ist vermutlich der einzige Mensch, der im Kino eine vollständige Übereinstimmung seiner künstlerischen Praxis mit der im vorhinein theoretisch formulierten Konzeption erreichte. Ich kenne keinen in dieser Hinsicht konsequenteren Künstler. Sein Hauptprinzip war die Zerstörung der sogenannten „Expressivität“, das heißt, er wollte die Grenze zwischen dem Bild und dem realen Leben aufheben. Mit anderen Worten: Er wollte das reale Leben selbst bildhaft und expressiv wirken lassen. In seinem Film gibt es keinerlei spezielle Materialaufbereitung, kein Modulieren, keinerlei ins Auge springende, gewollte Verallgemeinerung. [...] Alles nimmt sich hier wie eine bescheidene und anspruchslose Beobachtung des Lebens aus.⁷⁴

Die „bescheidene Beobachtung des Lebens“ mit verschwommenen Grenzen zwischen dem Bild und realem Leben wurde später zu einem Konzept, das die Drehart Tarkowskij's auszeichnet.

Als Tarkowskij an der staatlichen russischen Filmhochschule WGIK Regie studierte, gehörte Eisensteins Regiearbeit zum Programm und seine Untersuchungen zu der Pflichtlektüre des Filmstudiums. Tarkowskij entwickelte einen eigenen, dem Konzept Eisensteins entgegengesetzten Stil des Films. Später wandte sich Tarkowskij in seinem

⁷¹Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein 2000.

⁷²Vgl. Bazin, André: Was ist Kino, Moskau 1972, S. 86.

⁷³Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein 2000, S. 76-77.

⁷⁴Ebd., S. 102.

Buch „Die versiegelte Zeit“⁷⁵ gegen Eisensteins Drehkonzept. In den vierziger Jahren wurde Eisenstein für seinen Formalismus, sprich: seine überflüssige Beschäftigung mit der Form,⁷⁶ von der Regierung wegen sogenannter negativer westlicher Einflüsse stark kritisiert. Auch Tarkowskij griff Eisensteins Ästhetik an. Er warf Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ (1946) vor, die Darstellung der Ereignisse in den Bildausschnitten sei steif und unnatürlich.⁷⁷ Tarkowskij griff auch Eisensteins vorletzten Film „Alexander Newski“ (1938) an. Er hob die fehlende filmische Auflösung in Nah- und Detail Einstellungen hervor und fand, das Heer Alexander Newskis in der Schlacht mit dem Teutonenheer sei zu „statisch und blutleer“⁷⁸ abgebildet. Das Fehlen der filmischen Auflösung erklärt Tarkowskij mit der Fehlerhaftigkeit der Montageprinzipien in Eisensteins Theorie, diese kritisiert er grundlegend.⁷⁹ Tarkowskij schlug vor, das Eisensteins Konzept der Montage durch die Wiedergabe der realen Zeit in den Einstellungen zu ersetzen. *„Gerade die in jener Einstellung festgehaltene Zeit diktiert dem Regisseur das jeweils entsprechende Montageprinzip.“*⁸⁰

Eisenstein kritisierte in seinem Text „Dickens, Griffith und wir“ (1942) die Montage von David Work Griffiths Film „Intoleranz“ (1916). Die Handlung des Films besteht aus vier Geschichten, die durch Parallelmontage verbunden sind. Zwischen verschiedenen Episoden tritt dabei immer wieder eine Mutter mit einem Kind in der Wiege in Erscheinung. Auf einer Stelle wird das Bild mit Titeln ergänzt: „Endlessy rocks the cradle, uniter of here and hereafter. Chanter of sorrows an joys“⁸¹. Sergej Eisenstein thematisierte die Szene und hob hervor, dass die Wiege nicht zu der beabsichtigten Verkörperung der „ewig entstehenden Epochen“ werden könne, weil es ihr „an

⁷⁵Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit, Ullstein 1984. Das Buch ist aufgrund von Andrej Tarkowskij's Äußerungen und Interviews entstanden.

⁷⁶Formalismus ist eine Richtung in der Kunst und Ästhetik, dessen Vertreter das Wesen der Dinge in der Form sehen. Sie überschätzen die Bedeutung der Form und vergessen hinter ihr den Inhalt oder missachten ihn. Formalismus ist aber auch ein ideologisches Klischee, das in der UdSSR hauptsächlich in 1930-1950 Jahren für den ideologischen Kampf mit den ganzen Stilrichtungen in der Kunst und Verfolgung von einzelnen Künstlern eingesetzt wurde (Wikipedia Formalismus).

⁷⁷Tarkowski, Andrej: Die versiegelte Zeit, Leipzig und Weimar, 1989, S. 74.

⁷⁸Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein 2000, S. 128.

⁷⁹Sieh. Kap. 3.1.

⁸⁰Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein 2000, S. 125.

⁸¹Anspielung auf das Gedicht von Walt Whitman „Out of the Cradle Endlessly Rocking“ und die Zeile davon „I, chanter of pains and joys, uniter of here and hereafter“.

Abstraktion“ mangle.⁸² Mit den „ewig entstehenden Epochen“ ist das Lebenszyklus gemeint, nämlich dass die Zeiten vergehen, die Menschen aber in ihrem Charakter dieselbe bleiben. Eisenstein meinte, dass man diese Sequenz nur als Darstellung einer Frau mit dem Kind und nicht als Symbol für die verfließende Zeit auffassen könne. Das Bild der Mutter habe mit den Szenen von Krieg und Leiden nichts Gemeinsames. „Doch Griffith bleibt überall beim nur Darstellenden und Gegenständlichen stehen und bemüht sich nirgends, durch Gegenüberstellung der Bildausschnitte zum inneren Sinn und zum Bildlichen vorzudringen“⁸³. Im Gegensatz zu der Montage von Griffith schlägt Eisenstein sein eigenes Montageprinzip vor, die Gegenüberstellung von filmischen Abbildern oder Sequenzen mit dem Ziel eine Metapher zu schaffen. Mit dieser Montage sollen „die Grenzen der Erzählung in den Bereich der Verallgemeinerung und des metaphorische Gleichnisses“⁸⁴ überschritten werden. Dafür sollte die Szene mit der Wiege als abstraktes Bild gedreht werden. Der Bildausschnitt sollte von allen Spuren des Alltäglichen befreit werden.

Diesem Modell stellt Tarkowskij seine Konzeption der Auflösung gegenüber. Für Andrej Tarkowskij wird die Auflösung des filmischen Bildes durch etwas anderes hervorgerufen. Er behauptet, damit das filmische Bild natürlich wahrgenommen werde, solle ein Bildausschnitt mit dem Rest des Films den gleichem „Zeitdruck“ haben. Der Bildausschnitt solle denselben „Zeitdruck“ wiedergeben, der den behandelten Ereignissen eigen sei. Die Wiedergabe der Zeit geschehe aber mit Hilfe der einzelnen abgebildeten Details.

*Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbare, fixierte Leben des Gegenstandes. So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flußströmung, den Druck des Flusses erkennen. Und ebenso informiert auch der in seinem Bewegungsablauf in der Einstellung wiedergegebene Lebensprozeß selbst über die Bewegung der Zeit.*⁸⁵

In der „Versiegelten Zeit“ kritisierte Tarkowskij Eisenstein nur in drei Punkten, jedoch mit dem Effekt einer Art Explosion, weil die Kritik eine lang etablierte und angesehene

⁸²Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H, Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 352.

⁸³Ebd., S. 352.

⁸⁴Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith und wir, in: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H, Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S.168.

⁸⁵Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 129.

Methode erschütterte. Tarkowskij's drei Kritikpunkte sind folgende: Hieroglyphenschrift in „Iwan der Schreckliche“ (1946), leblose Einstellungen in „Alexander Newski“ (1938) und Unterdrückung der besonderen Eigenschaften des Kinos in „Oktober“ (1927).

1. Eisensteins Film „Iwan der Schreckliche“ (1946) mangelt es an „Beobachtung“.⁸⁶ Der Film enthält versteckte Zeichen, ist eine „Hieroglyphe“.

Eisenstein bezieht sich in „Jenseits der Einstellung“ (1929) tatsächlich auf die Hieroglyphenschrift um die Grundlagen seiner Montagetheorie zu beschreiben. Die Hieroglyphenschrift ist eine Form von Schrift, deren Zeichen nicht nur ein phonetisches Äquivalent besitzen, sondern gleichzeitig eine symbolische Bedeutung haben (zum Beispiel ägyptische, chinesische Hieroglyphen).

„[...]die Hieroglyphenschrift hat aber nicht nur die Struktur der Welt geprägt, sondern auch den Grundstein für die symbolische Weltwahrnehmung und Weltauffassung gelegt. Eine solche Weltauffassung hatte sehr enge Verbindung zur Natur und gleichzeitig waren die Hieroglyphe nicht bloß eine wörtliche Verdinglichung dieser Welt, sondern auch Symbole, die eine Bedeutungslast aus mehreren Schichten trugen.“⁸⁷

Sergej Eisenstein griff die Symbolhaftigkeit der Hieroglyphenschrift, nämlich die Eigenschaft, dass die Darstellung eines Gegenstandes zu einem bedingten Zeichen-Symbol wird, auf, und versucht, diese Idee im Kino umzusetzen. Bedingt bedeutet, dass das Zeichen die Darstellung eines Gegenstandes zwar ersetzt, aber nicht alle Aspekte seiner Bedeutung können dabei in die Darstellung miteingeschlossen werden. Eisenstein hob die Eigenschaft der zusammengesetzten Hieroglyphen⁸⁸ hervor, in der die beiden Bestandteile in einer neuen Bedeutung verschmelzen. Eisenstein behauptete, dass der Schaffung einer Hieroglyphe das Prinzip der Montage zugrunde liege.

Es ist nämlich so, daß die Gesamtheit ... sagen wir besser: die Kombination zweier Hieroglyphen einer einfachsten Folge nicht als deren Summe betrachtet wird, sondern als ein Produkt, das heißt als Größe einer anderen Dimension, einer anderen Ordnung; wenn jede einzelne Hieroglyphe dem Gegenstand bzw.

⁸⁶Ebd., S. 71.

⁸⁷Muchametzyanov, R.: Einfluss der Kultur des Fernen Osten auf die bildliche Sprache des russischen Kinos der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (auf dem Beispiel vom Werk Sergej Eisensteins), in: Wissenschaftliche Notizen der Kasaner Staatlichen Universität, Bd. 152, Buch 3., Teil 2, Kasan 2010, S. 133.

⁸⁸Zusammengesetzte Hieroglyphen sind Hieroglyphen, die aus zwei Hieroglyphen bestehen, die ungleichartige Gegenstände oder Begriffe bezeichnen.

Fakt entspricht, so steht deren Aneinanderreihung für einen Begriff. Durch das Kombinieren zweier „darstellbarer“ Gegenstände wird etwas graphisch nicht Darstellbares veranschaulicht[...]
[...] Aber das ist doch Montage!!⁸⁹

Eisenstein schlug vor, diese Idee im Kino, nämlich bei der Gestaltung eines Bildausschnitts umzusetzen. Er wollte der Montage eines Films keinen Text zugrunde legen, wie man es aus der Theaterdramaturgie kennt, sondern assoziative, semiotische Bezüge.⁹⁰ Eisenstein meinte somit, dass das Prinzip der Schaffung des Bildes dem Kino und der ganzen Kultur zugrunde liegt.

Andrej Tarkowskij wendete hingegen ein, das Hieroglyphen-Prinzip dürfe nicht der Gestaltung eines Bildausschnitts im Film zugrunde gelegt werden. „[...] *ich bin keinesfalls mit der prinzipiellen Möglichkeit einverstanden in einem bestimmten Bildausschnitt eine Hieroglyphe zu schaffen, die einen Begriff bedeutet.*“⁹¹ Für die divergierende Auffassung der Filmmontage durch Eisenstein und Tarkowskij ist der Begriff „Bildlichkeit“ maßgebend. Tarkowskij's Verständnis von „Bildlichkeit“ änderte sich im Laufe der Zeit. Zuerst verwendete der Regisseur diesen Begriff, um das Kino und seine Gestaltungsmittel von anderen Kunstarten abzusondern. Später wurde er zur Grundlage für die Filmsprache.⁹² Tarkowskij definierte den Begriff „Bildlichkeit“ nicht direkt, sondern erklärte dessen Bedeutung aus seiner Gegenüberstellung der Begriffe „Symbol“, „Zeichen“ und „Begriff“. Er schrieb: „[...] *Symbole, Allegorien und ähnliche rhetorische Figuren dieser Art [...] haben nun nichts mit jener Bildlichkeit gemeinsam, die die Natur des Films ausmacht.*“⁹³ Tarkowskij ist der Meinung, dass das

⁸⁹Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung (1929), in: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H, Lenz Felix (Hrsgg.), Frankfurt 2005, S. 59-60.

⁹⁰Muchametzyanov, R.: Einfluss der Kultur des Fernen Osten auf die bildliche Sprache des russischen Kinos der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (auf dem Beispiel vom Werk Sergej Eisensteins), in: Wissenschaftliche Notizen der Kasaner Staatlichen Universität, Bd. 152, Buch 3., Teil 2, Kasan 2010, S. 133.

⁹¹Surkowa, Olga: Das Buch der Gegenüberstellungen. Tarkowskij-- 79, Moskau 1991, S. 159, zit. nach Philippow, Sergej: Die Theorie und Praxis von Andrej Tarkowskij, in: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/503/>, zuletzt aufgerufen am 20.04.2016.

⁹²Philippow, Sergej: Die Theorie und Praxis von Andrej Tarkowskij, in: Kinovedtscheskije zapiski, Nr. 56, Moskau 2002, zit. nach. : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/503/>, zuletzt aufgerufen am 20.04.2016.

⁹³Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 69.

Kino als ungeteiltes Bild auf den Zuschauer „mit einer Unmöglichkeit einwirkt, auseinandergenommen zu werden“.⁹⁴ Die Bildlichkeit des Kinos sei nicht semiotisch.⁹⁵

Es berührt mich beispielsweise seltsam, wenn man von Bergmans „Symbolismus“ redet. Für mich wird hier eher das Gegenteil offenkundig: Bergman stößt mit einem fast biologischen Naturalismus zu einer im geistigen Sinne menschlichen Wahrheit vor, die für ihn wichtig ist.

Ich will damit sagen, ob ein Regisseur Tiefe besitzt oder nicht, wird daran deutlich, weshalb er dreht. Wie und mit welcher Methode er das tut, ist völlig unwesentlich.

Eisenstein behauptete nicht, dass Zeichenhaftigkeit die Grundlage des Kinos ist. Er strebte nach Klarheit. Die Zeichen interessierten ihn als Auslöser ausdrucksvoller Momenten, durch die in den Film neue Bedeutungen eingebracht werden können. Ihn interessierte der Prozess des Auffassens, der Entstehung einer Idee und seine Mechanismen. Er richtete seine Aufmerksamkeit darauf, wie die Idee eine Form bekommt und verschriftlicht wird. Er suchte nach der Möglichkeit diesen Vorgang im Kino nachzuahmen, um dem Zuschauer zu ermöglichen in einer kurzen Zeit mehr Information zu bekommen. Tarkowskij's Kritik setzte hier ein. Er richtete sich gegen die Zeichenhaftigkeit des Films, weil sie den Film unleserlich mache und ihm „das Leben entzieht“.

Sergej Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ ist ein Film, der von den Prinzipien unmittelbarer Beobachtung extrem weit entfernt ist. Dieser Film stellt nicht nur insgesamt eine Hieroglyphe vor, sondern besteht auch ausschließlich aus großen, kleinen und kleinsten Hieroglyphen. Es gibt hier kein einziges Detail, das nicht von der Arbeit dieses Filmautors bestimmt wäre. [...] Die Filme, die Eisenstein in den zwanziger Jahren geschaffen hat—allen voran „Panzerkreuzer Potemkin“—, waren da noch von ganz anderer Art. Sie waren voller Leben und Poesie.⁹⁶

⁹⁴Surkowa, Olga: Das Buch der Gegenüberstellungen. Tarkowskij 79, Moskau 1991, S. 80, zit. nach Philippow, Sergej: Die Theorie und Praxis von Andrej Tarkowskij, in: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/503/>, zuletzt aufgerufen am 20.04.2016.

⁹⁵Philippow, Sergej: Die Theorie und Praxis von Andrej Tarkowskij, in: Kinovedtscheskije zapiski, Nr. 56, Moskau 2002, zit. nach. : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/503/>, zuletzt aufgerufen am 20.04.2016.

⁹⁶Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 71.

Wie wir sehen, kritisiert Tarkowskij nicht das gesamte filmische Werk Eisensteins, auch nicht die ganze Montagetheorie, sondern primär das Spätwerk, weil Sergej Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“, in dem der Regisseur seine Montageprinzipien etabliert, ihm gefällt. Tarkowskij vertritt nicht die Meinung, die Montagetheorie sei grundsätzlich falsch. Tarkowskij wirft Eisenstein vielmehr vor, dass er die anderen wichtigen Elemente des Films übersieht während er auf die Einhaltung der Montageprinzipien achtet, wodurch seine letzte Filme schematisch wirken. Dabei ist das Kino mehr als nur Montage. Eisenstein vernachlässige die anderen wichtigen Eigenschaften des Films als Mediums.

Tarkowskij stellte Eisensteins Konzeption der Montage als Hieroglyphe seinen Entwurf der Montage als „Fixierung der Wirklichkeit“⁹⁷ gegenüber. In diesem will er mit der Darstellung der außerfilmischen Realität die persönlichen Empfindungen des Regisseurs wiedergeben. *„Der Film entspricht unmittelbarer Lebensbeobachtung. Dies ist für mich der richtige Weg filmischer Poesie.“*⁹⁸ Die Wiedergabe der Wirklichkeit ist seiner Meinung nach die grundlegende Eigenschaft des Films, weil das eine Eigenschaft ist, die es von anderen Kunstarten unterscheidet.

2. Andrej Tarkowskij übte an der Sequenz mit der Schlacht am Peipussee in „Alexander Newski“ (1938) Kritik. Tarkowskij machte darauf aufmerksam, dass die Montage hier auf dem Rhythmus aufgebaut sei, und wies auf Eisensteins falsches Verständnis von Rhythmus⁹⁹ hin. In der Schlachtsequenz liege den wechselnden Bildausschnitten ein System der Längen zugrunde. Der Rhythmus müsse aber ein organischer Teil des Films sein, den man dem Zuschauer nicht aufzwingen dürfe.¹⁰⁰

Sergej Eisenstein erzeugte in der Montage der Filme „Streik“ (1924), „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), „Oktober“ (1927) und „Alexander Newski“ (1938) mit Hilfe des Wechsels zwischen kurzen und langen Bildausschnitten einen steilen Rhythmus. Er

⁹⁷Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 66.

⁹⁸Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 70.

⁹⁹Ebd., S. 128.

¹⁰⁰Ebd., S. 129.

errichtete eine Struktur des Film, indem er ihr einen bestimmten Rhythmus zugrunde legt.

Metrische Montage. Ihre grundlegenden Strukturkriterien sind die absoluten Längen der Montagestücke. Korreliert werden diese Montagestücke entsprechend ihrer Längen im Formel-Schema. Realisiert werden sie in der Wiederholung dieser Formeln.

Die Spannung wird durch einen Effekt mechanischer Beschleunigung mit kurzen Längenkürzungen der Montagestücke erreicht, wobei allerdings die Formel der Wechselbeziehungen zwischen diesen Längen gewahrt bleiben muß („zu zweit“, „zu dritt“, „zu viert“ usw.)¹⁰¹

Die spannenden Szenen haben einen schnelleren Rhythmus der Bildausschnitte, als die weniger spannenden. Der Rhythmus solle auf den Zuschauer einwirken. Eisenstein ist der Meinung, dass die rhythmische Organisation des Films eine physische Wirkung auf den Zuschauer habe und der Zuschauer dadurch die Ereignisse physisch spürt.

In Tarkowskij's Filmkonzeption bedeutet der Rhythmus kein eigenwilliges Organisieren von Bildausschnitten, sondern wird durch die Auswahl des Rhythmus im Film auf die Weltanschauung des Regisseurs verwiesen. „*Seine Individualität zeigt ein Regisseur vor allem durch sein Zeitempfinden, durch den Rhythmus.*“¹⁰² Der Rhythmus werde in einem Bildausschnitt fixiert und könne nicht verändert werden, weil er den Zeitdruck innerhalb des Bildausschnitts zum Ausdruck bringe. „Der Rhythmus ist nicht etwa eine metrische Abfolge von Filmteilen. Der Rhythmus konstituiert sich vielmehr aus dem Zeitdruck innerhalb der Einstellungen.“¹⁰³ Der „Zeitdruck“ ist die Spannung der Zeit, mit der sie in der Einstellung läuft. „*Die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz, die wachsende oder „sich verflüchtigende“ Spannung der Zeit, nennen wir den Zeitdruck innerhalb einer Einstellung.*“¹⁰⁴

3. In Eisensteins Film „Oktober“ (1927) hätte der Vergleich, in dem die Reden der Bolschewiki und der Sozialdemokraten dem Spiel von Balalaikas und Harfen

¹⁰¹Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension im Film (1929), in: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsgg.), Frankfurt 2005, S. 119.

S. 119.

¹⁰²Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 129.

¹⁰³Ebd., S. 127.

¹⁰⁴Ebd., S. 125.

gegenübergestellt werden, auch mit den Worten beschrieben werden können. Man könnte sagen, die Versprechen von Sozialdemokraten seien süß wie das Harfenspiel während die Forderungen von Bolschewiki kurz und verständlich gehalten seien. Die Darstellung von den Harfen und den Balalaikas nebeneinander, sei deswegen nur eine visualisierte sprachliche Metapher, sie stamme aus der Sprache und sei nicht für das Kino spezifisch. Sie wiederholt das, was in der Literatur existiert. Dadurch unterdrücke der Kunstgriff nach Tarkowskij die besonderen Eigenschaften des Kinos. Das Kino solle eine Kunstform sein, die eigene Ausdrucksmittel hat.¹⁰⁵

Eisenstein trat in seinem Aufsatz „Leiht aus!“ (1932) gegen die Tendenz auf, im Kino die Unterhaltung in den Mittelpunkt zu stellen und schlug vor, diese Kunstform inhaltsreicher zu machen, dadurch dass die bildschaffenden Prinzipien von anderen Kunstformen erlernt werden. Eisenstein vertrat die Meinung, es sei möglich die persönliche Sichtweise des Künstlers in einem Werk in dem anderen wiederzugeben.¹⁰⁶ Er versuchte dabei auch das Medium zu wechseln und überträgt die Prinzipien der Darstellung von einem Gemälde oder einem Gedicht auf das Kino. Das nannte er Montageprinzipien. Die Übertragung der bildschaffenden Prinzipien von einem Medium auf ein anderes ist das Prinzip, dass der Differenzierung zwischen der Intermedialität und Intertextualität zugrunde liegt. Bei Eisenstein ist in der Auffassung des Kinos als Kunst ein Aspekt der Intermedialität festzustellen. Der Intertextualität liegt dagegen zugrunde, dass der Inhalt von einem Medium auf das andere übertragen wird. Tarkowskij fasst Kino auf eine andere Art und Weise auf, was auch die Verwendung der Intertextualität bei ihm belegt.

Andrej Tarkowskij stellte im Unterschied zu Eisenstein das Kino als Kunstform den anderen Kunstformen gegenüber. Der Regisseur begründete das damit, dass das Kino sich von den anderen Kunstformen unterscheide, weil es eine persönliche Sicht des Autors fixiert, die in ihrer „ganzen, unteilbaren Gegebenheit wahrgenommen wird“.¹⁰⁷ Deswegen dürfe man auch nicht die bildschaffenden Prinzipien von den anderen

¹⁰⁵Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S.126, 192.

¹⁰⁶Eisenstein, Sergej Michajlovic: Leiht aus! In: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, S.61.

¹⁰⁷Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 126.

Kunstarten ins Kino übernehmen, weil das die Besonderheit der Sprache des Kinos verletzen würde. Der Film könne nur dann das Leben wiedergeben, wenn das Bild unteilbar ist. Das spricht dafür, dass es sich in diesem Aspekt von zweierlei Auffassungen vom Film als Kunstform handelt. Für Eisenstein ist das Kino vor allem eine Kunstart, die andere Künste integriert. Für Tarkowskij ist der Film eine eigene, genuine Kunstform, dessen Eigenschaften, wie zum Beispiel Unteilbarkeit der Wahrnehmung, es von anderen Medien zu differenzieren gilt.

Eisenstein und Tarkowskij verwendeten in ihren kinotheoretischen Texten beide ein und dasselbe Textbeispiel, um das Wesen des Kinos und seine Wirkung zu erklären.¹⁰⁸ Ihre unterschiedliche Auslegung lässt ihre verschiedenen Auffassungen von Film als Kunst erkennen. Es ist das Zitat eines Haikus des japanischen Autors Go Sin.

*Ein uraltes Kloster
Ein Halbmond
Ein Wolf heult*

und

*Im Feld ist es still
Ein Schmetterling fliegt
Der Schmetterling ist eingeschlafen.*¹⁰⁹

Der Grund für die starke Wirkung eines Haikus bestehe darin, so Eisenstein 1929 in „Jenseits der Einstellung“¹¹⁰, dass im Haiku Details gegenübergestellt würden.¹¹¹ Die Gegenüberstellung liege einem Haiku zugrunde. Eisenstein präzisierte, es handele sich um die Gegenüberstellung von Begriffen. Sie seien Details der materiellen Ordnung und würden sich in der Vorstellung des Lesers vereinigen. *„Das einfache Aneinanderfügen von zwei bis drei Details aus einer gegenständlichen Reihe liefert eine völlig*

¹⁰⁸Hinweis von Dr. Felix Lenz.

¹⁰⁹Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit, Ullstein 1984, S. 70.

¹¹⁰Als „Einstellung“ bezeichnet die Filmwissenschaft eine Folge von Einzelbildern vom Einschalten der Kamera bis zu ihrer Unterbrechung. Eisenstein bezeichnete mit Einstellung oder Bildausschnitt ein einzelnes Bild in einer Filmsequenz. Bildausschnitt ist bei dem Schnitt die kleinste Einheit des Films. Bei Eisenstein ist aber der Bildausschnitt die zweitkleinste Einheit, weil schon in dieser Einheit eine Gegenüberstellung vorhanden ist.

¹¹¹Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung (1929). In: Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie, Hrsg. von Lenz, Felix; Diedrichs, Helmut H., Frankfurt 2005, S. 61.

*abgeschlossene Vorstellung einer anderen, psychologischen Ordnung.*¹¹² Das Prinzip der Gegenüberstellung könne auch im Kino verwendet werden.¹¹³ In seiner Montage Theorie legt Eisenstein die Gegenüberstellung einem Bildausschnitt zugrunde.¹¹⁴ In einem Haiku werden die sprachlichen Bilder gegenübergestellt. Im Kino wird eine Komposition von Abbildern in einem Bildausschnitt geschaffen, deren Gegenüberstellung eine Vorstellung schafft.

Tarkowskij stimmt mit Eisenstein überein, insofern er feststellt, dass, dass das Montageprinzip einem Haiku zugrunde liege. Tarkowskij sieht aber diese Eigenschaft des Haiku nicht, wie Eisenstein, als die wesentliche an, die dem Gedicht Schönheit verleiht, vielmehr mache die lebensstreue Nachahmung oder Beobachtung den Reiz eines Haikus aus. Der Regisseur hebt hervor, dass in einem Haiku besondere Details für die Darstellung ausgesucht würden.¹¹⁵ *„Welche Einfachheit und Präzision der Beobachtung! Welch diszipliniertes Denken und was für eine erlesene Vorstellungskraft. Diese Verse sind so wunderschön durch die Unwiederholbarkeit des hier eingefangenen Augenblicks, der in die Ewigkeit fällt.“*¹¹⁶ Entsprechend solle ein Regisseur seinem Konzept des Films die Beobachtung zugrunde legen.¹¹⁷ Tarkowskij behauptet, den Bildausschnitten in einem Film solle die gleiche Zeit oder das gleiche Gefühl zugrunde liegen, wie den Ereignissen, von denen der Film handelt, als ob sie im realen Leben stattfinden würden. Die Zeit in der Einstellung drückt sich nach Tarkowskij's Auffassung also im Gefühl aus. Für Tarkowskij hat das filmische Bild „Tiefe“, wenn man in ihm das Leben erkennt.¹¹⁸ Im Film kommen die Bilder zum Vorschein, die das Leben abbilden oder die Bezug zum realen Leben herstellen. Tarkowskij betont die Affinität des Films zum Leben, daher sei es keine Aufgabe des Films, das wiederzugeben, was im Leben nicht existiert, sondern er müsse das widerspiegeln, was dem Leben eigen ist.¹¹⁹ Mit

¹¹²Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat, Köln 1988, S. 75.

¹¹³Sieh. Kap 3.1.

¹¹⁴Eisenstein, Sergej: Montage 1938. In: Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie, Hrsg. von Lenz, Felix; Diedrichs, Helmut H., Frankfurt 2005, S. 160-161.

¹¹⁵Tarkowski, Andrej: Die versiegelte Zeit, Leipzig und Weimar, 1989, S. 73.

¹¹⁶Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 112.

¹¹⁷Ebd., S. 72.

¹¹⁸Ebd., S. 112-113.

¹¹⁹Ebd., S. 133.

diesen Worten versucht der Regisseur in seiner Auffassung des Films von der Schaffung wegzugehen und das Finden hervorzuheben.¹²⁰

Die russische Filmwissenschaftlerin Nea Sorkaja beschrieb Tarkowskij's Sichtweise auf den Unterschied in den Drehkonzepten der beiden Regisseure folgendermaßen: Der Auffassung eines Bildausschnittes als Ideogramm bei Eisenstein stellte Tarkowskij seine Auffassung des Bildausschnittes als „Bild“¹²¹ gegenüber.¹²² Ideogramm ist ein Teil der Hieroglyphe und ein schriftliches Zeichen, das der Idee des Autors vom Begriff entspricht. Sergej Eisenstein fasste die Montage als Ideogramm, als Darstellung eines Begriffs in Form eines Gegenstandes oder Abbilds auf, das eine Idee vom Begriff darstellte. Tarkowskij wollte, dass in einem künstlerischen Bild eine Idee und ihre Form organisch verbunden werden. Der Schönheit der bildlichen Lösungen stellt er die „Wahrheitstreue“¹²³ der Charaktere und Umstände gegenüber.¹²⁴ Sorkaja hebt auch weiteren Differenzen hervor. Anstelle der fixierten Komposition des Bildausschnittes bei Eisenstein werde improvisiert. Der filmische Raum bleibe nicht in den Grenzen der Einstellung, sondern gehe über sie hinaus.¹²⁵ Der filmische Raum ist das, was sich der Zuschauer vorstellt, wenn er die Leinwand anschaut. Er stimmt mit dem Bild auf der Leinwand nicht überein. Das Bild auf der Leinwand ist flach, zweidimensional. Im Film entsteht aber der Eindruck von Räumlichkeit. Die filmische Wahrnehmung lässt den filmischen Raum dominierender als den Raum in der Realwahrnehmung erscheinen.¹²⁶ Nach Winkler wird der filmische Raum primär durch die Tiefenschärfe, das Licht und die Bewegung generiert. Erich Rohmer unterscheidet im Film drei Arten von räumlicher Wahrnehmung: einen Architekturraum, eine Struktur der vorfilmischen Realität, einen

¹²⁰Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. S. 216.

¹²¹Ebd., S. 70.

¹²²Sorkaja, Nea: Tarkowski und Eisenstein – Divergenz und Annäherung. In: Bulgakowa, Oksana: Herausforderung Eisenstein. Arbeitshefte. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989, S. 70.

¹²³Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 193.

¹²⁴Ebd., S. 30.

¹²⁵Sorkaja, Nea: Tarkowski und Eisenstein – Divergenz und Annäherung. In: Bulgakowa, Oksana: Herausforderung Eisenstein. Arbeitshefte. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989, S. 70.

¹²⁶Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatus“, Semantik, „Ideologie“, Heidelberg 1992, S. 77.

filmischen Bildraum. Unter dem filmischen Raum ist den Eindruck von Räumlichkeit im Film und den Raum zwischen dem Regisseur und dem Zuschauer zu verstehen, der auch die narrativen Elemente miteinschließt.¹²⁷ Die Schärfe und die Geschwindigkeit der Bewegung der Kamera rufen in der Wahrnehmung die Vorstellung von räumlichen Verhältnissen, die nichts anders, als Bezüge zwischen den Objekten in der Einstellung sind. Aufgrund der Kamerabewegung und des Wissens, das im Film vermittelt ist, stellt sich der Zuschauer dieses Bild auch im Kontext der Filmhandlung in der Entwicklung vor. Deswegen kann der filmische Raum größer beziehungsweise anders als das Bild auf der Leinwand erscheinen. Tarkowskij bezieht sich im Gegenteil zu Eisenstein in der Einstellung oft auf den Raum, den der Zuschauer nicht auf der Leinwand sieht, das heißt zum Beispiel dass bei ihm ein Gesprächsteilnehmer oft im Off-screen präsent wird.

Die rhythmische Montage Eisensteins wurde bei Tarkowskij durch das organisch dargestellte Leben auf der Leinwand ersetzt, schließt Nea Sorkaja.¹²⁸ Eisensteins „Hieroglyphenhaftigkeit“ in „Iwan der Schreckliche“ (1946) bestehe Tarkowskij zufolge in vielen Details, die „von der Absicht dieses Filmautors bestimmt“¹²⁹ seien. Im Kontrast dazu trat bei Andrej Tarkowskij die „Konkretheit des Materiellen“ in den Vordergrund.¹³⁰ Tarkowskij war der Meinung, dass ein Film während der Dreharbeiten und nicht mit den Zeichnungen auf dem Papier beginne.¹³¹ Für Tarkowskij existierte der Film nur als Ganzes, es schien ihm deswegen nicht sinnvoll zu sein, seine Wahrnehmung in Bildausschnitte zu teilen.¹³² Seiner Ansicht nach habe ein Film von Anfang einen „eingepprägten“ Rhythmus. Deswegen zerstöre der vorgegebene Rhythmus nur die Natürlichkeit des Films und verhindere es auch, den Hauptgedanken zu vermitteln.¹³³ Tarkowskij meinte, es sei sinnlos, den Film zu „montieren“, im Sinne von „vorprogrammieren“. Das war sein Haupteinwand gegen Eisensteins Montagekino.

¹²⁷http://www.filmraum.uni-jena.de/index.php/Filmischer_Raum_nach_Eric_Rohmer, zuletzt aufgerufen am 19.05.2016.

¹²⁸Sorkaja, Nea: Tarkowski und Eisenstein – Divergenz und Annäherung. In: Bulgakowa, Oksana: Herausforderung Eisenstein. Arbeitshefte. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989, S. 70.

¹²⁹Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 71.

¹³⁰Ebd., S. 123.

¹³¹Ebd., S. 122.

¹³²Ebd., S. 126.

¹³³Ebd., S. 125.

Tarkowskij gab eine eigene Definition von Montage und führte dazu den Begriff „Zeitdruck“ ein.

Gerade die in einer Einstellung festgehaltene Zeit diktiert dem Regisseur das jeweils entsprechende Montageprinzip. Und so sind auch jene Filmteile, wie man sagt, „nicht montierbar“, das heißt, sie lassen sich schlecht zusammenfügen, in denen prinzipiell unterschiedliche Zeiten ablaufen. So können etwa „real-time“ und künstlich gesteuerte Zeit ebenso wenig miteinander montiert werden wie beispielweise Wasserrohre mit unterschiedlichem Durchmesser. Die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz, die wachsende oder „sich verflüchtigende“ Spannung der Zeit, nennen wir den Zeitdruck innerhalb einer Einstellung.¹³⁴

Tarkowskij unterscheidet zwei Arten von Zeit in der Einstellung, die „reale“ und die „künstlich gesteuerte“. „Zeitdruck“ sei mit anderen Worten „die innere Zeitwahrnehmung des gedrehten Materials“. Tarkowskij hielt es für ebenso falsch, bei der Schaffung des Films nach dem Prinzip von Kuleschow¹³⁵ vorzugehen. Der Regisseur Lew Kuleschow hat ein Montageprinzip entwickelt, nach dem zwei miteinander gestellte Abbilder einen neuen Begriff schaffen. Das Wort „Begriff“ bedeutet bei Eisenstein einen Gedanke oder ein System der Gedanken, das die Gegenstände einer Klasse nach den für sie gemeinsamen spezifischen Merkmalen verbindet und unterscheidet.¹³⁶ Die Schichtung der Begriffe entziehe dem Kino seine Konkretheit und zerstöre den organischen Zeitdruck im Bildausschnitt, meinte Tarkowskij. Die Aufgabe des Regisseurs bestehe vielmehr darin, den Effekt eines Zeitflusses in der Einstellung zu erzeugen. *„Meine professionelle Aufgabe [ist es,] einen eigenen Zeitstrom zu schaffen, in der Einstellung mein eigenes Zeitempfinden wiederzugeben, das von träge-verträumten bis zu sich aufbäumenden, überschnellen Bewegungsrhythmen reichen kann.“¹³⁷*

Zeit ist für Tarkowskij ein Teil der filmischen subjektiven Realität. Durch die Montage werden zeitliche Zusammenhänge innerhalb der filmischen Handlung geschaffen.

¹³⁴Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 125.

¹³⁵Mehr zu der Bedeutung des Kuleschowschen Experiments für das Montageprinzip von Eisenstein in Kap. 3.1.

¹³⁶Nikolaew A.: Grundlagen der Literaturwissenschaft, Iwanowo 2011, zit. nach:<http://www.listos.biz>, zuletzt aufgerufen am 20.05.2016.

¹³⁷Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 1996, S. 130.

Außerdem erzeugt die Zeitdarstellung innerhalb der Einstellung eine besondere Zeitwahrnehmung, die ihrerseits vor der durch die Montage erzeugten Zeit Priorität hat. Die Zeitdarstellung kann die reale Zeit nachahmen oder eine „abstrakte Zeit“ hervorbringen (zum Beispiel „Zeitlupe“, „indifferente Zeit“). In der Einstellung wird die aufgenommene Zeit zu der Laufzeit der Einstellung, was in Mittelpunkt des Diskurses das Verhältnis zwischen der aufgenommenen und der laufenden Zeit stellt, nämlich wie die Zeit auf der Leinwand empfunden wird.¹³⁸ Die spezifischen Zeitverhältnisse in Film nennt Panofsky die „Verräumlichung der Zeit“.¹³⁹ Nach Bazin „mumifiziert“¹⁴⁰ der Film die Zeit, macht sie verfügbar.¹⁴¹ Dieser Auffassung steht Andrej Tarkowskij mit dem Begriff „versiegelte“ oder „eingeprägte Zeit“¹⁴² nah. Durnat nennt das „Raum-Zeit-Gefühl“ im Film eine „innere Gegenwart“.¹⁴³ Andrej Tarkowskij bezeichnet das Schaffen von besonderen Zeitverhältnissen im Film als Montage. *„Die Montage ist eine Form der Vereinigung von Filmteilen unter Berücksichtigung des in ihnen herrschenden Zeitdrucks.“*¹⁴⁴ Sein Montage-Konzept bezieht sich damit auf den Künstler als Autor des Films. Die Gabe des Künstlers drücke sich darin aus, wie organisch dabei die Elemente im Film miteinander verbunden würden.

Die Erzählung eines Films hat verschiedene Formen, wie Handlung, Narration, Diegese, deren Struktur mehrere Aspekte umfasst. Der Film schafft einen narrativen Raum, die Diegese. Als Narration wird in der schönen Literatur sowohl eine Geschichte als auch der Vorgang des Erzählens bezeichnet. Diegese ist die erzählte Welt des Films. Darunter werden die expliziten (in Bild und Ton repräsentierten) und implizierten (aus den sicht- und hörbaren Informationen erschlossenen) räumlichen und zeitlichen Bedingungen sowie die kausalen Beziehungen der Handlungen und die Figurenbeziehungen verstanden.¹⁴⁵ In der Diegese wird ein organisches, logisches Beziehen der Elemente der Handlung aufeinander vorausgesetzt. Als Handlung, die erzählte Geschichte des

¹³⁸ Lexikon der Filmbegriffe, zit. nach <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7654>, zuletzt aufgerufen am 20.05.2016

¹³⁹ Panofsky, Erwin: Stil und Stoff im Film, Filmkritik 6/67.

¹⁴⁰ Vgl. Andrej Tarkowskij's Begriff „die versiegelte Zeit“ oder „die eingeprägte Zeit“ in meiner Übersetzung.

¹⁴¹ Bazin, André: Ontologie de l'image photographique, in Qu'est-ce que le cinema? I, Paris 1958.

¹⁴² Der Titel „Versiegelte Zeit“ hat in der Sprache des Originals, Russischen, den Titel "Запечатлённое время", was eigentlich m. E. „Eingeprägte Zeit“ bedeutet.

¹⁴³ Durnat, Raymond: sexus eros kino, Bremen 1964.

¹⁴⁴ Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 125.

¹⁴⁵ Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film, Hamburg 1997, S. 58

Films, wird der ursächliche Zusammenhang eines vorgestellten Ereignisverlaufs zu einem bestimmten Ende bezeichnet. Bei der Gestaltung des Films sollen auch die Aspekte der Narration berücksichtigt werden. Zu den Begriffen, die mit der Narration verbunden sind, gehört auch die Narrativität, die Gesamtheit jener merkmalsbildenden Eigenschaften, die den Akt des Erzählens als Erzählen kennzeichnen. Die Wahl des Stils der Narration bestimmt, in welchem Bezug die Geschehnisse zu Zeit und Raum gesetzt werden oder dieser Bezug wird dadurch erzeugt. Das Erzählen wird auch durch bestimmte Eigenschaften gekennzeichnet, die einen Standpunkt markieren, von dem aus die Erzählung geführt wird. Der Stil des Erzählens bestimmt die Möglichkeit einer Interpretation. Mit Hilfe der Elemente der Narration wird im literarischen Werk eine Perspektive geschaffen.¹⁴⁶ In Abhängigkeit von der Merkmale der Narration kann dieselbe Geschichte von verschiedenen Standpunkten erzählt und auf verschiedene Art und Weise interpretiert werden.

Die Narration schließt solche Begriffe wie Fiktion und Wirklichkeitstreue der Geschichte, Typ des Erzählers, Realität des Erzählers, das Bild des Autors ein. Ausgehend von der Narratologie kann eine Erzählung aus zwei Perspektiven gesehen werden, als Ergebnis der Tätigkeit eines Erzählers, der eine Geschichte erzählt, oder der seinen Standpunkt darstellt. Die Erzählstile können sich entsprechend dadurch unterscheiden, wie stark der Erzähler durch eine Persönlichkeit ausgezeichnet wird.¹⁴⁷ Die Narration ist dadurch mit der Frage der Autorschaft stark verbunden. Außerdem gibt es den Aspekt der Ausrichtung der Narration, welches Ziel der Autor mit seiner Interaktion verbindet, ob der Leser nur Rezipient oder Adressat ist.¹⁴⁸

Das Vorhandensein von verschiedenen Erzählstilen kann auch auf Film bezogen werden. Bei der Übertragung auf Film können dieselbe Erzählweisen (Arten der Narration) wie in der Literatur festgestellt werden: die Perspektive des Autors und die der Erzählung fallen entweder zusammen oder unterscheiden sich. Die narrative Art Tarkowskij's zeichnet sich durch starke Präsenz des Erzählers: in Form von Gestaltung der Handlung (nicht chronologisch), markierter Bewegung der Kamera, Miteinbezogenheit von dem Raum außerhalb von der Kamera in die Einstellung, was

¹⁴⁶Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin 2005, S.132.

¹⁴⁷Ebd., S.78.

¹⁴⁸Ebd., S. 101.

darauf hindeuten soll, dass der Erzähler über mehr Information verfügt und nur einen Teil davon preisgibt, subjektive Darstellung der Zeit, räumliche Perspektiven der Aufnahme, besondere Farb-, Tonsetzung. Gewöhnliche, natürliche räumliche Perspektive, nicht markierte Bewegung der Kamera würde im Gegenteil darauf hindeuten, dass sich die Perspektive des Autors und die der Erzählung zusammenfallen weil die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf der Geschichte und nicht auf der Erzählweise fokussiert wird. Diese Merkmale sind für die Auseinandersetzung mit den Regiekonzepten Tarkowskij und Eisensteins wichtig, weil sie ihre Filmästhetik auf unterschiedliche Art und Weise auszeichnen. Diese Aspekte werden darauf gerichtet, den Erzähler als Person zu markieren beziehungsweise hervorzuheben.¹⁴⁹ Die Narration Eisensteins zeichnet sich viel weniger durch einen markierten Erzähler aus, wobei die Perspektive des Erzählers und der Erzählung beinahe zusammenfallen. Es soll aber durch die verschiedenen Arten der Montage verstärkte Kommunikation mit dem Zuschauer entstehen. Das Ziel davon ist, den Autor dem Zuschauer gegenüberzustellen, eine Interaktion mit ihm zu initiieren. Bei der Montage Eisensteins geht es dem Regisseur darum, den Zuschauer zu beeinflussen. Der Leser ist Adressat bei Eisenstein, während er bei Tarkowskij Rezipient ist. Bei Eisenstein geht es stärker um die Einwirkung auf den Zuschauer, dennoch übernimmt der Zuschauer auch bei Tarkowskij einen aktiven Part. Die Erzählweise und die durch sie erzeugte Beziehung zum Zuschauer ist bei Tarkowskij eine andere als bei Eisenstein. Tarkowskij und Eisensteins haben auf diese Art und Weise zwei unterschiedliche Erzählweisen im Film.

In seinem Film „Der Spiegel“ (1975) entwickelte Tarkowskij eine andere Struktur der Handlung als in seinen vorherigen Filmen. In „Spiegel“ entwickelt sich die Handlung nicht eindimensional, sondern wird unterbrochen, und die Erzählung wechselt in eine andere Ebene, zu einer anderen Geschichte. Wenn die aufgenommenen Sequenzen von verschiedenen Zeiten, Epochen und Gegenständen handeln, ist der Zeitdruck, wie in „Spiegel“, das Einzige, was den Film zusammenhält. Er ist die innere Idee des Films. Als „innere Idee“ des Kunstwerkes bei Tarkowskij¹⁵⁰ kann man, genauso wie bei

¹⁴⁹ Vgl. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin 2005, S. 72-73.

¹⁵⁰ Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 18.

Eisenstein¹⁵¹, die Deutung des bildlichen Sinnes eines Kunstwerks verstehen, den Hauptgedanken, der den sinnes-, bildlichen und emotionalen Inhalt eines Kunstwerkes verallgemeinert.¹⁵² Für Tarkowskij war die Methode Eisensteins allerdings somit nur ein stilistischer Kunstgriff. Tarkowskij verlangte, man solle diesen Kunstgriff allerdings auf keinen Fall im Umgang mit dem Film als Gattung verwenden. Für Tarkowskij begann der Film mit dem, was er sieht. Der Regisseur wandte sich von der Verwendung von Symbolen, Rätseln und Chiffren im Film ab, die, statt die Wahrnehmung zu beeinflussen, sie gleichsam verschleierten.¹⁵³ In der Wahrnehmung sah er die zentrale Grundlage des Films. Dem Film solle damit „das Filmische“ zugrunde liegen.¹⁵⁴

*Diese fundamentale, entscheidende Eigenschaft macht Musik und Film zu Verwandten und begründet zugleich deren unüberbrückbare Ferne zur Literatur, wo alles durch Sprache ausgedrückt wird, also durch ein System von Zeichen und Hieroglyphen. Die Rezeption eines literarischen Werkes erfolgt ausschließlich über ein Symbol, über einen Begriff, wie ihn das Wort vorstellt. Film und Musik bieten dagegen die Möglichkeit einer unmittelbaren, emotionalen Rezeption des Kunstwerks.*¹⁵⁵

Der Schaffung einer Bedeutung, die die filmische Ästhetik Eisensteins besonders akzentuiert, stellte Andrej Tarkowskij die Betonung der filmischen Wahrnehmung gegenüber. Seine ästhetische Theorie ist darauf gerichtet, die Spezifik der Wahrnehmung eines Films zu betonen.

1.4. Stand der Forschung

Primärliteratur zu Tarkowskij und Eisenstein

Sergej Eisenstein und Andrej Tarkowskij stellten ihre Vorstellungen von der Gestaltung des Films in eigenen theoretischen Werken dar. Eisenstein erläuterte die Besonderheiten seiner Montage vor allem in seinen Werken „Montage der Attraktionen“ (1923), „Die vierte Dimension im Kino“ (1929), „Jenseits der Einstellung“ (1929), „Die Montage“

¹⁵¹Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith und wir (1942). In: Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie, Hrsg. von Lenz, Felix; Diedrichs, Helmut H., Frankfurt 2005, S. 354.

¹⁵²Nikolejew A: Grundlagen der Literaturwissenschaft, Iwanowo 2011, zit. nach: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/ideya-hudozhestvennogo-proizvedeniya/?q=458&n=76>

¹⁵³Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 184, 200.

¹⁵⁴Ebd., S. 125.

¹⁵⁵Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000, S. 184-185.

(1937), „Die Montage 1938“ und „Die ungleichgültige Natur“ (1945-1947). Zu den wichtigsten Veröffentlichungen Eisensteins in der Sowjetunion gehört die Ausgabe seiner gesammelten Werke in sechs Bänden, die seine autobiografischen Notizen, Drehbücher und theoretischen Untersuchungen einschließt.¹⁵⁶ Im Jahr 2000 veröffentlichte der Direktor des Eisenstein-Zentrums Naum Kleiman die Untersuchung „Montage“, in der Auszüge aus den Werken Eisensteins zu den Aspekten der Montage in Stumm- und Tonfilm (insbesondere zur Gestaltung des Bildausschnittes) zusammengeführt sind.¹⁵⁷ In den USA wurden Eisensteins Werke 1982 in der Übersetzung von Jay Leyda unter dem Titel „Film Essays and a Lecture by Sergei Eisenstein“¹⁵⁸, veröffentlicht. Eine wichtige Ausgabe, „Selected Works“ in vier Bänden in der Übersetzung von William Powell und Richard Taylor, erschien in Jahren 1991 bis 1995 in London.¹⁵⁹ Die Ausgabe enthält auch Eisensteins Aufsätze von 1922 bis 1934 und von 1934 bis 1947, seine Untersuchungen zur Montagetheorie sowie seine autobiografischen Notizen. In Deutschland wurden die Werke Eisensteins nur teilweise veröffentlicht. Die wichtigsten Schriften zur Filmtheorie sind in den Büchern „Das dynamische Quadrat“ (1988)¹⁶⁰ und „Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie“ (2006)¹⁶¹ zu finden. In der Schweiz erschienen die Schriften des Regisseurs in der Ausgabe „Gesammelte Aufsätze“¹⁶² in zwei Bänden (1977). Eisensteins Memoiren wurden als Buch „Yo – ich selbst“ (1988) in Deutschland publiziert.¹⁶³

Andrej Tarkowskij beschrieb die Grundlagen seiner Ästhetik im Buch „Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films“ (2000). Das Buch basiert auf Äußerungen des Regisseurs über seine Filme, die er im Laufe der Arbeit an den Filmen machte. Es sind mehrere Auflagen dieses Buches in Westeuropa bekannt. Allein in Deutschland wurde „Die versiegelte Zeit“ elf Mal herausgegeben. Das

¹⁵⁶Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Gesammelte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971.

¹⁵⁷Kleiman, Naum (Hrsg.): Sergej Michajlowitsch Eisenstein. Montage, Moskau 2000.

¹⁵⁸Leyda, Jay (Hrsg.): Eisenstein, Sergej Michajlovic: Film Essays and Lecture, New Jersey 1982.

¹⁵⁹Eisenstein, S. M.: Selectes Works, Richard Taylor (Hrsg.), London 1991-1995.

¹⁶⁰Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat, Köln 1988.

¹⁶¹Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie, Frankfurt 2006.

¹⁶²Eisenstein, Sergej M.: Gesammelte Aufsätze, Zürich 1977.

¹⁶³Eisenstein, Sergej M.: Yo – ich selbst, Frankfurt am Main 1988.

Programmbuch Tarkowskij erschien in Deutschland zum ersten Mal 1984¹⁶⁴ in der Übersetzung von Hans-Joachim Schlegel. In England wurde es 1986 unter dem Titel „Sculpting in Time. Reflections on the Cinema“¹⁶⁵ veröffentlicht. Tarkowskij Tagebücher erschienen 1989 in englischer Übersetzung als Buch unter dem Titel „Time Within Time: The Diaries 1970-1986“¹⁶⁶. Die deutsche Ausgabe der Tagebücher wurde ebenfalls 1989 veröffentlicht.¹⁶⁷ In Russland wurden Tarkowskij Tagebücher erst 2008 unter dem Titel „Martyrolog“¹⁶⁸ herausgegeben. „Die versiegelte Zeit“ ist im Heimatland des Regisseurs zu dem Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit noch nicht in vollem Umfang erschienen. Es sind in Russland insgesamt vier seiner Arbeiten zur Theorie des Films bekannt: ein unbenannter Artikel aus dem Sammelwerk von „Mosfilm“ (1964), ein Aufsatz mit dem Titel „Die versiegelte Zeit“ (1967)¹⁶⁹, „Das Buch der Gegenüberstellungen“ (1979 veröffentlicht, allerdings nur teilweise), und „Die Regiekurse“¹⁷⁰ (1993), Texte aus Tarkowskij Vorlesungen, die er Ende der siebziger Jahre hielt und die von seinen Schülern erstellt wurden.¹⁷¹

Sekundärliteratur zur Eisenstein

Das Werk Sergej Eisensteins ist gut erforscht. Viele wichtige Informationen zu Eisensteins Werk bieten die Biografien Yon Barnas¹⁷², Viktor Schklowskis¹⁷³ und Ronald Bergans,¹⁷⁴ die 1973, 1986 und 1997 erschienen. 1991 wurde eine Untersuchung des Kunsthistorikers Ivan Axjonow über Eisensteins Leben und Werk veröffentlicht¹⁷⁵. Sie stellt eine Monografie dar, die aus einem Essay entstanden ist. Axjonow bezieht sich auf Eisensteins Arbeiten von „Streik“ bis „Que viva Mexico“. Er untersucht Elemente der filmischen Bilder, ihre Komposition und die Darstellung der Bewegung auf der Leinwand. Einige Analysen der Ästhetik des Bildausschnittes in

¹⁶⁴Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit, Berlin 1984.

¹⁶⁵Tarkovsky, Andrey: Sculpting in time: reflections on the cinema, London 1986.

¹⁶⁶Tarkovsky, Andrey: Time Within Time. The Diaries 1970-1986, London, Boston 1986.

¹⁶⁷Tarkowskij, Andrej: Martyrolog. Tagebücher 1970-1986, Frankfurt am Main, Berlin 1989.

¹⁶⁸Tarkowskij, Andrej: Martyrolog, dnevniki 1970-1986 (Martyrolog, Tagebücher 1970-1986), Mezhdunarodnyj Inst. Im. Andreja Tarkovskogo 2008.

¹⁶⁹Ist mit dem Buchs mit dem gleichen Titel nicht identisch.

¹⁷⁰Tarkowskij, Andrej: Die Regiekurse, Moskau 1993.

¹⁷¹Filippow, Sergej: Theorie und Praxis Tarkowskij, <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/10090/annot>, zuletzt aufgerufen am 20.10.2012.

¹⁷²Barna, Yon: Eisenstein, Boston 1973.

¹⁷³Schklowski, Viktor: Eisenstein. Romanbiographie, Berlin 1986.

¹⁷⁴Bergan, Ronald: Sergei Eisenstein. A Life in Conflict, London 1997.

¹⁷⁵Axjonow, Iwan: Sergej Eisenstein: ein Porträt, Berlin 1997.

Eisensteins Filmen finden sich in der biografischen Untersuchung Mike O'Mahonys (2008).¹⁷⁶ Eckhard Weise setzt sich in der Monografie „Eisenstein“ (1975)¹⁷⁷ mit der Verwendung seiner intellektuellen Montage, mit plastischer Komposition und der Ästhetik des Bildes auseinander. Vladimir Zabrodins Untersuchung „Eisenstein: Film, Macht, Frauen“ von 2011¹⁷⁸, die den Briefwechsel Eisensteins behandelt, liefert einen neuen Blick auf die Entstehungsgeschichte des verbotenen Films „Beschinwiese“ (1937).

In der Forschung zum Werk Sergei Eisensteins fällt eine Tendenz auf: Die ersten Eisenstein-Forscher bezogen die theoretischen Überlegungen Eisensteins auf Szenen seiner Filme, denn auch Eisenstein selbst hatte seine Untersuchungen zur Filmtheorie mit Beispielen aus eigenen Filmen belegt. David Bordwell (1993)¹⁷⁹ beschäftigt sich mit der Analyse der Bildausschnitte und Sequenzen aus den Filmen Eisensteins mit Fokus auf Symbolik und Allegorie, und er untersuchte die Semantik der Filmbilder. Das Ziel war, die Verwendung der Montagemethoden Eisensteins, die er in seinen theoretischen Werken beschrieben hatte, in dessen Filmen zu verfolgen. James Goodwin befasste sich in seinem ebenfalls 1993 erschienenen Buch „Eisenstein, cinema, and history“¹⁸⁰ mit Eisensteins Visualisierung der eigenen Ideen, indem er die Komposition der Bilder und Sequenzen analysierte. In den Jahren danach begann die Forschung die Einheit von Theorie und Praxis bei Eisenstein in Frage zu stellen. Jacques Aumont hatte schon 1987 in seinem Buch „Montage Eisenstein“¹⁸¹ die Frage gestellt, ob und wie sich die theoretischen Konzepte Eisensteins tatsächlich in seinen Filmen widerspiegeln, und war auf Widersprüche und Unterschiede zwischen Theorie und praktischer Regie gestoßen. Yuri Civjan ging dann in seiner Bildanalyse (1993) einen Schritt weiter. Er untersuchte in seinem Artikel „Eisenstein and Russian Symbolist culture: an unknown script of October“¹⁸² anhand einer neu entdeckten Variante des Drehbuchs für „Oktober“ die Verwendung der visuellen Wortspiele. Das führte zu neuen Schlussfolgerungen und einer Neuinterpretation des Films „Oktober“.

¹⁷⁶O'Mahony, Mike: Sergei Eisenstein, London 2008.

¹⁷⁷Weise, Eckhard: Eisenstein, Reinbek bei Hamburg 1975.

¹⁷⁸Zabrodin, Vladimir: Ejzenstejn: kino, vlast', zensciny (Eisenstein: Film, Macht, Frauen), Moskau 2011.

¹⁷⁹Bordwell, David: The cinema of Eisenstein, Harvard 1993.

¹⁸⁰Goodwin, James: Eisenstein, cinema, and history, Urbana and Chicago 1993.

¹⁸¹Aumont, Jacques: Montage Eisenstein, Bloomington and Indianapolis 1987.

¹⁸²Civjan, Yuri: Eisenstein and Russian Symbolist culture: an unknown script of October, in: Christie, Ian: Eisenstein rediscovered, London 1993.

Den späteren Untersuchungen lag anstelle der Auseinandersetzung mit den theoretischen Überlegungen eine Bildanalyse zugrunde. Eines der ersten Sammelwerke, die den Analyseansatz wechselten, heißt „Eisenstein at 100. A Reconsideration“ (2001)¹⁸³. In einem Artikel des Sammelwerks („Alexander Nevsky: Film without a Hero“¹⁸⁴) wies Barry P. Scherr nach, dass man mit Hilfe von Bildanalyse, ergänzenden Dokumenten und einer Auswertung der Thematik des Films Schlussfolgerung über das Thema des Films ändern kann. In einem weiteren Artikel des Buches mit dem Titel „Eisenstein, Socialist Realism and the Charm of Mizanstsena“¹⁸⁵ sucht David Bordwell nach den Einflüssen im bildlichen System von Eisensteins Filmen. Wenige Jahre später setzten sich Jurij Civjan¹⁸⁶ und Joan Neuberger¹⁸⁷ in ihren Untersuchungen „Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj“ (2002) und „Ivan the Terrible“ (2003) beide mit dem bildlichen System desselben Eisenstein-Films auseinander. Felix Lenz befasste sich 2008 in seinem Buch „Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos“¹⁸⁸ mit Montageansätzen und Bilddarstellungen des Filmemachers. Gesche Joost untersuchte im ebenfalls 2008 erschienenen Buch „Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films“¹⁸⁹ die Wirkung und Semantik der Bilder in Eisensteins Filmen „Streik“ (1924), „Die Generallinie“ (1927) sowie „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925). Die Autorin verglich ihre Schlussfolgerungen mit den Thesen des Filmtheoretikers Siegfried Kracauer und des Literaturkritikers Roland Barthes.

Sekundärliteratur Tarkowskij

Zu Lebzeiten Andrej Tarkowskij gab es wenige objektive, filmwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit seinen Filmen, weil sein Werk bei der Führung der Union der Filmemacher der UdSSR in Ungnade gefallen war. Es beinhaltete ihrer Meinung nach eine Kritik am sowjetischen Alltag. Es gab relativ wenige wissenschaftliche

¹⁸³La Valley, Albert J., Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001.

¹⁸⁴Barry P. Scherr: Alexander Nevsky: Film without a Hero, in: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 207-227.

¹⁸⁵Bordwell, David: Eisenstein, Socialist Realism and the Charm of Mizanstsena, in: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 13-38.

¹⁸⁶Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002.

¹⁸⁷Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003.

¹⁸⁸Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos, Paderborn 2008.

¹⁸⁹Joost, Gesche: Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films, Bielefeld 2008.

Publikationen über seine Arbeit in den sechziger bis achtziger Jahren. Viele Periodika mit Veröffentlichungen über Tarkowskij sind beschädigt und deshalb aus den Archiven entfernt worden. Ein Teil der Dokumente wurde jedoch 2002 in der Sammlung Jaroslav Jaropolovs¹⁹⁰ wieder veröffentlicht.

Es gibt mittlerweile viele Forschungsarbeiten, die sich mit der Bildanalyse in Tarkowskij's Werken beschäftigen. In den Untersuchungen, die sich im Westen mit Tarkowskij's Werk befassen, sind im Wesentlichen zwei Ansätze zu bemerken. Die Forscher der ersten Gruppe untersuchten, in welcher Form sich Tarkowskij's Philosophie in seinem filmischen Werk widerspiegelt. Die zweite Gruppe interessierte sich für Tarkowskij als Filmemacher. Marius Schmatloch und Michael Mayer vertraten den ersten Ansatz. Marius Schmatloch¹⁹¹ versuchte in seinem 2003 veröffentlichten Buch „Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung“ mittels der Untersuchung des bildlichen Universums in Tarkowskij's Filmen dessen philosophische Anschauungen zu erschließen. Michael Mayer (2012)¹⁹² sah Tarkowskij's Ansätze zur Filmtheorie als Widerspiegelung der Weltanschauung des modernen Menschen. Die nachfolgend genannten Forscher vertraten den zweiten Ansatz. In ihrem Buch „The Films of Andrej Tarkowskij. A visual fugue“ (1994) befassten sich Vida T. Johnson und Graham Petrie¹⁹³ mit der Gestaltung der Handlung sowie mit den historischen und ästhetischen Besonderheiten in Tarkowskij's Filmen. Thomas Redwood (2010)¹⁹⁴ untersuchte die Verbindung zwischen verwandten Motiven und ihre semantische Bedeutung in der Narration. Jeremy Marc Robinson (2006)¹⁹⁵ untersuchte sieben Filme Tarkowskij's unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsgeschichte mit dem Ziel, dem ursprünglichen Konzept des jeweiligen Films auf die Spur zu kommen. Er untersucht Aspekte wie Tarkowskij's Weltanschauung, seine Lebensphilosophie, sein Verständnis von Zeit, die Besonderheiten der Aufnahme, die Motive und die ästhetischen Statements. In der 2008 erschienenen Untersuchung „Andrei Rublev“ analysierte Robert Bird die intertextuellen Motive im Film „Andrej Rubljow“. Im selben Jahr führte Robert Bird in „Andrei

¹⁹⁰ Jaropolov, Jaroslav: Andrej Tarkovskij: jubilejnyj sbornik (Andrej Tarkowskij: Sammlung zum Jubiläum), Moskau 2002.

¹⁹¹ Schmatloch, Marius: Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung, Sankt Augustin 2003.

¹⁹² Mayer, Michael: Tarkowskij's Gehirn: über das Kino als Ort der Konversion, Bielefeld 2012.

¹⁹³ Johnson, Vida T. and Petrie, Graham: The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue, Bloomington 1994.

¹⁹⁴ Redwood, Thomas: Andrei Tarkovsky's poetics of cinema, Newcastle upon Tyne 2010.

¹⁹⁵ Robinson, Jeremy Marc: The sacred cinema of Andrei Tarkovsky, Maidstone 2006.

Tarkovsky: elements of cinema“ (2008)¹⁹⁶ schon eine unabhängige intertextuelle Untersuchung sämtlicher Filme Tarkowskij durch. Er verwendete dabei die Zeichnungen, Archivdokumente und Notizen des Regisseurs und besuchte auch die Drehorte. Birds besondere Aufmerksamkeit galt dem Einfluss der Malerei auf die Entstehung der Tarkowskij-Filme.¹⁹⁷ Der 2008 von Nathan Dunne herausgegebene Sammelband „Tarkovsky“¹⁹⁸ enthält unter anderem Aufsätze, die sich mit der visuellen Struktur der Filme befassen. So suchte Vlad Strukov¹⁹⁹ nach dem Einfluss von Werken der Malerei und Architektur und nach Themen, die den intertextuellen Hintergrund der Filme prägten.²⁰⁰ Stephanie Sandler²⁰¹ konzentrierte sich indessen auf die audiovisuelle Komposition der Filme und suchte nach den Elementen, die das Vaterbild thematisierten. Graham Petrie und Vida T. Johnson²⁰² analysierten Sequenzen mit der Verwendung von Malerei in Tarkowskij's Filmen. Das Ziel davon war, die Bedeutung herauszufinden, welche die Quelle des Zitats²⁰³ für den Regisseur hatte, und die Frage zu beantworten, warum Tarkowskij die anderen Künste in seinem Werk verwendete. Die audiovisuelle Struktur von Tarkowskij's Filmen im Kontext der literarischen und kulturellen Tradition Russlands untersuchte Nariman Skakov in seinem 2012 erschienenen Buch.²⁰⁴ Hans-Dieter Jünger (1995) verglich die Struktur des musikalischen Werkes mit audiovisuellen Elementen in den Filmen Tarkowskij's.²⁰⁵ Man erkennt, dass in bisherigen westlichen Untersuchungen das Interesse an Tarkowskij's Verwendung des Intertextes sehr groß war. Natalija Kononenko beschäftigte sich in

¹⁹⁶ Bird, Robert: Andrei Tarkovsky: elements of cinema, London 2008.

¹⁹⁷ Ich beziehe mich auf dieses Buch in den Kapiteln 2.3.3., 2.3.6., 2.3.9. zur Verwendung des Intertextes in Form von Malerei in „Iwans Kindheit“, „Der Spiegel“, „Opfer“ Andrej Tarkowskij's.

¹⁹⁸ Dunne, Nathan: Tarkovsky, London 2008.

¹⁹⁹ Strukov, Vlad: Virtualisation of self and space in Tarkovsky's Solaris, in: Dunne, Nathan: Tarkovsky, London 2008, S. 58-80.

²⁰⁰ In dieser Untersuchung wird auf seinen Aufsatz im Kapitel 2.2.2. zur Verwendung des literarischen Intertextes in „Iwans Kindheit“ Andrej Tarkowskij's Bezug genommen.

²⁰¹ Sandler, Stephanie: The absent father, the stillness of film: Tarkovsky, Sokurov, and loss, in: Dunne, Nathan: Tarkovsky, London 2008, S. 126-148.

²⁰² Johnson, Vida; Petrie, Graham: Painting and Film: Andrej Rublev and Solaris, in: Dunne, Nathan: Tarkovsky, London 2008, S. 148-160.

²⁰³ Jampol'skij und Pfister verwenden für die Bezeichnung der intertextuellen Quelle den Begriff „Prätext“. (Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz, in: Broich, Ulrich; Pfister Manfred (Hgg.): Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 53).

²⁰⁴ Skakov, Nariman: The cinema of Tarkovsky: labyrinths of space and time, London 2012.

²⁰⁵ Jünger, Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns: Andrej Tarkowskij's Konzept des Films, Ostfildern 1995,

ihrem Buch „Andrej Tarkowskij. Die klingelnde Welt des Films“ (2011)²⁰⁶ mit der audiovisuellen Struktur der Filme Tarkowskij. Es war ihr Ziel, die Bedeutung der intertextuellen musikalischen Bezüge im Film herauszufinden.

Das Besondere in der Rezeptionsgeschichte des Werkes Tarkowskij liegt darin, dass es im russischsprachigen Raum auf andere Weise erforscht wurde als im Westen. Die russischsprachigen Wissenschaftler setzen sich zum Ziel, die Gestaltung des Films im Hinblick auf sein Thema und seine Idee²⁰⁷ zu untersuchen. Maja Turovskaja befasste sich in dem Buch „71/2 oder die Filme Andrej Tarkowskij“ (1991) mit dem Intertext, vor allem mit Malerei, Dichtung sowie mit der Landschaft in den Filmen Tarkowskij. Sie beobachtete das bildliche System und interviewte die Schauspieler, Musiker und Kameralleute der Filme.

Dass einem Kunstwerk eine Idee zugrunde liegt wird im Westen²⁰⁸ nicht als selbstverständlich gesehen. Es wird stattdessen davon ausgegangen, dass die intertextuellen Bezüge fast unabhängig von den Intentionen des Regisseurs in Bezug auf Thema und Idee sind. Sie seien unbewusst impliziert worden. Ich schließe mich in meiner Untersuchung dem ersten Ansatz an, der eine Aussage im Film voraussetzt. Außerdem versuche ich den Kontext der kulturellen Tradition Russlands zu beachten.

Literatur zu Tarkowskij und Eisenstein

In der Filmwissenschaft besteht eine Forschungslücke: Es fehlt an Vergleichen zwischen dem filmischen Werk Eisensteins und dem Werk Tarkowskij. Nea Sorkaja verglich 1989 in ihrem Aufsatz „Tarkowski und Eisenstein – Divergenz und Annäherung“ die Montagekonzepte der beiden Regisseure unter besonderer Berücksichtigung des Buchs „Die versiegelte Zeit“ (1984).²⁰⁹ Sorkaja verwies auf Positionen mehrerer Filmwissenschaftler, die der Auffassung sind, die Grundlagen von Tarkowskij

²⁰⁶Kononenko, Natalija: Andrej Tarkowskij: Zwutschaschtschij mir filyma (Die klingelnde Welt des Films), Moskau 2011.

²⁰⁷Nach der in der russischen Literaturwissenschaft vertretenen Meinung beinhaltet jedes Kunstwerk ein Thema und eine Idee. Das Thema ist die Problematik des Werks, der Lebensbereich, der in ihm angesprochen wird. Die Idee eines Kunstwerkes ist der Hauptgedanke, der den Bedeutungsinhalt sowie bildlichen, emotionalen Input eines Kunstwerks verallgemeinert.

²⁰⁸Auch bei Schmatloch und Mayer.

²⁰⁹Sorkaja, Nea: Tarkowski und Eisenstein – Divergenz und Annäherung. In: Bulgakowa, Oksana: Herausforderung Eisenstein. Arbeitshefte. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989, S. 70-73.

Montagekonzept widerlegen die von Eisenstein. Damit würde der Ansatz des einen Regisseurs den des anderen ausschließen. Wjatscheslaw Iwanow erklärte zum Beispiel die beiden Künstler zu „Antipoden“²¹⁰. Semyon Frejlich zitierte dazu Chasanow: *„Wahrscheinlich ist es unmöglich, einen Künstler zu finden, der einen offensichtlicheren Gegensatz zu Eisenstein darstellt ... als Andrej Tarkowskij“*²¹¹. Ihre Positionen wurden als ästhetisch unvereinbar empfunden. Dieser Ansatz ist der Ausgangspunkt für meine Untersuchung geworden. Die Forscherin Nea Sorkaja vertritt aber die These, dass die Regisseure *„tiefere weltanschauliche Züge, Weltsicht, Konzeptionen der Wechselwirkung zwischen Mensch und Geschichte, zwischen dem Menschen und seiner Zeit“* verbinde. Das drücke sich aus in der *„Verschmelzung von Individuellem und Allgemeinen“*, dem *„Durchblick des Menschen durch die Geschichte“*. Tarkowskijs „Ich“ des Autors sei bei Eisenstein auch vorhanden, und der „Augenzeuge der Ereignisse“ Eisensteins trete auch bei Tarkowskij auf. Die beiden stellten den Menschen und die Menschheit gleich, verketteten das individuelle Schicksal mit der Geschichte des Staates.²¹² Das Thema der Gemeinsamkeiten schnitt Andrew Barratt²¹³ an. Sein Artikel von 2001 handelte von Tarkowskijs Film „Andrej Rubljow“ (1966) und von Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ (1946). Barratt fand gemeinsame Züge in dem thematisierten Aspekt des Verhältnisses zwischen Herrscher und Volk sowie in der Form, mit der die Hauptidee der Filme vermittelt wurde. Die beiden Regisseure behandelten thematisch die Geschichte Russlands und der Sowjetunion. Für die Handlung von „Andrej Rubljow“ sei aber, so Barratt, ein früherer Zeitpunkt gewählt worden, als bei „Iwan der Schreckliche“, und zwar, um in schon der ersten Einstellung eine Aussage gegen Eisensteins Film zu treffen. Im Gegensatz zu der Symbiose zwischen Herrscher und Volk bei Eisenstein präsentiere die erste Szene von „Andrej Rubljow“ als Allegorie der Filmidee den Durst nach Freiheit und den Kampfgeist des Volkes. Diese Opposition drücke sich auch in der Montage des Films aus: im Gegensatz zur der „starren Welt“ in „Iwan der Schreckliche“ (mit fixierter Kamera erzeugt) sei der

²¹⁰W.W. Iwanow: Andrej Tarkowski, in: Die Welt und die Filme Andrej Tarkowskis (Manuskript).

²¹¹Frejlich, Semyon Israilewitsch: Teoria kino. Ot Eisensteina do Tarkowskogo (Filmtheorie. Von Eisenstein bis Tarkowskij), Moskau 2009, S. 460.

²¹²Sorkaja, Nea: Tarkowski und Eisenstein – Divergenz und Annäherung. In: Bulgakowa, Oksana: Herausforderung Eisenstein. Arbeitshefte. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989, S. 71ff.

²¹³Barratt, Andrew: In the Name of the Father: the Eisenstein Connection in films by Tarkowsky and Askoldov. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100, New Brunswick, NJ 2001, S. 148-160.

filmische Raum im Fall von „Andrej Rubljow“ mit ruheloser Energie gefüllt. Beide Regisseure schenken dem Thema des Leids Aufmerksamkeit und stellen das individuelle dem kollektiven Leid gegenüber.²¹⁴ Semyon Frejlich schrieb in seiner Untersuchung „Filmtheorie. Von Eisenstein bis Tarkowskij“ (2009)²¹⁵, dass Sergej Eisenstein in seinen Filmen die Chronik mit dem Schauspiel vereinigt habe. Eisenstein übernehme das räumlich-zeitliche Prinzip einer Chronik. In Eisensteins künstlerischem Ansatz behalte ein Ereignis trotzdem seine objektiven Konturen, seinen eigenen Gang, so dass der Regisseur beinahe gleichzeitig als Künstler und als wissenschaftlicher Historiker arbeite. Deshalb könne man seine Werke nicht nur genießen, sondern auch Urteile über den Lauf der Ereignisse fällen.²¹⁶ Das Werk Andrej Tarkowskij habe das Merkmal einer „dokumentarischen Explosion“. Als Folge der „informativen Explosion“ sei die „dokumentarische Explosion“ zur Ursache einer „plastischen Explosion“ geworden, was die Zerstörung der linearen Handlung in der Filmkunst zur Folge gehabt habe. Die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart werde mit Hilfe der Retrospektionen und der Spielchronik geschaffen. Bei Tarkowskij würden laut Frejlich die Retrospektion und die Chronik dieselbe ästhetische Funktion erfüllen. Die Chronik verbinde die Vergangenheit mit der Zukunft, verursache den „Stoffwechsel“ im Organismus des Films, setze Spiel und Nicht-Spiel gleich, weil eine Tatsache, die aufgenommen werde, zu einem Sinnbild werde.²¹⁷ Vida T. Johnson schrieb im Artikel „Eisenstein and Tarkovsky: a Montage of Attractions“ (2001)²¹⁸, beide Regisseure hätten angestrebt, in ihren Werken die physische Realität widerzuspiegeln, hätten die physische Realität aber unterschiedlich benannt. Eisenstein nenne sie „Pathos“, und Andrej Tarkowskij „emotionale Wahrheit“. Jeremy Marc Robinson war der Meinung, dass Tarkowskij in seinem Werk einige Ideen Eisensteins verwende.²¹⁹ Thomas Redwood (2010) war der Auffassung, dass man Tarkowskij's Ästhetik als „Anti-Eisenstein“-Rhetorik bezeichnen könne, dass Tarkowskij's Ästhetik aber dennoch viele

²¹⁴Barratt, Andrew: In the Name of the Father: the Eisenstein Connection in films by Tarkovsky and Askoldov. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100, New Brunswick, NJ 2001, S. 150-153.

²¹⁵Frejlich, Semyon Israilewitsch: Teoria kino. Ot Eisensteina do Tarkowskogo (Filmtheorie. Von Eisenstein bis Tarkowskij), Moskau 2009.

²¹⁶Ebd., S. 251.

²¹⁷Ebd., S. 182.

²¹⁸Johnson, Vida T.: Eisenstein and Tarkovsky: a Montage of Attractions, in: La Valley, Albert J.; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 163.

²¹⁹Robinson, Jeremy Marc: The sacred cinema of Andrei Tarkovsky, Maidstone 2006, S. 44.

Gemeinsamkeiten mit den frühen theoretischen Ansätzen Eisensteins habe. Beide schafften aus der narrativen Struktur des Films ein Muster der Elemente, entweder in der Komposition der Bildeinstellungen (bei Eisenstein) oder in der Komposition des Werkes (bei Tarkowskij).²²⁰ Thorsten Botz-Bornstein schrieb, die Konzepte der „kinematographischen Zeit“ beider Regisseure seien ähnlich gewesen. Eisenstein kreierte wie auch Tarkowskij die Zeit, und zwar aus den Bildausschnitten. Eisensteins Theorie des Films liege die äußere Systematisierung der Bildausschnitte zugrunde. Tarkowskij könne sich dagegen nicht auf eine bloße Systematisierung begrenzen, weil ihm der Aspekt der Realitätsspiegelung wichtig sei, ohne den das Kino sinnlos sei.²²¹ Als Beispiel, verschiedene Meinungen über einen Gegenstand zu haben, zieht Gilles Deleuze die Behauptungen Eisensteins und Tarkowskij in seinen Forschungen über die Zeit im Film heran.²²² Seine Überlegungen beziehen sich auf Tarkowskij's Buch „Die versiegelte Zeit“. Deleuze schrieb, der Unterschied zwischen Tarkowskij's und Eisensteins Anschauungen in Bezug auf die Ästhetik des Films bestehe in verschiedenen Auffassungen der Montage: *„Das eine Mal vollzieht sich die Montage in der Bildtiefe, das andere Mal bleibt sie in der Fläche: ihr geht es nicht mehr darum, auf welche Weise sich die Bilder verketteten, sondern um die Frage: Was zeigt das Bild?“*²²³

Vjačeslav Ivanov behauptete, es sei eines der Ziele Tarkowskij's gewesen, die Bedeutung des Bildausschnitts hervorzuheben als ein Mittel die Gegenstände darzustellen und nicht zu bezeichnen und dass er Eisenstein darin auf eine effektive Art und Weise überholt hat.²²⁴ Hans-Dieter Jünger (1995) verwendete die theoretischen Prinzipien Eisensteins zur Untersuchung der Komposition der Filme Tarkowskij's. Die Entwicklung des Begriffs der Montage bei Eisenstein (vor allem der Obertonmontage) umfasste Bereiche, so Jünger, die in der Praxis nicht Eisenstein selbst, sondern erst Tarkowskij verwirklicht habe.²²⁵

²²⁰ Redwood, Thomas: Andrei Tarkovsky's poetics of cinema, Newcastle upon Tyne 2010, S. 19ff.

²²¹ Botz-Bornstein, Thorsten: Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-wai, Lanham 2007, S. 4-5.

²²² Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild, Frankfurt am Main 1991, S. 62.

²²³ Ebd., S. 62 (Die Hervorhebung ist von G. Deleuze).

²²⁴ Ivanov, Vjačeslav: Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik, Tübingen 1985, S. 300.

²²⁵ Jünger, Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns: Andrej Tarkowskij's Konzept des Films, Ostfildern 1995, S. 58.

Methoden

Ein systematischer Vergleich der Drehstile Tarkowskij und Eisensteins ist deswegen technisch schwierig, weil sie mit verschiedenen Einheiten arbeiten. Diese Einheiten gehören in unterschiedliche, nicht vergleichbare Kategorien wie Form und Zeit. Ein gesamter Vergleich würde aus diesem Grund nur pauschale Ergebnisse bringen.

Mein Interesse gilt dem Feld der Intertextualität und der Verwendung des Intertextes von beiden Filmmachern. Für diese Arbeit haben nicht alle Forschungen dieselbe Relevanz. Die Forschungen Nathan Dunnes²²⁶ und Robert Birds „Andrej Tarkovsky: elements of cinema“²²⁷ konnte ich in dieser Arbeit nur zum Teil berücksichtigen. Ich versuche bei der Untersuchung der Intertextualität nicht die Bedeutung von Zeichen, sondern die künstlerische Ästhetik der Regisseure als Ausgangspunkt zu nehmen und die Sequenzen mit Intertext bezüglich der Hauptidee des Films zu deuten oder auf sie zu beziehen.

Yuri Civian, geboren in Riga, ist Filmtheoretiker, Professor der Universität Chicago auf dem Lehrstuhl der vergleichenden Literaturwissenschaft. Er kombiniert seine filmgeschichtlichen Methoden mit semiotischen. Daraus entstand ein Verfahren, bei dem der Film nicht nur als geschlossenes Kunstwerk untersucht wird, sondern auch seine Vorstufen. Civians Aufmerksamkeit gilt nicht nur sämtlichen Versionen eines Films, sondern auch den Entwürfen eines Regisseurs wie etwa Bildausschnitts-Entwürfe, Tagebücher und vieles mehr. Derartige Untersuchungen prüfen und erweitern die Interpretation der Filmelemente. In seinem Buch stellt Civian auch die Rechercheergebnisse zu den Quellen der von Eisenstein verwendeten Bilder vor. Anlass für Civjans Untersuchung war die Freigabe der Notizen und Tagebücher Eisensteins im Jahr 2000. Robert Bird, der in seinem Buch „Andrej Rublev“ (2004) mit der visuellen Struktur des Films bekannt machte, benutzte Civjans Forschungsmethode für die Untersuchung von Tarkowskij Film.²²⁸ So etablierte sich eine Forschungsmethode, die einen Film nicht nur vom Ergebnis her untersucht, sondern auch den Entstehungsprozess einbezieht. Ich verwende auch diese Methode. Die Analyse und die Antwort auf die Fragen, welche Kunstwerke für den Regisseur und sein Filmkonzept

²²⁶ a. a. O.

²²⁷ a. a. O.

²²⁸ Bird, Robert: Andrei Rublev, London 2004, S. 6.

relevant waren und mit welchen Bildern die Bildeinstellungen Ähnlichkeit haben, erlauben Schlussfolgerungen im Hinblick auf den Hauptgedanken, das Thema und die Idee des Films.

Civjan²²⁹ und Neuberger²³⁰ machten in ihren Untersuchungen auf die Bedeutung der bildlichen, literarischen und architektonischen Motive im Film „Iwan der Schreckliche“ aufmerksam. Ihre Bücher sind die Grundlage meiner Untersuchung dieses Eisenstein-Films. Die Bücher Civjans und Neuberger erhalten auch die Quellenangaben zum Intertext. Der Intertext in Tarkowskij's Filmen wurde hingegen bis auf den Tag kaum systematisch untersucht.

Aufgrund von der Vielzahl der Untersuchungen wird es immer schwieriger die Überinterpretationen bei Tarkowskij und Eisenstein zu vermeiden. Um die ursprüngliche Intention des Filmemachers zu erschließen, stütze ich mich bezüglich der Quellenangaben im großen Maß auf die russische Forscherin und Zeitzeugin Maja Turowskaja.²³¹ Sie wurde 1924 in der Sowjetunion geboren und hat dort gearbeitet. Sie ist Film- und Kulturwissenschaftlerin und Drehbuchautorin. Als Zeitgenossin Andrej Tarkowskij's ist sie mit dem Entstehungsprozess seiner Filme vertraut. Sie untersuchte Tarkowskij's Werk als Ergebnis seiner Anschauungen in ihrem Buch „Film als Poesie. Poesie als Film“²³². Dabei ist zu bemerken, dass sie einen unabhängigen Standpunkt in Bezug auf seine Arbeit einnimmt. Sie sucht nicht nach Symbolen in seinen Filmen. Sie kennt den Gegenstand, das russische Kino und vor allem die filmkünstlerische Strategie Andrej Tarkowskij's so sehr, dass sie seine Autorschaft reflektiert und lässt dabei als seine Landsmännin nicht den Kontext der russischen Kultur außer Sicht. Ihr Ziel ist seine Meinung und die Besonderheit seiner Weltanschauung wiederzugeben. Ich teile ihre Position und hatte nach dem Anschauen der Filme in vielen Hinsichten ähnliche Eindrücke.

²²⁹ a.a.O.

²³⁰ a.a.O.

²³¹ a. a. O.

²³² Turowskaja, Maja: Film als Poesie - Poesie als Film, übers. von Felicitas Allardt-Nostitz, Keil 1981.

Die Intertextualitätstheorie, die ihren Ursprung in den Untersuchungen von Julia Kristeva²³³ hat, wurde Grundlage zur Deutung moderner literarischer Werke. Diese Theorie aus der Literaturwissenschaft eignet sich ebenfalls für die Interpretation von Filmen und den im Film verwendeten bildlichen Motiven. Bemerkenswerterweise wurde Julia Kristevas Konzept in keinem der filmanalytischen Texte erwähnt, deren Lektüre für diese Arbeit erforderlich war.

1.5. Begriff und Theorie der Intertextualität

Eingeführt wurde der Terminus „Intertextualität“ von der Literaturtheoretikerin und Semiotikerin Julia Kristeva, und zwar 1967, in Bezug auf das Werk Michail Bachtins „Das Problem des Inhaltes, des Materials und der Form im künstlerischen Schaffen“.²³⁴ Michail Bachtin hob in diesem Aufsatz hervor, dass es für einen Künstler charakteristisch sei, im Kunstwerk einen Dialog mit den Vorgängern zu führen.²³⁵ Bachtin wies darauf hin, dass der Autor, ungeachtet der Realität, mit der er zu tun hat, mit der historischen oder der zeitgenössischen Literatur kommuniziere. So finde eine Interaktion zwischen der Weltkultur und dem Autor statt.²³⁶ Kristevas Verständnis der Intertextualität war formalistisch. Die Schule der russischen Formalisten, die 1915 entstand, hatte eine neue Methode der Interpretation eines literarischen Kunstwerks vorgeschlagen. Die Analyse literarischer Texte sollte keinen Bezug mehr nehmen auf die Biografie des Autors und den historischen Kontext ihrer Entstehung, sondern ausschließlich den Text als literarisches Faktum in den Mittelpunkt stellen. Die russischen Formalisten beschäftigten sich mit der Frage, was die Literaturazität oder Poetizität eines Textes ausmache. Die Strukturalisten interessierten sich für verschiedene Verfahren, die literarischen Texten zugrunde lagen, darunter auch für das Verfahren der „Verfremdung“. In der „Verfremdung“ sahen sie einen neuen Ansatz in der Literatur, der die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Gestaltung des Werkes im Gegensatz zu seiner Bedeutung fokussierte. Sie fassten die Verfremdung als ein die literarischen Texte entwickelndes Konstruktionsprinzip auf und nannten sie „poetische Funktion“. Kristeva ließ (mit ihrer Auffassung der Intertextualität) den philosophischen

²³³Sieh. Kap. 1.5.

²³⁴Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique, Nr. 239, April 1967.

²³⁵Bachtin, Michail M.: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen, in: Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main 1979, S. 95.

²³⁶Zapadnoe literaturovedenie 20 veka. Enziklopedija (Westliche Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Enzyklopädie), Moskau 2004, S. 164.

Aspekt des geistigen Austauschs, der bei Bachtin im Mittelpunkt stand, aus und richtete ihr Interesse ausschließlich auf die formelle Seite der Strukturierung des Textes.

Mit dem Terminus „Intertextualität“ bezeichnete Kristeva eine Erscheinung, bei der in den Körper eines Werks andere Texte hineingezogen werden. Durch das Zusammenwirken entstehe eine neue Aussage, der die neue Interpretation der alten Texte zugrunde liege. Intertextualität sei der Begriff, der zu einem Merkmal der Art werde, wie der Text die Geschichte neu lese und sich in sie einschreibe. „*Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle.*“²³⁷ Bei Bachtin findet in einem Text ein Dialog der Weltanschauungen statt. In einem Text kann aber auch ein Dialog ausschließlich mit dem anderen Text stattfinden. Diese These stellt Julia Kristeva ins Zentrum ihrer Theorie.

Kristeva schrieb, jeder Text sei ein Ort ständigen Austausches zwischen vielen Textfragmenten, die immer wieder auf andere Art und Weise umverteilt würden. Die alten Texte würden im neuen Text negiert, zerstreut und wiedergeboren. Die Frage der Einflussforschung entfiel bei Kristeva, weil ein Text durch den anderen nicht wiedergegeben werde, sondern der Intertext ein Verfahren für die Schöpfung des neuen Textes darstelle.²³⁸ In «La Revolution du langage poétique» (1974) betonte Kristeva nochmals, dass mittels der Intertextualität die Texte weder nachgeahmt noch wiedergegeben, sondern transponiert würden. Ein Text werde gleichsam in einem anderen Register gespielt oder in ein anderes Zeichensystem übertragen: «*Le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre[...]*»²³⁹ Der Text entwickle sich laut Kristeva immer weiter. Der Begriff der Intertextualität ist mit der Vorstellung von der Produktivität der Texte unmittelbar verbunden. In der Abhandlung des französischen Philosophen und Semiotikers Roland

²³⁷Kristeva, Julia: Problèmes de la structuration du texte. In: Sollers, Philippe (Hrsg.): Théorie d'ensemble. Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, Jean-Joseph Goux, Jean-Lois Houdebine, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Jean Ricardou, Jacqueline Risset, Denis Roche, Pierre Rottenberg, Philippe Sollers, Jean Thibaudeau, Paris 1968, S. 311. (die Hervorhebung ist von Kristeva).

²³⁸Kristeva, Julia : Le texte clos, in : Kristeva, Julia : Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 113.

²³⁹Kristeva, Julia : La Revolution du langage poétique, Paris 1974, S. 59.

Barthes, die 1973 in "Encyclopaedia universalis" (1973) veröffentlicht wurde, untersucht Barthes die Begriffe, die Kristeva vorgeschlagen hatte, im Rahmen einer umfassenden Theorie des Textes. Roland Barthes teilte Kristevas Auffassung, dass ein Text sich unendlich entwickle und ununterbrochen produktiv sei.

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet, individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue.²⁴⁰

Weil der Text Aussagen aus anderen Texten kombiniere und austausche, fänden in ihm gleich zweifache Interaktionen statt, zwischen Leser und Text sowie zwischen Text, Schrift und Sprache.²⁴¹

Wenn man von einer Vorstellung vom Text mit der Eigenschaft der Produktivität ausgeht, könne auch die Vorstellung von der Intertextualität erweitert werden. Jeder Text besitzt demzufolge die Intertextualität, nicht weil er die Elemente der Nachahmung und Entlehnung besitzt, sondern weil das Schreiben, das den Text erzeugt, die Umwandlung und Verarbeitung der anderen Texte voraussetzt. Barthes zieht daraus die Schlussfolgerung, jeder Text sei ein Intertext.²⁴² *«Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.»*²⁴³ Aus dieser Auffassung des schöpferischen Prozesses geht auch die Vorstellung hervor, dass es sich bei der Intertextualität um keine Nachahmung oder Filiation der Texte handelt, sondern die Spuren des einen Textes in den anderen, zum Teil unbewusst, gebracht werden.²⁴⁴

²⁴⁰Roland Barthes, *Théorie du texte*, 1974, S. 4, zit. nach: http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf

²⁴¹Kristeva, Julia : *Le mot, le dialogue et le roman*, in: Kristeva, Julia : *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 145.

²⁴²Piégay-Gros, Nathalie : *Introduction à l'intertextualité*, Paris 1996, S. 12.

²⁴³Roland Barthes, *Théorie du texte*, 1974, S. 6, zit. nach: http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf

²⁴⁴Piégay-Gros, Nathalie : *Introduction à l'intertextualité*, Paris 1996, S. 11.

Barthes fügt an dieser Stelle hinzu, dass in die Schaffung jedes Textes die vorherigen Werke gehören, die sich in ihm auf den verschiedenen Ebenen mehr oder weniger erkennen lassen. Deswegen stelle jeder neue Text einen neuen Stoff dar, der gleichsam aus alten Zitaten gestrickt sei. *«Die Fetzen der kulturellen Codes, der Formeln, der rhythmischen Strukturen, die Fragmente der sozialen Idiome würden durch den Text aufgenommen und in ihm vermischt, weil vor dem Text und um ihn immer eine Sprache existiere.»*²⁴⁵ Roland Barthes stellt in seiner Theorie des Textes seine Auffassung von einem Konzept der Intertextualität als literarisches Feld dar. Der Text wird hier als einen diegetischen Raum aufgefasst, wobei alle Werke, die mit seiner Entstehung in Verbindung standen, auf seinem Boden Spuren hinterlassen haben.

Bei Julia Kristeva entfällt der Begriff eines literarischen Werkes, weil jedes Werk als unbeendet in zeitlichem Kontinuum gesehen wird. Der Begriff des literarischen Werkes wird durch den Begriff des Textes ersetzt. Nach Kristeva ist jeder Text seiner Natur nach intertextuell, weil er auf der Überarbeitung der vorherigen Texte basiert. Dieser Grundlage entspringt die Vorstellung von einem allgemeinen Text („texte général), auf den die Literaturtheoretikerin die Intertextualitätstheorie bezieht. In diesem Kontext wird die ganze Geschichte der Gesellschaft als ein Gesamtkorpus der Texte gesehen, die als Grundlage für die Entstehung der neuen Texte dienen. Es gibt aber auch ein engeres Konzept der Intertextualität, das bei Manfred Pfisters behandelt wird. Der Text tritt in ihm in eine Interaktion mit einem konkreten literarischen Werk, dessen Gedanke in ihm einen Wiederhall findet.²⁴⁶

Von einem anderen Gesichtspunkt aus geht amerikanischer Literaturwissenschaftler Michael Riffaterre die Frage der Definition der Intertextualität an. Riffaterre stellt den Leser in das Zentrum. Intertextualität seien die Spuren anderer Texte, die der Leser finde und erkenne. *„L’intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d’autres, qui l’ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l’intertexte de la première.“*²⁴⁷ Riffaterre zufolge sei das Erkennen des Intertextes vom

²⁴⁵ Roland Barthes, *Théorie du texte*, 1974, S. 6.

²⁴⁶ Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich, Ulrich; Pfister Manfred (Hrsgg.): *Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 6.

²⁴⁷ Riffaterre, Michael: *La Trace de l’intertexte*, in: *La Pensée*, Nr. 215, 1980, Zit. nach: Piégay-Gros, Nathalie : *Introduction à l’intertextualité*, Paris 1996, S. 16.

Leser abhängig. Der Intertext könne deshalb individuell verstanden und interpretiert werden.²⁴⁸ Ein Text sei ein „Ensemble der Präsuppositionen anderer Texte“.²⁴⁹

Der Literaturwissenschaftler differenzierte zwischen „notwendiger“ und „fakultativer“ Intertextualität. Die „notwendige“ Intertextualität stelle den Leser vor die Aufgabe, den Intertext zu finden, weil er die Form eines Zitats habe oder die Quelle durch den Namen des Verfassers oder des Werkes bekannt gemacht worden sei. Unter „fakultativer“ Intertextualität verstand Riffaterre Bezüge ohne großen Einfluss auf die Interpretation des Werkes, die der Leser übersehen könne.²⁵⁰

Die Vorstellung Riffaterres von der Intertextualität ist dem Ansatz Barthes von der Dezentralisierung des Autors ähnlich und gleichzeitig unterscheidet sie sich von ihm. Barthes entwickelte die Grundlagen Intertextualitätstheorie weiter. In seinem Aufsatz „Der Tod des Autors“ (1968) schrieb Barthes, es sei falsch die Besonderheiten der Biographie eines Autors oder seine individuellen Züge als Ausgangspunkt für die Untersuchung eines literarischen Werkes zu nehmen. Ein literarisches Werk werde nicht vor der Entstehung „ausgetragen“, was diesen Ansatz rechtfertigen würde, sondern entstehe unmittelbar auf dem Papier als Ergebnis des Schreibens. Genau von diesem Zeitpunkt an existiere auch der Autor des Werkes. *„Der Autor ernährt vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind. Hingegen wird der moderne Schreiber [skripteur] im selben Moment wie sein Text geboren.“*²⁵¹ Der Begriff des Autors wurde von Barthes durch den Begriff des Schreibers ersetzt. Barthes löst auf diese Art und Weise die Verbindung des Werkes mit dem Autor zugunsten des Werkes auf.

Wenn ein Text nach Kristeva ein Netz sei, das aus Zitaten gestrickt ist²⁵², schreibe der Schreiber nach Barthes nur noch einmal das auf, was schon mehrmals geschrieben worden ist. Dadurch verliere die Figur des Autors an Bedeutung. Der Ort, in dem sich die Texte zusammenschließen und die Einheitlichkeit gewinnen, sei nach Barthes der

²⁴⁸Piégay-Gros, Nathalie : Introduction à l'intertextualité, Paris 1996, S. 15ff.

²⁴⁹Riffaterre, Michael : La syllepse intertextuelle, Poétique, Nr. 40, Paris 1979, S. 496.

²⁵⁰Piégay-Gros, Nathalie : Introduction à l'intertextualité, Paris 1996, S. 15ff.

²⁵¹Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie des Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 189 (die Hervorhebung ist von Barthes).

²⁵²s. O.

Leser. Seine Biographie sei dabei aber unwichtig. Er sei ein Feld ohne Persönlichkeit, ein soziales Produkt, in dem sich die Zitate überschneiden.

*Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt—wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.*²⁵³

Barthes gab dem Leser den Vorzug vor dem Autor. In „Über mich selbst“ nannte Barthes den Text einen „Wiederhallraum“, in dem sich andere Texte verzehrt wiederholen.²⁵⁴ Tatsächlich meint aber Barthes unter dieser Bezeichnung wiederum nicht den Text, sondern sich selbst oder den Leser.²⁵⁵ Laut Barthes erfolge eine Loslösung des Textes vom Autor. Der Text beziehe sich nur auf andere Texte.²⁵⁶

Jacques Derrida, französischer Philosoph und Begründer des Dekonstruktivismus, war der Auffassung, dass die Dezentralisierung des Subjekts, die Vernichtung der Grenze des Begriffs „Text“, habe die gesamte Kommunikation in ein Spiel der Signifikanten verwandelt. Derrida bekämpfte Grundsatzpositionen der Linguistik, nämlich die Vorstellung von der Verbindung zwischen „Bezeichneten“ und „Bezeichnendem“. Derrida zufolge könne das Bezeichnete das Bezeichnende ersetzen. Derrida vertrat die These, die schriftliche Sprache habe Vorzug vor der gesprochenen und habe wenigstens nicht weniger als sie Anspruch darauf, die Wahrheit auszudrücken. Der Begriff des Textes tritt somit in Vordergrund. In ihm seien aber die Akteure der Signifikation abwesend: „*Weder das intentionale Bewusstsein eines Autors, das den Text verantwortet, noch die Gegenstände, auf die der Text referiert, noch die Bedeutung des Textes sind in ihm anwesend.*“²⁵⁷ Auf solche Art und Weise verändert sich der Text ins bloße Spiel von Signifikanten.

²⁵³Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie des Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 192 (die Hervorhebung ist von Barthes).

²⁵⁴Barthes, Roland: Über mich selbst, München 1978, S. 81.

²⁵⁵Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2015, S. 51.

²⁵⁶Ebd., S. 51.

²⁵⁷Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2015, S. 56.

Gérard Genette bezeichnete den Intertext als „Die Literatur auf zweiter Stufe“.²⁵⁸ Mit einem Augenzwinkern in Bezug auf den nomenklatorischen Stil seiner Terminologie schlug er in „Palimpsestes“ eine fünfgliedrige Klassifikation der Wechselwirkung der Texte vor. Er warnte allerdings davor, diese Kategorien für voneinander getrennte Klassen zu halten, „*die keinerlei Verbindungen oder wechselseitige Überschneidungen aufweisen*“²⁵⁹, und brachte Beispiele, in denen eine Form von einer Kategorie auch zum Teil in die andere gehört. Genette entwickelte eine Klassifikation der Intertextualität, die er als „Transtextualität“ bezeichnete, und definierte diese als alles das, was den Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung mit anderen Texten bringt.“²⁶⁰ Der Grund für die Einführung des Terminus „Transtextualität“ war sein Wunsch, seine eigene Auffassung dieser Erscheinung von der Kristevas und Riffaterres zu unterscheiden, das heißt sie unter anderem Blickwinkel zu untersuchen. Das was im üblichen Sinne als Intertextualität bezeichnet wurde, wurde bei Genette zu einer der fünf Klassen der Transtextualität. Sie wird jedoch noch durch vier weitere ergänzt.

1. Intertextualität: Die greifbare Anwesenheit eines Textes in einem anderen (Zitat, Anspielung, Plagiat);
2. Paratextualität: Beziehungen innerhalb des Textes. Verhältnis des Textes zu seiner Überschrift oder seinem Epigraph, die aus anderen Werken entliehen worden sind;
3. Metatextualität: eine Beziehung zwischen einem Text und dem anderen, der sich mit ihm in einer kritischen Weise auseinandersetzt;
4. Hypertextualität: ein Text stellt eine Nachahmung des anderen dar;
5. Architextualität: Bezug des Textes zu seiner Gattung.²⁶¹

In meiner Auffassung der Intertextualität knüpfe ich auf die Definition dieses Begriffs bei Julia Kristeva an. Ich nehme aber in die Abhandlung auch die Klassen von Genettes Kategorisierung als Charakteristika der Intertextualität auf, die er mit anderen Termini bezeichnet, z. B. Metatextualität. Insbesondere ist das im Kapitel zur Intertextualität bei Eisenstein der Fall, der oft zu den Formen greift, denen nicht als Intertextualität im

²⁵⁸ Genette, Gérard: Palimpsestes: La littérature au second degré, Paris 1982.

²⁵⁹ Genette, Gérard: Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993, S. 18.

²⁶⁰ Ebd., S. 9.

²⁶¹ Ebd., S. 9ff.

üblichen Sinne Aufmerksamkeit geschenkt wird. Genette bezieht sich generell auf die Intertextualität der Literatur. Ich kann mir auch vorstellen, dass seine Kategorien auf den Film bezogen werden können, aber die Spezifik der Literatur ist eine andere als die des Films. Ich knüpfe an Genette hauptsächlich an als Grundlage die Arten des Intertextes zu untersuchen, die bei den Regisseuren vorkommen, aber in den anderen Konzepten der Intertextualität nicht erwähnt werden.

Der von Ulrich Broich 1985 herausgegebene Sammelband „Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien“²⁶² untersuchte die Verwendung von Intertextualität in verschiedenen Arten von literarischen Werken. Es werden in ihm Fragen der Markierung und Skalierung der Intertextualität, ihre Funktion, Intertextualität als Struktur-Reproduktion und Intertextualität beim Medienwechsel behandelt.

Broich behauptete, der Autor erwarte, dass der Leser die Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten erkennt und könne sie dafür markieren. Das kann in Nebentexten, in äußerer und in innerer Kommunikation geschehen. Die Zeichen, die Bezüge zu den anderen Texten kenntlich machen, bezeichnete Broich als „Marker“. Der Intertext in Nebentexten könne zum Beispiel als Fußnote, durch die Einführung des Namens des Bezugstextes in den Titel oder durch die Verwendung von bekannten Zitaten markiert werden. Im inneren Kommunikationssystem könne dies darin spürbar gemacht werden, dass die Charaktere eines literarischen Textes andere Texte lesen, die Texte als physische Gegenstände (beispielsweise ein Buch) präsent sind oder die Figuren aus anderen literarischen Texten in der Handlung auftreten. Im äußeren Kommunikationssystem könne die Wahl von Namen, Anführungszeichen, Drucktypen, der Schriftart und sprachliche Besonderheiten (Slang) als Marker dienen. Broich hob hervor, dass in der modernen Zeit die Tendenz bestehe, die Markierung weniger explizit zu machen.²⁶³

Manfred Pfister legte seiner Untersuchung der Skalierung der Intertextualität deren engeres Konzept zugrunde und nannte sechs Kriterien für die Messung der Intensität intertextueller Bezüge: Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität,

²⁶²Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.

²⁶³Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität, in: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 47.

Strukturalität, Selektivität und Dialogizität. Wenn die Verbindung zwischen den Texten steigt, handelt es sich um die Referentialität. So ist die Intertextualität eines Textes, in dem die Verwendung des Zitats auch begründet wird, unter diesem Gesichtspunkt höher als eines, wo das Zitat nur eingeführt ist. Mit dem Kriterium Kommunikativität wird der Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs bei dem Autor und dem Rezipienten gemessen. Die Autoreflexivität drückt sich dadurch aus, dass der Autor in einem Text nicht nur bewusste und deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bedingtheit seines Textes auch reflektiert. Das Kriterium der Strukturalität bezeichnet, wie intensiv der Text den Prätext strukturell nachahmt. Mit der Selektivität wird gemessen, wie genau ein bestimmtes Element aus einem Prätext hervorgehoben wird, ob darauf nur angespielt oder es auch zitiert wird. Die Dialogizität bezeichnet, wie stark der neue Zusammenhang den Gesichtspunkt des Prätextes hinterfragt. Diese qualitativen Kriterien können noch durch die quantitativen ergänzt werden, nämlich die Häufigkeit der intertextuellen Bezüge in einem Text.²⁶⁴

Schulte-Middelich unterscheidet vier Typen der Funktionstypen mit denen der Folgetext auf den Prätext Bezug nehmen kann. Beim ersten Funktionstypus steuert der Intertext die Wahrnehmung des neuen Textes. Bei der zweiten Stufe der intertextuellen Funktionalisierung wird die Wahrnehmung des Prätextes mittels der Verwendung des Intertextes verdeutlicht. Bei der Verwendung des dritten Funktionstypus hat der Intertext auf die Deutung des Textes und des Prätextes Auswirkungen. Im vierten Fall werden jenseits der Bedeutung der benutzten individuellen Texte das Verfahren und die Funktion der intertextuellen Techniken auf der Metaebene thematisiert.²⁶⁵ Schulte-Middelich beschäftigt sich mit der Frage, ob von einer Botschaft vom Autor an den Rezipienten die Rede sein kann und entscheidet sich für diese Annahme, weil schon die Bachtinische These von der Überwindung des Widerstandes der Prätexte²⁶⁶ und die Möglichkeit der Interpretation der Texte²⁶⁷ davon zeugen könne. Schulte-Middelich entwirft ein Schema der Funktionen der Intertextualität, das allerdings absichtlich kein komplettes Modell darstellt, sondern nur die Grundsätze einer möglichen

²⁶⁴Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 25ff.

²⁶⁵Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution, in: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 214ff.

²⁶⁶Ebd., S. 200.

²⁶⁷Ebd., S. 201.

Systematisierung zum Ausdruck bringt. Dieses Schema ist als eine Struktur aus Ebenen gedacht, die eine Skala darstellen und aus dessen Teilen die anderen Ebenen hervorkommen. Auf der ersten Ebene werden als Stufen der Bestimmung der Verwendung der Intertextualität die Positionen selbstzweckhaft/spielerisch, einzelzweckgerichtet und gesamt-zweckgerichtet unterschieden. Im ersten Fall wird der Intertext aus Freude am intellektuellen Spiel mit den Texten verwendet, im zweiten wird eine Frage thematisiert und im dritten drückt die Gesamtstruktur des Textes einen philosophischen Ansatz aus. Die zweite Ebene erörtert, wie eine Frage thematisiert werden kann, nämlich durch die Bestätigung des Gesichtspunkts, durch den Ausdruck der neutralen Position oder eine kritische Auseinandersetzung mit ihr. In der Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit der Frage werden Kritik nur an der Form, Kritik an Form und Thematik und Kritik nur an der Thematik unterschieden.²⁶⁸

Wolfgang Karrer hob hervor, dass bei einem intertextuellen Verfahren Elemente oder die Struktur aus dem Prätext in den Folgetext übernommen werden können. Er teilte die Möglichkeit der Übernahme in vier Gruppen auf: (1) Übernahme von Elementen, (2) Übernahme von Strukturen, (3) Übernahme von Elementen *und* Strukturen, (3) Übernahme von *weder* Elementen *noch* Strukturen. Bei der Übernahme der Struktur des Prätextes in den Folgetext könne, laut Karrer, das Prinzip der Systematisierung von Wörtern übernommen werden, zum Beispiel Vokabular, Stil oder Syntax, das durch ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kontext verursacht wird. Damit könne auf den Stil des Prätextes und die damit verbundene Intention, zum Beispiel Figurencharakterisierung hingewiesen werden.²⁶⁹

Bei der Untersuchung der Übertragung der Intertextualität auf andere Medien ist durch Horst Zander festgestellt worden, dass beim Medienwechsel die neue Bedeutung zum einen durch die Spezifik des Zeichensystems der jeweiligen Kommunikationssituation und zum anderen durch den intertextuellen Bezug zum Prätext und den Umfang der Interpretation bestimmt wird.²⁷⁰

²⁶⁸Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution, in: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 214-215.

²⁶⁹Karrer, Wolfgang: Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion, in: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 200ff.

²⁷⁰Zander, Horst: Intertextualität und Medienwechsel, in: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 180ff.

Die Publikation von Ulrich Broich und Manfred Pfister ist auch im Kontext eines Forschungsinteresses an Intermedialität entstanden um die beiden Begriffe und die damit verbundenen Forschungsansätze voneinander abzugrenzen. In der Untersuchung wird zwar das Phänomen der Intertextualität in der Literatur erforscht, ihre Schlussfolgerungen sind aber auch auf die Verwendung der Intertextualität in anderen Medien in bestimmten Aspekten übertragbar.

Julia Kristeva gab eine Definition des Begriffs der Intertextualität und bezeichnete das Verfahren, mit dessen Hilfe sich ein Text in den anderen einschreibt. Sie differenzierte zwischen der Intertextualität und den Texten, die sich im gegebenen Werk widerspiegeln²⁷¹, bezeichnet sie aber als „fremdes Wort“ „mot d'autrui“.²⁷² Roland Barthes benutzte statt „fremdes Wort“ den Begriff „Intertext“.²⁷³ Auch Riffaterre differenzierte zwischen dem „Intertext“ (dem anderen Text) und der „Intertextualität“ (dem Phänomen des Schreibens, das bei Riffaterre zum „Lesen“ wurde).²⁷⁴ Genette vermied den Begriff „Intertext“.²⁷⁵ Im deutschen Sprachraum hat sich die Verwendung des Begriffs „Intertext“ nicht durchgesetzt (Broich wich auf „Text“ aus).²⁷⁶ In der russischsprachigen Literatur trat neben dem Begriff „Intertextualität“ der Begriff „Intertext“ auf, um die Anwesenheit eines Textes in einem anderen zu markieren.²⁷⁷ Ich übernehme den Begriff „Intertext“. Ich bezeichne damit die Fälle der Anwesenheit des Textes in Form von Malerei und Literatur in der Kinosprache.

An dieser Stelle möchte ich auch den Begriff „Intertextualität“ von der „Intermedialität“ abgrenzen.

Der Begriff Intermedialität bezeichnet ein Phänomen, bei dem die Eigenschaften eines Werkes die Grenzen seines Mediums überschreiten. Nach Irina Rajewsky beschäftigt sich die Theorie der Intermedialität mit „Beziehungen zwischen den Medien bzw.

²⁷¹Piégay-Gros, Nathalie : Introduction à l'intertextualité, Paris 1996, S. 7-8.

²⁷²Kristeva, Julia : Le mot, le dialogue et le roman, in : Kristeva, Julia : Semeiotike : recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 154.

²⁷³Roland Barthes, Théorie du texte, 1974, S. 6.

²⁷⁴Genette, Gérard: Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993, S. 11, s. O.

²⁷⁵Ebd..

²⁷⁶Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 20.

²⁷⁷Iampolski, Mikhail: The memory of Tiresias. Intertextuality and Film, London 1998, S. 36.

Produkten verschiedener Medien“²⁷⁸, während die Intertextualitätstheorie sich mit den Beziehungen zwischen den Texten befasst.

Der Begriff der Intermedialität ist später entstanden als der der Intertextualität. Während das semiotische Feld der Intertextualität in 60er Jahren diskutiert wurde, wurde der Begriff Intermedialität erst Anfang der 80er Jahre geläufig. Nach Angaben des Intermedialitätstheoretikers Jens Schröter ist das Wort 1981 von Fluxus-Künstler Dick Higgins und im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal 1983 vom Slavisten Hansen-Löve in Bezug auf das Verhältnis von Wort und Bild in der russischen Kunst der Moderne verwendet worden.²⁷⁹

Der zweite Begriff hat sich aus dem ersten entwickelt, das zeigt die Wortgenese.

Zuerst haben die Wörter Intertextualität (von lat.: „inter“ = „zwischen“ und „textere“ = „flechten“) und Medien (von lat.: „medium“ = Mittelpunkt) existiert. Dadurch, dass der Teil „media“ die Silbe „text“ ersetzt hat, ist der Begriff Intermedialität entstanden, wodurch sich ihr Forschungsfeld auf die beiden Bereiche bezieht.²⁸⁰ Aus der Sicht der modernen Intermedialitätsforscherin Anastasia Haminova stellt die Intermedialität einen besonderen Fall der Intertextualität dar, bei dem der Text einer Kunstart (oder eines Mediums) die Form einer anderen Kunstart (oder Mediums) annimmt und sich vollständig an die Gesetze der neuen „Umgebung“ anpasst. Es handelt sich dabei um die Interpretation oder „Übersetzung“ eines Mediums durch das andere.²⁸¹

In diesem Sinne lässt sich also die Intermedialität als eines der Gebiete der Intertextualität auffassen. Der Begriff soll, genauso wie der Begriff Intertextualität, auf die Interaktion nicht nur zwischen Texten, sondern auch zwischen anderen Medien angewendet werden.

²⁷⁸ Rajewsky, Irina: Intermedialität, Tübingen 2002, S. 44.

²⁷⁹ Schröter, Jens: Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine, http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=46, zuletzt aufgerufen am 29.08.2017.

²⁸⁰ Haminova, Anastasia: Theorie der Intermedialität: Probleme und Perspektive, http://google.de/???url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjxvcXc4qTVAhXDVBQKHVFSAmoQFggiMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.irbis-nbuv.gov.ua%2Fcgi-bin%2Firbis_nbuv%2Fcgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF%2FMik_2012_15_7_63.pdf&usq=AFQjCNEvAcmw-k2jYP15cLBfwowagv5g3w??, zuletzt aufgerufen 25.07.2017.

²⁸¹ Ebd..

Die zentrale Frage, mit der sich die Intermedialität beschäftigt, ist das Zusammenwirken der Künste. Schon seit der Antike werden die Eigenschaften diskutiert, die eine Kunstart von den anderen unterscheiden, und damit auch die Verbindung von Künsten. Der Begriff der Intermedialität soll aber gerade den Aspekt des Mediums („media“) betonen und von der Thematisierung der „Kunst“ und des Zusammenwirkens der Künste unterschieden werden.

Das Wort Medien stammt vom lateinischen Wort „medium“ („das Mittlere“, auch „Öffentlichkeit“, „öffentlicher Weg“) ab und bezeichnet im Plural die Gesamtheit der Kommunikationsmittel.²⁸² Der Begriff ist als Bezeichnung für „neutrale technische Infrastrukturen bzw. Kanäle“²⁸³ oder für „kommunikations- und kulturdeterminierende Techniken“²⁸⁴ entstanden. Mit der Zeit hat sich seine Verwendung vom Gebiet der Technik auf das Gebiet der Massenkultur und die von ihr entwickelten technischen Kommunikationsmittel sowie auf die Bereiche Literatur, Theater, Kunst oder auch Musik übertragen.

Es gibt verschiedene Auffassungen von Medien. Die Kommunikationstheorie definiert sie als einen „Kanal“ im Kommunikationsfluss zwischen „Sender“ und „Empfänger“ und versteht darunter Film, Buch, Theater- oder Musikstück, Video und Spiele. Die Bedeutung der Medien wird durch den Hinweis des Literaturwissenschaftlers Marshall McLuhan hervorgehoben, dass sie nicht mit ihren Botschaften identifiziert werden dürfen, weil ihre Bedeutung die Botschaften übersteigen kann.²⁸⁵ Dieter Mersch wiederum meint, man könne nicht allgemein von den Eigenschaften der Medien sprechen, weil sie im Gegensatz zu den Kunstarten ihre Merkmale in dem Moment verlören, in dem sie etwas hervorbringen. Sie bringen etwas hervor, stellen etwas dar, übertragen oder vermitteln, was eigentlich als Medialität bezeichnet wird.²⁸⁶ So versteht

²⁸²Schanze, Helmut (Hrsg.): Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft, Stuttgart 2002, S. 199.

²⁸³Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft, edited by Günter Bentele, et al., Springer Fachmedien Wiesbaden, 2012, S. 201.

²⁸⁴Ebd..

²⁸⁵Schanze, Helmut (Hrsg.): Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft, Stuttgart 2002, S. 197.

²⁸⁶Mersch, Dieter: Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie, S. 2, <http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEWjb9PSj5aTVAhUIzRQKHSeQBkQQFggiMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sicetnon.org%2Findex.php%2Fsic%2Farticle%2Fdownload%2F115%2F130&usg=AFQjCNEMkPrMxnd5759NLfLNV5Ys0bf7zA>, zuletzt aufgerufen am 25.07.2017

auch Ilja Iljin unter „Medien“ nicht nur linguistische Ausdrucksmittel für Gedanken und Gefühle, sondern auch alle Zeichensysteme, die eine Botschaft enthalten.²⁸⁷

Mit der Entwicklung neuer Medienarten seit Ende des letzten Jahrhunderts sind viele Kunstwerke entstanden, die man nach ihren Eigenschaften gleich mehreren Kunstarten zuordnen kann. Man hat dadurch mit neuen Begriffen zu tun, die die Erscheinungen bezeichnen: z. B. „Multimedialität“, „Medienwechsel“, „Mixed media“²⁸⁸. Alle diese Begriffe werden im Rahmen der Intermedialitätstheorie thematisiert, allerdings sind die Grenzen zwischen ihnen so fließend, dass man nicht immer klar beantworten kann, ob eine bestimmte Eigenschaft eher zum einen oder mehr zum anderen Begriff gehört.

Als Paradigma für die Klassifizierung der Intermedialität werden mehrere Typologien vorgeschlagen, wobei sich diese oft auf die Beziehungen zwischen den Künsten und nicht zwischen den Medien richten. Zum Beispiel ist eine Typologie möglich, nach der in der ersten Stufe der Intermedialität in einer Kunstform die materielle Beschaffenheit einer anderen Kunstform modelliert wird, in der zweiten Stufe werden die formgebenden Prinzipien eines Mediums auf ein anderes projiziert (z. B. visuelle Formen in einem Gedicht), in der dritten werden die Bilder, Motive und Sujets des Werks von einem Medium auf das andere übertragen.²⁸⁹ Wenn man von der Intertextualität im literaturwissenschaftlichen Kontext spricht, bezeichnet sie die Eigenschaft von insbesondere literarischen Texten, auf andere Texte bezogen zu sein.²⁹⁰ Wird die Intermedialität als eine Form der Intertextualität aufgefasst, schenkt sie – während sich die Intertextualität mit den Eigenschaften des Textes in einem Werk beschäftigt – seinen anderen Eigenschaften Aufmerksamkeit, die nicht unbedingt nur auf den Text zu beziehen sind. Während die Intertextualitätstheorie Bedeutung, Semantik, soziale und philosophische Bedeutung interessieren, steht für die Theorie der

²⁸⁷ Iljin, I.: Eigene Konzepte der Künste des Postmodernismus in den modernen internationalen Forschungen, Moskau 1998, S. 8.

²⁸⁸ Rajewsky, Irina: Intermedialität, Tübingen 2002, S. 6ff.

²⁸⁹ Haminova, A.: Theorie der Intermedialität: Probleme und Perspektive,

²⁹⁰ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart 2004, S. 299.

Intermedialität die Schaffung eines neuen Werks zwischen den Medien und der intermediale Prozess im Mittelpunkt.

Die Intermedialität bezieht sich darauf, welche Eigenschaften und welche spezifische Form, die ein Medium auszeichnen, in einem anderen Medium beobachtet werden, die in ihm davor nicht vorhanden waren. Es geht um die durch die Eigenschaften des Mediums und die besondere Form des Artefakts vermittelte spezifische Wahrnehmungserfahrung, die nicht primär semantisch ist. Eine der zentralen Fragen, der Jens Schröter in seinem Artikel zur Intermedialität nachgeht, ist die, wie Intermedialität wahrgenommen wird. Im Gegensatz zur Synthese, bei der die Eigenschaften eines einzelnen Mediums nivelliert werden und die Eigenschaften, die dem neuen Medium – dem Endprodukt – eigen sind, entstehen, bleiben bei der Intermedialität den Medien ihre Eigenschaften erhalten.²⁹¹ Intermedialität sei keine Erscheinung, die sich auf die Kunstarten beziehe, sondern sie betreffe die Medien. Weil es nicht möglich sei, die Eigenschaften der Medien im Allgemeinen zu thematisieren, weil sie jedes Mal neu zum Ausdruck kämen, sei es nur sinnvoll, über die Eigenschaften der Intermedialität in Bezug auf konkrete Fälle zu sprechen. Schröter greift die Frage auf, wo die Intermedialität wahrgenommen wird, und kommt zu dem Ergebnis, dass dieser Prozess nicht in den Medien, sondern in der kognitiven Verarbeitung stattfindet. Intermedialität sei insofern eine Abstraktion, schließt Schröter, weil die Übertragung von einer Erscheinung auf die andere nicht im Medium stattfinde, sondern in unserer Wahrnehmung dieser Erscheinung.²⁹² Das geschehe analog auch bei der Übertragung eines Motivs von einem Medium auf ein anderes. Der Rezipient nehme das Motiv durch ein anderes Zeichensystem wahr.²⁹³ Das heißt, seine Wahrnehmung sei nicht an die Form gebunden, sondern an ein Motiv, das außerhalb des Mediums existiert, und finde dort eine mediale Form der Darstellung. Deswegen lässt sich von der Übertragung der Motive von der Malerei oder der Literatur auf den Film sprechen. Schröter hebt allerdings die Sprache oder die Schrift (die „in ihrer reinen Spezifik und Wesenhaftigkeit“²⁹⁴ zu erscheinen unikal ist) von allen anderen Medien ab, weil mittels

²⁹¹ Schröter, Jens: Intermedialität, zit. nach: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12, zuletzt aufgerufen am 31.08.2017.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Schröter, Jens: Intermedialität, zit. nach: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12, zuletzt aufgerufen am 31.08.2017.

der Sprache Begriffe beschrieben werden, daher kennt sie auch so viel Begriffe wie kein anderes Medium. Deswegen wird in dieser Untersuchung der Intertext in Form von Literatur bei jedem Regisseur auch zuerst behandelt.

Die vorliegende Arbeit bezieht diese Perspektive der Intermedialität nur ergänzend mit ein, weil die Filme hauptsächlich von ihrer semantischen Seite her untersucht werden. Die Perspektive der Medienspezifität und der Filmwahrnehmung in einem Film soll auf jeden Fall berücksichtigt werden.

1.6. Intertext im Film (im Gegensatz zur Literatur). Beschreibung des eigenen Ansatzes

Bis jetzt war immer von Intertextualität und vom Intertext in der Literatur die Rede. Ich vertrete die These, dass im Kino der Intertext spezielle Eigenschaften hat, die nur dieser Kunstform eigen sind. Ein Film erzählt eine Geschichte, die sich fortlaufend entwickelt, und somit ist seine Handlung einer literarischen Handlung vergleichbar. Deswegen kann ein Film im Gegensatz zu Musik oder einem Gemälde als narratives Kunstwerk behandelt werden. Der Film hat eigene medien spezifische Mittel der Narration. Das Besondere an der Filmnarration ist, dass die Erzählung mittels der Bilder geführt wird, die durch die Montage verbunden werden. Ihre Reihenfolge lässt in der Wahrnehmung des Zuschauers die Fragen entstehen, die er durch die Interpretation der Bilder beantwortet. Das gilt auch für die Verwendung des Intertextes, der im Film in anderer Form als in der Literatur in Erscheinung tritt.

Ich möchte hier kurz mein Verständnis von Intertext erörtern, das Spezifikum des Intertextes im Film bestimmen und schließlich die Frage beantworten, wodurch sich der Intertext im Film vom Intertext in der Literatur unterscheidet.

Wenn von der Verwendung des Intertextes im Kino die Rede ist, sind jene Elemente der Erzählung gemeint, die nicht Teil der Handlung sind. In einem literarischen Werk gibt es neben der Handlung auch Strukturelemente, die es dem Autor erlauben, Gedanken und Gefühle im Hinblick auf Lebenserscheinungen auszudrücken, die sich nicht unmittelbar auf die Handlung beziehen. Es handelt sich um „Bemerkungen“ des Autors, um lyrische Abschweifungen. Intertext ist dabei nur ein Teil der zur Verfügung

stehenden bildlichen Mittel. Im literarischen Intertext können bezüglich der Handlung fakultative Gedanken seitens des Autors auftreten. Im Film sind das Elemente, die zwar zu der Narration gehören, beziehen sich aber nicht auf sie (oder nicht nur auf sie), sondern thematisieren die Inhalte der anderen Kunstwerke. Das Spezifikum des Films ist es, dass er in der Lage ist, nicht nur Elemente anderer Filme abzubilden oder akustisch wiederzugeben, sondern die Werke anderer Kunstarten, wie zum Beispiel Gemälde, literarische Texte oder Architektur.

Derartige Elemente werden genauso wie in der Literatur „zitiert“, das heißt, die kompletten Werke oder ihre Elemente werden auf der Leinwand gezeigt (wenn es um die visuellen Künste geht) oder sie können (wenn von der Literatur oder Musik die Rede ist) gehört oder gelesen werden. Allerdings ist das Erscheinen der Kunstwerke im Film immer zeitlich begrenzt. Die Elemente nennt man üblicherweise „Zitate“. Ein literarisches Zitat wird definiert als „wörtlich übernommener Ausspruch, Rede-, Textteil“.²⁹⁵ Fasst man Film als Text auf²⁹⁶, sind Filmzitate also diejenigen Stellen eines Films, wo Werke anderer Künste in Erscheinung treten. Formell zeichnet sich das Vorhandensein des Intertextes im Film durch die Präsenz in ihm der anderen Kunstwerke aus, z. B. eines Bildes oder eines Textes. Der Zweck ihrer Erscheinung wird dabei nicht durch die Handlung bestimmt. Von der Filmwissenschaft wurde die Frage der Intertextualität im Film noch nicht zufriedenstellend beantwortet. Es fehlt eine systematische Beschreibung der formellen Kriterien, die auf das Vorhandensein der stilistisch fremden Elemente im Spielfilm hinweisen.²⁹⁷ Ich versuche in dieser Arbeit solche Kriterien zu beschreiben.

Die Elemente anderer Kunstwerke können auf der Leinwand sowohl direkt als auch in Form einer Anspielung erscheinen. Die Anspielung als Form des Intertextes im Film ist mit der Allusion in der Literatur vergleichbar. Im Kino ist der Intertext aber schwieriger von der Handlung unterscheidbar als in der Literatur. Diese Aussage mag als Widerspruch zu der Definition des Intertextes aussehen, stellt aber keinen Widerspruch dar. Wenn der Zuschauer Elemente des Intertextes auf der Leinwand sieht, versucht es

²⁹⁵ Fremdwörter. Großwörterbuch, München 2002, S. 606.

²⁹⁶ Vgl. Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 7.

²⁹⁷ Kudrjavceva, Ekaterina: Tri Ivana: A. A. Tarkovskij. „Ivanovo detstvo“ v literaturnom kontekste, Barnaul 2005, S. 35.

sie zuerst automatisch auf die Handlung zu beziehen. Es verlangt eine neue Stufe der Auffassung der Handlung und Beschäftigung mit dem Inhalt der Elemente zu verstehen, dass sie etwas ansprechen, wovon es im Film nicht die Rede ist. In der Literatur kann das Einfügen des intertextuellen Zitats klar deutlich gemacht werden (Nennung des Autorennamens, Absatzschaltungen, Schriftartwechsel und mehr). Im Film geht das nicht. Oft wird dieser Unterschied vom Regisseur bewusst minimal gehalten.

Der Kinozuschauer hat auch nicht die Zeit, das Zitat zu erschließen. Ein Leser kann zurückblättern, ein Kinobesucher aber nicht zurückspulen. Ein Regisseur gibt dem Zuschauer also nur ein begrenztes Pensum an Zeit. Ein Leser kann hingegen selbst entscheiden, wie viel Zeit er sich nimmt. Die Ausnahme im Hinblick auf den Film ist die individuelle Ansicht (u. a. per Videorekorder). Zur Analyse des Intertextes eines Films ist es hilfreich, eine Sequenz wiederholt abzuspielen, da Werke anderer Künste im Film manchmal auf sehr unauffällige Weise erscheinen. Insbesondere bei Sergej Eisenstein ist das so. In seinem Fall kommt hinzu, dass man sogar Eisensteins Tagebuch kennen muss. Zum Beispiel lassen sich die Existenz bestimmter Bildnisse und Motive in „Iwan der Schreckliche“ sowie Eisensteins Intention nur mit Hilfe der Tagebuchnotizen erfassen.

Um den Intertext zu erkennen, soll das Bewusstsein des Zuschauers zuerst bemerken, dass im Zitat etwas anderes angesprochen wird, als das, worüber in der Handlung die Rede ist. Das kann zwar nach der Untersuchung des kompletten Zitats gemacht werden, lässt sich aber erst nach dem Ende des Films endgültig feststellen. Der Regisseur kann aber die Verwendung des Zitats extra markieren, wenn er die Intertextualität seines Werkes betonen will, zum Beispiel die Szene im besonderen Licht erscheinen lassen oder sie mit Musik begleiten lassen. Nachdem das Zitat erkannt ist, kann es zugeordnet und interpretiert werden. Das ist die Methode meiner Arbeit mit den Zitaten im Film.

Eine weitere wichtige methodische Überlegung betrifft die Systematisierung des Intertextes im Film. Filmzitate können unterschiedliche Kunstarten als Quellen haben, zum Beispiel literarische Werke, Malerei oder andere Spielfilme. Dadurch unterscheidet sich auch die spezifische Form, in welcher sie im Film auftreten. Hier geht es auch um die mediale Transformation im Film und somit die Medienspezifik allgemein, aber auch um die spezifische Umsetzung, die der Regisseur für seinen Film wählt. Der Regisseur

trifft die Entscheidung, welches Medium verwendet wird, ob zum Beispiel eine Person als Abbildung erscheint oder ob aus dem gleichnamigen Buch zitiert wird. Literarische Werke können auditiv zitiert werden oder im Bild als Text erscheinen. Sie können aber auch als motivische Vorlage fungieren und als Grundlage für die Gestaltung einer bestimmten Szene, zum Beispiel einer Landschaftsaufnahme. In diesem Fall kann man von „Transmedialität“²⁹⁸ sprechen.

Die moderne Medienwissenschaft hat neben dem Begriff der Intertextualität noch weitere Begriffe entwickelt, die an sie angrenzenden Erscheinungen in der Kunst bezeichnen. Der Begriff „Intermedialität“ bezeichnet die medialen Merkmale einer anderen Kunstart in einem Kunstwerk. Higgins, der Fluxus-Künstler, der sich als erster mit dem Phänomen der Intermedialität beschäftigte, fasste Intermedialität als „Grenzerfahrung“²⁹⁹ auf, sich zwischen konventionalisierten Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern von mehreren Medien zu bewegen. Die Charakteristik von intermedialen Kunstarten sei nach ihm, dass sie sich zwischen den etablierten Kunstarten befinden. Nach Schröter heben sie sich aber von ihnen ab. Während der Auseinandersetzung mit diesen neuen Kunstformen wird „lustvolle, erfrischende und erneuernde Verschiebung der eigenen Horizonte“³⁰⁰ durch die Entautomatisierung der Wahrnehmungsprozesse erfahren, die in Folge der Auseinandersetzung mit bekannten Medien entstanden ist. Unter Transmedialität wird das Auftreten des gleichen Motivs oder einer bestimmten Ästhetik in unterschiedlichen Kunstarten verstanden, wobei die ursprüngliche Zugehörigkeit des Motivs zu einem Medium irrelevant oder nicht festzustellen ist.³⁰¹

Werke der Malerei können unmittelbar oder als Grundlage für die Gestaltung einer Szene, einer Landschaft oder eines Portraits verwendet werden. Es können aber viel mehr Kunstarten zitiert werden. Ein Film kann Bezüge zu einem Theaterstück aufweisen, zu einem Tanz, einem Lied, einem Fernsehprogramm, einem historischen Ereignis, einem zeitgenössischen Trend, einem Topos und so weiter. Vor allem Andrej

²⁹⁸ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität, Tübingen 2002, S. 19.

²⁹⁹ Schröter, Jens: Intermedialität, zit. nach: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12, zuletzt aufgerufen am 30.08.2016.

³⁰⁰ Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press 1984, S. 93.

³⁰¹ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5550>, zuletzt aufgerufen am 30.08.2016.

Tarkowskij versucht solche Szenen in seine Filme herbeizuführen (zum Beispiel an die Bombardierung von Hiroshima in „Dem Spiegel“ (1975) oder die Besetzung des Reichstags in „Iwans Kindheit“ (1962)). In den Filmen Sergej Eisensteins sind auch Bildausschnitte mit der Darstellung von historischen Ereignissen oder Topoi zu finden. Sie können auf die Konkretheit eines Ereignisses hinweisen („Oktober“ (1927), „Generallinie“ (1929) oder als Metapher dienen, um eine Szene plastisch greifbarer zu machen („Iwan der Schreckliche“ (1944-1945)). Dabei ist ihre Ausdrucksfähigkeit wichtiger als der mediale Aspekt.

Infolge der Verwendung des Intertextes geht die Erzählung in den Bereich des Assoziativen über. Der neue Text bringt dann den Unterschied zwischen der Position des Autors und der Position des Vorgängers zum Ausdruck. Die Einbindung fremder Elemente in einen Film reflektiert die Entfremdung der Menschen in der modernen Gesellschaft und ist gleichzeitig Aufruf zur gegenseitigen Wahrnehmung und Integration. Die Einbindung verweist außerdem auf die Wechselwirkung zwischen Tradition und Gegenwart, auf das Gemeinsame und das Trennende.³⁰²

Ein weiteres wichtiges Merkmal, das Intertextualität im Film auszeichnet, ist Intensitätssteigerung. Unter Intensität verstehe ich hier sowohl die Ausdifferenzierung der Verwendung des Intertextes hinsichtlich der Relation zur Vorlage, nämlich Prätext, als auch wie maßgebend die Aussage ist. Meine Überlegung gründet auf der Vorstellung von der Skalierung der Intertextualität, die Manfred Pfister in seinem Buch ausführt.³⁰³ Die Methoden für die Untersuchung der Intensität der Intertextualität können von Literaturwissenschaft übernommen werden. Die Literaturwissenschaft beschreibt folgende Arten (Formen) der Verwendung von Intertext: Übersetzung, Entlehnung, Bearbeitung der Themen und Handlungen, offene und versteckte Zitate, Verwendung von Epigraphen („Inschriften“), Paraphrase („Umschreibung“), Nachahmung, Parodie („verspottende Nachahmung“), Allusion („Anspielung“), Reminiszenz („eine Erinnerung anklingen lassen“).³⁰⁴ Meine These ist, dass sich ein Text, der in einem anderen enthalten ist, weniger (Allusion) oder mehr (Zitat) nah auf das Original beziehen kann. Aufgrund der Analogie können die hier genannten Stilmittel auch im

³⁰² Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 142ff.

³⁰³ Ebd., S. 26..

³⁰⁴ Ebd., S. 49ff, <http://diclist.ru/slovar/filosofskiy/f/intertekstualnost.html>

Kino verwendet werden. Um die Intensität der Markierung zu unterscheiden, ist es sinnvoll, auch im Hinblick auf die intertextuellen Einheiten im Film Begriffe wie zum Beispiel „Zitat“, „Reminiscenz“, und „Allusion“ zu verwenden.

Im Hinblick auf die Literatur gibt es zwei Auffassungen von Intertextualität: eine weiter gefasste und eine enger gefasste. Julia Kristeva entwarf das breit gefasste Konzept, in dem andere Texte (bzw. Auszüge daraus) die Grundlage eines jeden Textes sind. Kristeva zufolge sei Intertextualität die Umstellung der anderen Texte oder Textauszüge:

Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.³⁰⁵

Damit stellte Kristeva die Idee der Produktivität in den Mittelpunkt. Für die Literaturwissenschaftlerin höre ein Text nie auf, eine neue Aussage hervorzubringen. Jeder Text ist ein Intertext – das bedeutet aber, dass sein Körper aus der unendlichen Zahl von Zitaten besteht, deren Spuren zerrissen oder aufgelöst wurden, die in der Vergangenheit wurzeln und deshalb nicht mehr untersucht werden können. Diese Auffassung erwies sich aber für die Analyse eines literarischen Werkes als unbrauchbar, und deshalb fassten andere Wissenschaftler ihr Konzept von Intertextualität enger. In manchen Aspekten widersprach es sogar dem breiter gefassten Konzept.³⁰⁶ In ihm werden nur die Bezüge zwischen Einzeltexten untersucht, nämlich Spiel mit Zitaten. Auch in Bezug auf das Kino sind zwei Auffassungen von Intertextualität zu unterscheiden, ein breites und ein engeres. Bei der breiteren Auffassung kann ein Film als Raum unendlich vieler Spuren verstanden werden, als Raum, in den sich Themen, Gedanken und Fragen anderer Werke sozusagen eingenistet haben. In engerer Auffassung kann ein konkreter Bezug auf einen anderen Prätext verstanden werden. Ich verwende in meiner Dissertation den Begriff „Intertextualität“ in der ersten, breiten Bedeutung. Ich beschränke mich in meiner Analyse nicht auf das Spiel der Zitate, sondern untersuche auch die Handlung und Aussage des Films, seine Vorgeschichte,

³⁰⁵ Kristeva, Julia : Le texte clos, in : Kristeva, Julia : Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 113.

³⁰⁶ Vgl. Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 6.

seine Gedanken und die des Prätextes, die gegebenen Situationen und interpretiere das Zitat im Kontext des ganzen Films.

Im Fokus meiner Untersuchung steht die Verwendung literarischer Werke sowie von Werken der Malerei, Architektur und Landschaft. Meine Entscheidung für diese Kunstarten habe ich nach der Lektüre von Veröffentlichungen der letzten Jahre getroffen. Auffällig war, dass die Autoren häufig den Einfluss der Gemälde in den Filmen Andrej Tarkowskij und Sergej Eisensteins thematisieren.³⁰⁷ Hingegen wurde Literatur als Primärquelle des Film-Intertextes von der Wissenschaft nur selten thematisiert. Das Interesse an den intertextuellen Anspielungen auf Architektur wurde durch Eisensteins Schriften³⁰⁸ ausgelöst. Der Intertext in Form von Landschaft ist die Übertragung dieser Vorstellung auf die Naturbilder. Zu erwähnen ist noch die Musik als wichtige Quelle des Intertextes bei Tarkowskij und Eisenstein. Allerdings musste ich mich aufgrund der Spezifik dieses Mediums und seiner Termini auf die obengenannten vier Arten beschränken.

Die Kriterien, nach denen Motive einer bestimmten Kunstart zugeordnet werden, sind nicht immer eindeutig. So kann zum Beispiel in Form eines Naturbildes ein literarisches Werk zitiert werden. Gehören in diesem Fall diese Naturbilder schon zum Intertext in Form von Landschaft oder noch in Form von Literatur? Der Darstellung der Landschaft kann auch ein Gemälde zugrunde liegen. Und eine Abbildung kann ein Hinweis auf die Hauptfigur eines literarischen Werkes sein. Es gibt also den Vorgang der intermedialen oder transmedialen Motivübertragung seitens des Regisseurs, wobei der Regisseur infolgedessen nicht auf die primäre (erste Erwähnung), sondern auf die sekundäre Quelle (mediale Transformation) für das Zitat im Film zugreift.

Bei der Verwendung des Intertextes im Film handelt es sich darum, dass ein Motiv eine neue Form der Darstellung bekommt. Zu den Eigenschaften z. B. eines Bildes als Medium (Farbkombination, Stilrichtung) werden die Eigenschaften des Films (zeitliche Einschränkung) zugefügt. Im Fokus der Untersuchung steht unmittelbar das Bild, das thematisiert wird, seine Bedeutung und das semantische Feld, das im Zusammenhang

³⁰⁷ Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, Bird, Robert: Andrei Rublev, London 2004.

³⁰⁸ Eisenstein, Sergej M.: Montage 1938, in: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 162.

mit ihm im Film auftritt. Dabei kommt es darauf an, welche Mittel der Regisseur dafür auswählt, auf seine Ästhetik Bezug zu nehmen. „Ästhetische Transformation“ eignet sich gut als Begriff für die Wiedergabe eines Motivs durch ein anderes Medium. Das Unterscheidungsmerkmal der intertextuellen Verwendung von Architektur und Landschaft von derjenigen der Malerei und Dichtung besteht darin, dass die erstgenannten keine unmittelbaren Zitate sein können. Sie können mit ihrer Stilrichtung oder Form auf andere Werke der Architektur oder Landschaftstypen nur hinweisen. Deswegen kann der Begriff der ästhetischen Transformation in der Untersuchung zwar auf alle Kunstarten bezogen werden, bezeichnet aber in dieser Arbeit hauptsächlich nur das Auftreten des Intertextes in diesen letzten zwei Formen.

Die Methode, mit der ich bei der Untersuchung des Intertextes im Film fortfahre, ist die Sequenzanalyse, bei der aus dem ganzen Film stichprobenartig die Sequenzen mit Intertext ausgewählt werden, um schließlich im Kontext des Films interpretiert zu werden. Ausführlicher gehe ich auf die Vorgehensweise im Kapitel 1.7. ein.

Bevor ich die Sequenzanalyse der Filme Eisensteins und Tarkowskij beginne, möchte ich die thematisierten Arten des Intertextes im Film genauer definieren. Ich unterteile den Intertext entsprechend der Kunstform des Prätextes in vier Kategorien:

Als **literarischen Intertext im Film** bezeichne ich die Anwesenheit eines literarischen Intertextes in der Kinosprache in Form von Schrift oder eines vertonten literarischen Textes. Als literarischen Intertext bezeichne ich auch die Anwesenheit von literarischen Werken im Porträt der handelnden Person, in ihrer Sprache, in ihrer äußeren Erscheinung oder ihrem Namen sowie im Interieur oder in der Landschaft.

Als **Intertext in Form von Malerei im Film** bezeichne ich die Anwesenheit eines Werkes der Malerei in bildlicher Form in der Kinosprache oder wenn das Werk als Vorlage für die Schaffung des Bildausschnitts dient.

Als **ästhetische Transformation in Form von Architektur im Film** bezeichne ich die Form eines Gebäudes oder eine bestimmten Art und Weise der Gestaltung des Interieurs, die durch die Handlung nicht bedingt sind.

Als **ästhetische Transformation in Form von Landschaft**³⁰⁹ **im Film** bezeichne ich Landschaftsmerkmale als bestimmte Form der Gestaltung der Landschaft oder als Grundlage für die Schaffung des Bildausschnitts.

1.7. Gegenstand und Methode der Untersuchung

Wie wir in Kapitel 1.3. gesehen haben, ist es der Anspruch Tarkowskij, eine neue Filmsprache zu schaffen. Sie sollte die Natürlichkeit des Lebens und die Weltanschauung des Regisseurs widerspiegeln. Eisensteins Streben war es hingegen, dem Film jene Form zu geben, die seine Idee äußerlich greifbar macht und sie aufzufassen helfen würde. Das Mittel dafür ist die Sinnbilder zu kreieren, die die Aussage bündig und klar darstellen. Meine These lautet, dass Tarkowskij und Eisenstein den Intertext auf verschiedene Art und Weise anwenden und dass sie nicht bloß andere Auffassungen von der Gestaltung des Bildausschnitts und der Handlung haben. Beide zitieren auch andere Autoren in ihren Filmen, deren Werke für die Weltanschauung der Regisseure repräsentativ sind.

In dieser Arbeit werden acht Filme Tarkowskij und sieben Filme Eisensteins untersucht, fast immer in der russischen Originalfassung. Die Filme sind in der Mediathek der Frankfurter Goethe-Universität zugänglich. Sie liegen dort als CD vor. Es handelt sich um aufgezeichnete Fernsehausstrahlungen in Originalsprache mit deutschen Untertiteln. Diejenige von ihnen, die in deutsche Sprache vertont wurden (Sergej Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ (1944-1945), Andrej Tarkowskij „Solaris“ (1972)) habe ich noch in russischer Originalversion online auf YouTube-Plattform³¹⁰ gesichtet. Diese sind: „Die Straßenwalze und die Geige“ (1961), „Iwans Kindheit“ (1962), „Andrej Rubljow“ (1966), „Solaris“ (1972), „Der Spiegel“ (1974), „Stalker“ (1979), „Nostalgie“ (1983) und „Opfer“ (1986) von Tarkowskij und „Streik“ (1924), „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), „Oktober“ (1927), „Generallinie“ (1929), „Beschinwiese“ (1932), „Alexander Newski“ (1938), „Iwan der Schreckliche“ (1944 (Teil I), 1945 (Teil II)) von Eisenstein. Der Film „Beschinwiese“ liegt nur als Fotofilm vor.

³⁰⁹ Landschaft tritt als Medium auf, wenn sie zusätzlich zu ihrer Eigenschaft zu beschreiben auch neue Inhalte transportiert beziehungsweise suggeriert. Ausführlicher dazu im Kap. 2.5.1.

³¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=kyGVNXC9yzo>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=XEfDe4fvfFA>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GG9Anstjlro>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=yOGHMmKpASk>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2016.

Es gab zwei Fassungen dieses Films. Die Hauptverwaltung der Filmindustrie der UdSSR kritisierte beide Fassungen als „sozialen Utopismus“ und „Formalismus“. Boris Schumjazki, der Vorsitzende der Hauptverwaltung, gab am 17. März 1937 den Befehl, die Dreharbeiten abubrechen und den Film „wegzuwischen“. Eisenstein versuchte, seinen Film zu retten. Er bat die Schnittassistentin Esfir Tobak, die Ausschnitte aus dem Film zu schneiden, damit er sie als Unterrichtsmaterial in WGIK (Staatliches All-Unions-Institut für Kinematographie) verwenden könnte. Die einzige verbliebene Kopie des verbotenen Films wurde offiziellen Angaben zufolge³¹¹ 1941 bei einem Bombenangriff auf Mosfilm vernichtet. 1962 montierte Naum Kleiman, damaliger Leiter des Staatlichen Filmmuseums und Leiter des Eisenstein-Zentrums in Moskau, aus den geretteten Bildausschnitten und mit Hilfe von Eisensteins Notizen und Drehbüchern den sogenannten Fotofilm mit dem Titel „‘Beschinwiese‘ Sergej Eisensteins“³¹². Der Film wurde unter anderem im deutschen Fernsehen ausgestrahlt. Die Fassung liegt in der Mediathek der Frankfurter Goethe-Universität vor. Sie ist außerdem im Internet³¹³ vorhanden. Ich hatte 2011 in Moskau die Möglichkeit, die Bildausschnitte des Films im Russischen Staatsarchiv der Literatur und Kunst (RGALI) anzuschauen.

In der vorliegenden Arbeit werden zuerst die Beispiele aus dem Werk Andrej Tarkowskijs und danach aus dem Sergej Eisensteins behandelt. Der historischen Reihenfolge folgend wäre es umgekehrt. Ich habe aber die Reihenfolge Tarkowskij-Eisenstein für die Abhandlung gewählt, weil mein Interesse auf die Art und Weise des Umgangs mit dem Intertext im Film gerichtet ist. In den Filmen der 1960er/1970er Jahre ist der Einsatz der Kamera, Schaffung einer Atmosphäre, Wiedergabe des Raums weitaus ausdifferenzierter und konzeptionell anders als in den Filmen der historischen Avantgarden. In den Filmen Andrej Tarkowskijs als eines Künstlers der 1960er/1970er Jahre sind die filmischen Möglichkeiten des Umgangs mit dem Intertext in einem größeren Spektrum zu finden, als in den Filmen Sergej Eisensteins, was erlaubt den Intertext bei ihm in mehreren, unterschiedlichen Facetten zu untersuchen. Das Werk Eisensteins als Filmkünstler der 1920er/1930er Jahre ist deswegen bei der Untersuchung der Intertextualität mehr als Ansatz interessant.

³¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ycYI5XofrZo>

³¹² <http://msps.su/seminar/286/programm/233/record/5947>

³¹³ <http://kino-ussr.ru/1382-bezhin-lug-1935.html>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2016.

Ich wähle für meine Untersuchung der genannten Filme die auffälligsten Elemente von Intertext aus und ordne sie in vier Gruppen ein: die Verwendung von literarischem Intertext sowie Intertext in Form von Motiven der Malerei, Architektur und Landschaft. Zuerst analysiere ich Tarkowskijs, danach Eisensteins Filme.

Nach Wolf-Dieter Stempler können zwei mögliche Wahrnehmungen eines literarischen Werkes, das Intertext verwendet, unterschieden werden: die Wahrnehmung des Wissenschaftlers und die des Amateurs. Während der Amateur die einzelne Konkretheit des Rezeptionsaktes genießen kann, der unter anderem durch die eigene Lebenssituation beeinflusst wird, hat ein Wissenschaftler keinen Anspruch auf die „Frische“ der Wahrnehmung.³¹⁴ Die ästhetische Position des Beobachters ist bei ihm durch die des Wissenschaftlers ersetzt worden und bleibt nur im Hintergrund präsent. Mein Ansatz bei der Interpretation des Films ist, ihn ausgehend von meiner eigenen Rezeptionserfahrung zu deuten. Im Vordergrund steht zunächst der einzelne konkrete Eindruck, den der Zuschauer beim Betrachten des Films bekommt. Diese ersten filmischen Wahrnehmungen und Vorstellungen werden dann im Zuge der Recherche und Analyse auf die wissenschaftliche Ebene der Untersuchung mitgeführt.

Im folgenden Kapitel 2 wird zunächst die Verwendung des Intertextes im Werk von Andrej Tarkowskij untersucht. Im Unterkapitel 2.1. werden die Besonderheiten seiner Filmsprache erörtert. In den Unterkapiteln 2.2., 2.3., 2.4., 2.5. werden die Sequenzen mit Intertext untersucht, wobei jede Sequenz auch im Kontext des Films behandelt wird. Die Reihenfolge der Filme ist dabei chronologisch, die der Sequenzen nicht unbedingt. Jede Sequenz wird unter folgenden Parametern charakterisiert: Was wird in der Sequenz dargestellt? Was ist in ihr zu hören? Das Dargestellte und das Gehörte werden interpretiert. Dazu werden relevante kunstgeschichtliche Daten angeführt. Zuerst werden die literarischen Texte im Film untersucht. Die Textausschnitte werden in Bezug auf die Epoche, das Land und die Kultur, zu der sie gehören, erörtert. Es wird die Bedeutung dieses Werks in der Literaturgeschichte erfasst. Es werden die Technik und Stilrichtung herausgefunden, in welchen das Werk geschrieben wurde, und welche Besonderheiten es hat. Es wird beschrieben, wie es filmisch präsentiert wird, z.B. ob es

³¹⁴Zit. nach: Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstruktion. In: Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 210.

vorgelesen oder als Text bildlich dargestellt wird, ob etwas am Gedicht geändert wurde etc.. Das Thema und die Idee des Werks werden vorgestellt. Es wird eine These dazu aufgestellt, wie dieses Gedicht im Kontext des konkreten Films und des filmischen Werks des Regisseurs verstanden wird.

Auf dieselbe systematische Art und Weise wird die Verwendung der Malerei im Film analysiert. Es wird untersucht, wie die Bilder gezeigt werden, wie sie im Film wirken. Die Bilder werden in Bezug darauf charakterisiert, zu welcher Epoche, zu welchem Land, zu welcher Kultur das entsprechende Bild gehört. Welche Bedeutung hat es in der Kunstgeschichte? Was sind die Stil- und Unterscheidungsmerkmale der Bilder? Die Darstellung des Bildes wird untersucht, mit dem Ziel, seine Idee zu begreifen. Es wird eine Vermutung aufgestellt, warum genau das Werk durch den Regisseur ausgewählt wurde.

Auf vergleichbare Art und Weise wird die Architektur im Film behandelt. Es wird festgestellt, zu welchem Jahrhundert, zu welchem Land das entsprechende Werk gehört. Wenn der Architekt des Werkes bekannt ist, wird er genannt. Es werden die Angaben zusammengestellt, zu welchem architektonischen Stil das Werk gehört. Es wird untersucht, was und wie von der Architektur konkret gezeigt wird. Wie wirkt das Gebäude auf den Zuschauer? Die Besonderheiten der Biografien der Maler, Dichter und Architekten werden erfasst und hinsichtlich ihrer Relevanz für den Film, den Regisseur erörtert.

Auf dieselbe Art und Weise wird die Landschaft untersucht: Was ist auf der Leinwand zu sehen? Entstehen Ähnlichkeiten der Landschaft mit einer anderen Landschaft, mit einem Gegenstand, einem Bild, einer Literaturvorlage? Woran erinnert diese Landschaft? Wie wirkt sie auf den Zuschauer?

Anschließend versuche ich die **Bedeutung** der Sequenz innerhalb des Films zu erfassen. Dafür stelle ich die Aussage des Intertextes der der Filmhandlung gegenüber.

In einem weiteren Schritt ziehe ich allgemeine Schlussfolgerungen in Bezug auf die Verwendung des Intertextes und die Ästhetik des Films. Wodurch zeichnet sich die Verwendung des Intertextes bei dem Regisseur aus? Welche Aussagen beinhaltet die

intertextuelle Sequenz? Welche Bedeutung ist dadurch dem Film vermittelt worden? Was bringt der Intertext in die Sprache des Films? Welche neue Dimension gewinnt dadurch das jeweilige Filmkonzept? Wie lässt sich der Ansatz des Regisseurs dabei charakterisieren? Die Verwendung des Intertextes bezüglich Dichtung, Malerei, Architektur und Landschaft wird getrennt untersucht. Die Ergebnisse werden mit dem Blick auf das gesamte Werk des Regisseurs ausgewertet.

Die Verwendung von solchen Kategorien wie Architektur und Landschaft als Intertext im Film unterscheidet sich in Hinsicht auf die Intertextualität von Literatur und Malerei. Während bei dem Einfügen eines Textes oder eines Gemäldes im Film auf die Botschaft des Werks Bezug genommen wird, kann eine Landschaft oder ein Gebäude noch kein Träger einer konkreten Aussage sein, weil Landschaft und Architektur an sich semantisch leer sind. Eine Landschaft kann die Gefühle des Zuschauers berühren. Sie kann ihn aber nur in einer begrenzten Weise ansprechen.³¹⁵ Sie kann auch Symbole aufweisen, deren Bedeutung zum Kontext des Film beiträgt. Damit werden im Film die „mentalen Modelle“ gebildet, die Strukturen oder Sachverhalten der Außenwelt in der Vorstellung des Betrachters repräsentieren (näher dazu im Kap. 2.4.1.). Die semantischen Markierungen, die die Architektur im Film auszeichnen, sind zusätzlich mögliche Hinweise auf die Zeit der Entstehung und die Stilrichtung des Gebäudes. Das Vorlesen der Landschaft als Kurlandschaft ist ebenfalls möglich, wie z.B. die romantische Vorstellung einer Landschaft, die barocke Landschafts- und Gartengestaltung etc. Diese Eigenschaften genügen aber nicht um eine eigenständige Botschaft zu formen.

Wenn eine Landschaft oder eine Architektur als filmisches Zitat auftritt, dann kann dies nur vermittelt durch ein Buch oder ein Gemälde geschehen, indem sie eine Landschaft oder ein Gebäude nachahmt, die dort dargestellt bzw. beschrieben werden. Dadurch wird implizit Bezug auf das Buch oder das Gemälde genommen, deren Hauptgedanke in den Film aufgegriffen wird. Deswegen betrachte ich die Kategorien Architektur und Landschaft nicht als eigenständige intertextuelle Kategorien, sondern als Unterkategorien zu Malerei und Literatur.

³¹⁵ Trolle, Kristina; Truniger, Fred: Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung, in: Pichler, Barbara: moving landscapes. Landschaft und Film, Wien 2006, S. 58.

Im dritten Kapitel werden die Eigenschaften des Intertextes untersucht, der in den Filmen Sergej Eisensteins verwendet wird. Zuerst wird im Unterkapitel 3.1. seine Montagesprache vorgestellt. Danach werden in den Unterkapiteln 3.2., 3.3., 3.4., 3.5 die obengenannten Leitfragen bezüglich der Ästhetik Eisensteins herausgearbeitet. Im Mittelpunkt steht die Absicht, zu erschließen, worauf die Form des Intertextes bei Eisenstein hindeutet.

Abschließend werden in der Zusammenfassung (Kap. 4) die filmkünstlerischen Strategien Tarkowskij's und Eisensteins in Bezug auf die Verwendung des Intertextes einander gegenübergestellt. Was haben sie Gemeinsames, und wodurch unterscheiden sie sich? Durch welche Aspekte kann der Inhalt der intertextuellen Einheiten bei den Regisseuren charakterisiert werden? Welche Ansätze haben sie in Bezug auf die Verwendung der Kunst als Quelle der Intertextualität? Unter welchem Gesichtspunkt setzen sie Intertext als bildliches Mittel ein? Welchen Platz hat Intertext in ihren Filmen, welche sind Struktur und Formel seiner Entstehung? Wie fasst den Begriff der Intertextualität der jeweilige Regisseur auf?

In erster Linie gilt mein Interesse den Szenen, die noch nicht erörtert wurden. Die Übersetzung von Filmzitaten aus dem Russischen ins Deutsche habe ich selbst vorgenommen.

2. Intertextualität und ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskijs

2.1. Besonderheiten der Filmsprache in den Filmen Andrej Tarkowskijs

Im folgenden Kapitel werden Beispiele für die Verwendung des Intertextes im Werk Tarkowskijs analysiert.

Wenn Maja Turowskaja auf die Bildhaftigkeit bei Andrej Tarkowskij hinweist, verzichtet sie auf die Verwendung des Wortes „Metapher“: „Ich würde heute nicht auf dem Terminus „Metapher“³¹⁶ bestehen“.³¹⁷ Nach Andrej Tarkowskij darf seine Filmsprache nicht „Metaphorik“ genannt werden, weil im Kino eine Metapher auf etwas hinweise, das in der Einstellung nicht zu sehen ist oder worüber dort nichts gesagt wird. Tarkowskij gibt aber dem Priorität, was tatsächlich in der Einstellung zu sehen ist. Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass Tarkowskij sich in seiner Kinematographie bildlich ausdrückt. Um diesen Vorgang zu beschreiben, wählt Turowskaja den Begriff „Semiotik“. Sie spricht über die Sprache Andrej Tarkowskijs als Sprache der Assoziationen, einer besonderen Filmsprache, die nicht immer zu dechiffrieren ist. In ihrer Forschung spricht sie davon, dass die Filmeinstellung etwas wiedergibt, was mit Worten nicht beschrieben werden kann. Maja Turowskaja sieht einige Bilder, die sehr ausdrucksvoll als Bilder wirken. Wenn man sie aber in die Form der Sprache übersetzt, werden sie zu trivialen Aussagen, z.B. ausgegossene Milch, Spuren auf dem Wasser u. s. w. Diese Bilder erforscht die Filmwissenschaftlerin in einem Kapitel, in dem sie wiederkehrende Motive in den Filmen Andrej Tarkowskijs erörtert, zum Beispiel Tiere und Wasserpflanzen. Maja Turowskaja nennt sie „konstante Motive“.³¹⁸ Sie meint diese Motive vertreten Andrej Tarkowskij im Film und verändern sich deswegen nicht. Diese persönlichen Motive kommen in allen seinen Filmen vor. Solche Elemente nennt die Forscherin „die Welt Andrej Tarkowskijs“³¹⁹. Ihr zufolge stehen sie für ihn über der Handlung. Durch alle Filme zieht sich gleichsam ein roter Faden. Diese persönlichen Motive Andrej Tarkowskijs sind nicht nur Ausdruck seiner ästhetischen Weltanschauung, sondern sie weisen auch darauf hin, dass der Film ein Autorenfilm

³¹⁶ „Metapher“ (gr.) -,übertragen, übersetzen, transportieren“, eine rhetorische Figur, bei der ein Wort nicht in seiner wörtlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird.

³¹⁷ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 243.

³¹⁸ Ebd., S. 213

³¹⁹ Ebd., S. 242.

ist.³²⁰ Der Regisseur will damit unterstreichen, dass der Film ihm gehört und Ausdruck seiner Persönlichkeit ist.

Außerdem will Tarkowskij den Begriff „Metapher“ für seine Filme deswegen vermeiden, weil Metaphern seiner Meinung nach zu den Genres Prosa und Dichtung gehören. Die Bedeutung der Metaphern im Film sei deswegen vorhersagbar. Der Film soll jedoch eine eigene „Sprache“ entwickeln und nicht auf Kosten der „Sprache“ anderer Kunstarten existieren. Tarkowskij stellt die Filmbilder wegen ihrer Plastizität in ihrer Bedeutung über die bildlichen Mittel anderer Kunstarten und betont, dass sie nicht mit ihnen wiederzugeben sind. Der Regisseur sieht es als Fortschritt in der Entwicklung des Films, wenn er Elemente benutzt, die ihn von anderen Künsten unterscheidet.

Maja Turowskaja bemerkt, dass in den Spätwerken Tarkowskij die Handlung und die Fabel beinahe verschwinden. Der Handlung werden Peripetien entnommen, und die Erzählung entwickelt sich aufgrund mündlicher Geschichten.³²¹ Turowskaja nennt das Reduktion oder Kürzung. Der ganze Sinn des Films minimisiert sich zugunsten von festen Symbolen und komprimierter, aber auch „gequellter“ Form. Mit Familienthematik in Mittelpunkt seiner letzten Filme (Kap. 3.2.5., 3.2.6., 3.2.7.) schafft der Regisseur einen Bezug zu den wichtigsten Komponenten im Leben eines Menschen. Tarkowskij berührt damit die Themen, die er für wichtig für sich und für jeden einzelnen hält. Tarkowskij wollte Filme drehen, die sich mit geistlichen und religiösen Problemen befassen. Er meinte, so Kontschalowskij³²², die Seele sei warm (hektisch), und der Geist kalt (klar). Deswegen versuchte er, seine Filme ohne Sensibilität und ohne Passion zu drehen. Deswegen verzichtet Tarkowskij auf Metaphern, sie scheinen ihm für diesen Zweck nicht tief genug zu sein. Das Ziel dieser geistlichen Sprache ist nach Maja Turowskaja, dass die Handlung des Films immer und überall läuft.³²³ Auf diese Art und Weise wird der Film selbst zu einer Fabel, zu einem Gleichnis³²⁴ oder ein Vorbild zum Nachmachen.

³²⁰ Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006, S. 160.

³²¹ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 127.

³²² <http://youtube.com/watch?v=SUps6WsjK1o>, zuletzt aufgerufen am 20.10. 2012

³²³ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 234.

³²⁴ Ebd., S. 132.

Die Zeichen, die Tarkowskij in seinen Filmen verwendet, sollten sehr vorsichtig gedeutet werden. Maja Turowskaja warnt davor, ihre Semantik irgendwo anders zu suchen, als in seinen vorherigen Filmen. Das heißt, dass durch die Verwendung dieser Zeichen nur auf Tarkowskij hingewiesen wird. Die Forscherin formuliert ihren Gedanken so: *Der Hund (der im Hotelzimmer neben Gortschakow erscheint) ist in „Nostalghia“ direkt aus „Stalker“ gekommen.*³²⁵ Er sei kein Symbol, sondern trage eine Markierung, sei in diesem Beispiel „ein Vermittler zwischen zwei Welten“, in „Nostalghia“ zwischen der italienischen und der russischen Welt. Alle anderen Interpretationen, zum Beispiel als ägyptische Gottheit bei Eva Schmidt, sind für sie falsch. Ich vertrete dieselbe Ansicht, weil der Regisseur selbst darüber spricht, dass er in seinem Filmkonzept auf Symbole verzichtet.

*Personally, I prefer to express myself in a metaphoric way. I insist on saying metaphoric and not symbolic. The symbol intrinsically comprises a specific meaning, an intellectual formula, while the metaphor the image itself. It's an image that possesses the same characteristics as the world it represents. Contrary to the symbol, its meaning is undefined.*³²⁶

Tarkowskij will damit betonen, dass er keine visuellen Bilder mit doppeltem Sinn kreiert. Die persönlichen Motive Tarkowskij wandern gleichsam von einem Film zum anderen. Sie sind wie Berührungspunkte seiner Ästhetik mit der äußeren Welt und können als Bildlichkeit bezeichnet werden. Die Bildlichkeit Tarkowskij drückt sich in seinen Filmen mit Hilfe verschiedener Kunstarten aus. In „Andrej Rubljow“ ist es die Malerei, in „Der Spiegel“ die Dichtung, in „Nostalghia“ die Architektur. Es scheint so zu sein, dass Andrej Tarkowskij in allem zum Ausdruck bringen will, dass es sich um die Darstellung seiner eigenen Welt handelt. Es geht ihm nach Turowskaja um die „Alleinige Autorschaft“ im Film.³²⁷ Er verwendet Bilder der Künstler, die ihm nahe stehen, Gedichte seines Vaters, Auszüge aus Prosawerken, die seine Ansichten vertreten. Er ist überzeugt, dass die große „echte“ Kunst eine Sehnsucht nach dem Ideal in sich trägt, und er versucht dies auch in seinen Filmen zu erreichen.

³²⁵Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 160.

³²⁶Hervé Guibert: Nostalghias Black Tone, in: Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006, S. 86.

³²⁷Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 135.

Die Filmwissenschaftlerin Turowskaja behauptet, dass Andrej Tarkowskij als „Schestidesjatnik“³²⁸ den akuten Themen dieser Zeit Aufmerksamkeit geschenkt und die gesellschaftliche Ordnung in der Sowjetunion kritisiert habe.³²⁹ Meiner Auffassung nach hat er nach seiner Wahrheit und nach Ausdrucksmitteln, seiner Bildsprache gesucht. Das Werk Andrej Tarkowskij könnte als filmische Dichtung bezeichnet werden und seine Filme als Kinogedichte.³³⁰ In seinen Filmen wird nicht der Handlung, sondern der Stimmung und den Assoziationen gefolgt.

2.2. Verwendung des literarischen Intertextes in den Filmen Andrej Tarkowskij

2.2.1. Literarische Werke in den Filmen Andrej Tarkowskij

In den Filmen Andrej Tarkowskij ist der intertextuelle Umgang mit Schriften zu erkennen. Seine handelnden Personen zitieren aus literarischen Werken, es kommen die Werke in Buchform ins Bild, einige handelnde Personen werden mit den Namen von Schriftstellern benannt. Bei der Verwendung von Auszügen handelt es sich um Zitate, während die Entlehnung eines Namens eher mit einer Anspielung gleich zu setzen ist.

Literarische Werke können ihrer Struktur nach im Film auf zwei Art und Weisen verwendet werden, als Zitat und als Grundlage für eine Szene. Eine ähnliche Vorgehensweise ist auch in der Literatur zu finden. So erwähnt sie Pfister in seiner Untersuchung über die Intertextualität in der Literatur.³³¹ Im Film wird im ersten Fall mündlich zitiert, im zweiten erinnert die Sequenz an eine Situation aus einem Buch. Oder aber im Film wird an mehreren Stellen auf ein literarisches Werk hingewiesen. Außerdem ist die Verfilmung sowieso eine Methode, den Intertext als Grundlage zu verwenden. Tarkowskij greift meistens auf die erste Form des literarischen Intertextes, das Zitat, zurück. Er verwendet den literarischen Intertext als Grundlage nur im Sinne einer Verfilmung. Seinen Filmen „Solaris“ und „Stalker“ liegen die gleichnamigen Romane von Stanisław Lem und den Brüdern Strugazki zugrunde.

³²⁸Künstler der 60er- Jahre

³²⁹Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 32.

³³⁰Vgl.: Ishimov V., Shejko R.: The Twentieth Century and the Artist. In: Andrei Tarkovsky. Interviews, Jackson 2006, S. 133, 99.

³³¹Broich, Ulrich: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.

Konstante Motive (Kap. 2.1.) und „Die poetische Welt Tarkowskij“ (Maja Turowskaja) kommen in den Filmen immer wieder vor und finden dadurch eine Form, dass sie an den Inhalt anknüpfen. Man findet Gedichte von Arsenij Tarkowskij und biblische Motive, die filmbezogen interpretiert werden. In der Verwendung der Dichtung können im Werk Andrej Tarkowskij zwei Quellen unterschieden werden, Liebesgedichte und religiöse Lyrik. Turowskaja meint aber, dass reine Liebesthematik Tarkowskij nie interessiert hat.³³² Er stellt die Entwicklung der Liebesbeziehungen immer im Zusammenhang mit anderen Themen, zum Beispiel Berufung oder Schuld, dar. Bei Tarkowskij steht die Liebesbeziehung mehr für etwas Anderes im Film. Meiner Meinung nach verwendet Tarkowskij die Lyrik, um den Film zum Dokumentarfilm zu machen. In „Der Spiegel“ verfilmt er die Liebesgeschichte zwischen seinem Vater und seiner Mutter. Ihre Beziehung wird auch in den Gedichten im Film präsent. Weitere Quellen des literarischen Intertextes bei Tarkowskij sind die russische und die europäische Literatur sowie die Bibel. Bei der russischen und europäischen Literatur überwiegt die russische.

Andrej Tarkowskij verwendet literarischen Intertext vor allem in folgenden Filmen:

- „Iwans Kindheit“: Das Lied von Schaljapin;
- „Andrej Rubljow“: Zitate aus der Bibel;
- „Solaris“: Zitate aus „Don Quijote“ von Miguel de Cervantes;
- „Der Spiegel“: Es werden vier Gedichte Arsenij Tarkowskij, „Göttliche Komödie“ von Dante Alighieri; der Brief Puschkins an Tschaadaev und Bibel zitiert oder erwähnt;
- „Stalker“: Es wird aus dem Buch der Offenbarung, Lyrik Arsenij Tarkowskij und Fjodor Tjutschews zitiert;
- „Nostalghia“: Zitate aus Gedichten Arsenij Tarkowskij;
- „Opfer“: Zitat aus der Bibel.

Man kann einige Funktionen feststellen, wofür Andrej Tarkowskij den literarischen Intertext verwendet. Die wichtigste Aufgabe ist es auf die eigene Autorschaft hinzuweisen, die persönliche Lebensanschauung im Film hervorzuheben. Tarkowskij mischt sich als Autor in den Film ein. Die zweite Aufgabe ist es, den Hauptgedanken

³³²Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 107.

auszudrücken. Auf den Hauptgedanken des Films oder der Episode wird in einer übertragenen Form hingewiesen. Die dritte Funktion ist es, etwas im Film zu illustrieren, was in der Handlung nicht gesagt wird, einen Gedanken zu vermitteln ohne ihn direkt auszusprechen. Dadurch drückt sich die persönliche Art des Künstlers Tarkowskij's aus, zwischen den Zeilen zu sprechen.

2.2.2. „Iwans Kindheit“

Im Film „Iwans Kindheit“ wird die Geschichte des zwölfjährigen Iwan in der Zeit des Zweiten Weltkrieges erzählt. Seine Mutter und seine Schwester werden vor seinen Augen erschossen. Der Junge arbeitet für die russische Militärabteilung als Kundschafter und bringt Informationen vom anderen Ufer des Flusses mit, das durch die faschistischen Truppen besetzt ist.

Im Film gibt es keine auffälligen literarischen Zitate. Das intertextuelle Zitat kommt dennoch im Film vor, und zwar in Form eines Liedes. Nachdem Kapitän Cholin und Leutnant Galzew Iwan nach seinem langen Aufenthalt im Bunker wieder in das durch den Feind besetzte Dorf zurückgebracht haben, legt Cholin für den Leutnant eine Schallplatte auf. Es erklingt das von Schaljapin interpretierte russische Volkslied „Mascha wird nicht erlaubt, auf das andere Ufer zu gehen“. Der Ton kommt wie von draußen, aus dem Off. Cholin und Galzew sitzen mit aufgestützten Ellenbogen gebeugt am Tisch, offensichtlich in Erinnerungen an den gefallenen Katasonytsch, der vor kurzem das Grammophon repariert hat. Nachdem der erste Satz erklungen ist, betritt die Krankenschwester Mascha die Halle, um sich zu verabschieden.

Der Sinn des Titels des Lieds „Mascha wird nicht erlaubt, auf das andere Ufer zu gehen“ entspricht der aktuellen Situation der russischen Truppen, die den Fluss nicht überqueren können. Der Bezug des Liedes zur Handlungsrealität wird durch den Namen der Krankenschwester betont. Hier wird im literarischen Intertext die Peripetie der Handlung ausgedrückt.

2.2.3. „Andrej Rubljow“

Der Film „Andrej Rubljow“ handelt vom Leben des russischen Ikonenmalers Andrej Rubljow im Russland des fünfzehnten Jahrhunderts. Andrej verlässt mit zwei anderen Mönchen, Danila und Kirill, das Dreieinigkeitskloster. Sie begeben sich zu einem

Kloster in Andronnikow. Er wird von Theophan, einem bedeutenden Ikonenmaler seiner Zeit, nach Moskau eingeladen um die Kathedrale des Seligen Wasilijs bildnerisch zu gestalten. Tataren überfallen die Kathedrale und verbrennen seine Ikonen. Die Vernichtung seines Werkes kann Andrej nicht verwinden. Infolge seiner Enttäuschung am Guten im Menschen beschließt er nie mehr zu malen. Doch der Enthusiasmus des Gussmeisters Boriska, der sich ohne besondere Vorkenntnisse getraut hat, eine Staatsglocke auszugießen, veranlasst ihn, zum schöpferischen Schaffen zurückzukehren. Der Film erzählt die Geschichte eines talentierten Menschen. Für Tarkowskij ist die Welt zum Menschen ungerecht. Dem einen gibt Gott Talente, dem anderen nicht und doch wird er in unterschiedlichem Maß von ihnen Rechenschaft fordern. Deswegen ist es eine Sünde, sein Talent in der Erde zu vergraben. Das Talent kommt von Gott. Alle Menschen sollen unter diesen Bedingungen lernen, den Frieden unter sich zu bewahren, die Menschen zu lieben. Der Film erzählt die Geschichte eines Malers, der aus Liebe zu den Menschen malt. Als er aber die Grausamkeit dieser Welt sieht, den brüderlichen Krieg, ist er von den Menschen enttäuscht und will für sie nun mehr keine Bilder schaffen. Er wird zum zufälligen Beobachter des Entstehens einer Glocke. Dabei erkennt er, dass allein die Kunst den Menschen Freude bringt. Er findet die Liebe zu den Menschen wieder, dies stimuliert ihn zu seinem weiteren Werk. Die Botschaft dieses Films ist, dass die Welt zwar ungerecht ist, jedoch ist es wichtig und möglich, trotz allem lernen zu lieben.

Bei seinen Recherchen nach den historischen Daten stellt der Regisseur fest, dass von Andrej Rubljow fast nichts bekannt ist, außer in welchen Klöstern sich der Maler aufgehalten hat, und dass er von Theophan dem Griechen unterrichtet wurde und welche Ikonen er gemalt hat.³³³ Einer der Gründe hierfür ist, dass von Mönchen im Gegensatz zu weltlichen Persönlichkeiten der Kultur zur damaligen Zeit traditionell keine Aufzeichnungen gemacht wurden. Daher entwickelte Andrej Tarkowskij ein eigenes Konzept des Films, in dem er die Ereignisse in der Reihenfolge darstellte, die er für den Film am geeignetsten fand. So ergibt die Reihenfolge der Wohnorte, die Andrej im Film gewechselt hat, Dreifaligkeitskloster – Andronnikow-Kloster – Uspenskij-Kathedrale in Wladimir – Andronnikow-Kloster– Dreifaligkeitskloster, schematisch

³³³Nehoroschew, Lew: „Andrej Rubljow“: Spasenije duschi („Andrej Rubljow“: Rettung der Seele). In: Andrej Tarkowskij: Jubliejnyj sbornik (Andrej Tarkowskij: Ausgabe anlässlich des Jubiläums), Moskau 2002, S. 92.

einen symmetrischen Bogen mit Wladimir als höchstem Punkt dar. Die Örtlichkeit erfüllt eine repräsentative Funktion, weil der Bogen auf die Harmonie, die der Künstler sucht, hinweist. Später, bei der Verfilmung der Romane, wird die Inszenierung der eigenen Handlung bei Tarkowskij zur Regel.

Andrej Tarkowskij verwendet im Film vier Arten des Intertextes: Literatur, Architektur, Malerei und Landschaft. In jedem Kapitel überwiegt eine von ihnen. Im Prolog ist es die Architektur und die Landschaft, in „Der Gaukler“ die Landschaft, in „Theophan der Grieche“ überwiegt der literarische Intertext, in „Feiertag“ die Landschaft, im Kapitel „Das Jüngste Gericht“ der literarische Intertext, in „Der Überfall“ die Malerei, im Kapitel „Die Liebe“ die Architektur und im Kapitel „Die Glocke“ die Malerei. „Andreas Passion“ oder „Andrej Rubljow“ ist der erste Film Tarkowskij, in dem er literarischen Intertext im eigentlichen Sinne verwendet. Tarkowskij lässt die handelnden Personen: Kirill, Andrej, Theophan, Serjohzka aus der Bibel zitieren. Sie lesen Ausschnitte vor, die verschiedenen Lebensbereichen gewidmet sind. Kirill zitiert eine Stelle über die Nichtigkeit der Nichtigkeiten (Pred. 11:9, Pred.12:1, Pred.12:6-8, Pred. 12:11-13), und noch eine Stelle über die Heiligkeit des Tempels (Mt. 21:12-13). Andrej zitiert Stellen aus dem Kapitel über die Liebe (1. Kor. 13: 11-13, 1. Kor. 13:1-9). Serjohzka zitiert eine Stelle über die Haare einer Frau (1. Kor. 11:1-18). Theophan der Grieche erinnert sich an die Stelle aus Jesaja, die der Wiederherstellung der Beziehung zu Gott gewidmet ist (Jes. 1:17-18). Die Zitate aus der Bibel benutzt Tarkowskij, um die handelnde Person zu charakterisieren. Der Inhalt des Zitats ist die Quintessenz des Wesens, des Charakters der Person. Diese Art von Charakterisierungen gibt es für die vier Handlungstragenden Personen: Andrej Rubljow, Theophan, Kirill und die Selige. Es wird in „Andrej Rubljow“ gewöhnlich nicht die Person gezeigt, die gerade spricht, was einen zusätzlichen Grad der Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem Inhalt verlangt.

Der Maler Andrej wird mit den Zeilen des Kapitels über die Liebe charakterisiert, weil der Sinn und das Motto seines ganzen Lebens, das, was ihn zum seinen Werk motiviert, die Liebe ist. Theophan den Griechen charakterisiert die Bibelstelle, in der es um Gottes Gericht geht. Das Hauptcharaktermerkmal Theophans und im Wesentlichen das, was seine Weltanschauung beschreibt, ist Gottes Strafe für die Sünden, Gott als Richter. Von Gottes Gericht spricht Theophan auch zu Andrej während seiner Ausbildung bei ihm. Von Gottes Gericht, aber auf andere Art und Weise, spricht Theophan zu Andrej erneut,

nachdem er ihm nach seinem Tod erscheint. Gott wird bei Theophan als eine grausame, hartnäckige Persönlichkeit beschrieben, die vor hat, die Welt für ihre Sünden zu bestrafen. In der Novelle „Das Jüngste Gericht“ zitiert aber Theophan eine Bibelstelle darüber, dass es Gottes Wunsch ist, dem Menschen seine Sünden zu vergeben.

Den Rivalen Andrejs, Kirill, beschreiben die Bibelzeilen über die Nichtigkeit der Nichtigkeiten. Kirill hat den Wunsch, ein Talent zum Malen zu haben, und Neid gegenüber denen, die dieses Talent besitzen, nagt an ihm. Ein wichtiges Charaktermerkmal Kirills sind seine enorme Kenntnis an geistlicher Literatur und gleichzeitig die Leere in seinem Inneren, es mangelt ihm an Sinn in seinem Leben. Von dieser Sinnlosigkeit spricht er im Kapitel „Theophan der Grieche“, als er das Kapitel über die Nichtigkeit der Nichtigkeiten zitiert. Bei seiner Begegnung mit Theophan dem Griechen zitiert Kirill Worte von Konstantin Kostetschewskij: „Das Wesen jeder Sache begreift man, wenn man sie richtig benennt“ dabei wird der Maler Theophan gezeigt der sich von einer Bank erhebt. Später zitiert er Jepifanij Slawynezkyj³³⁴: „Schlichtheit ohne Buntheit“ dabei dreht sich der Kopf Kirills in der Halbdunkelheit des Raums zur Seite. Kirill beschreibt mit diesen Worten das Werk des Theophan und lobt es. Das Zitat Jepifanijs charakterisiert das Leben Sergij Radonyezhskijs³³⁵, seine Weisheit sei deswegen so tief, weil sie einfach und für die anderen zugänglich ist. Das Zitat bedeutet, dass sich das Wichtigste im Kleinen befindet. Ohne überflüssige Verschönerungen ist es leichter, den Kern zu treffen. Beide Male ist Kirills Stimme gleichmäßig im Raum verteilt. Andrej Tarkowskij wählt die zwei beiden russischen Autoren, um Kirill als einen wissbegierigen Menschen zu charakterisieren. Jedoch ist das Zitat auch repräsentativ, drückt Tarkowskij Position aus, dass zu viele Verschönerungen nur das Wichtigste verstecken. Das schlichte schwarz-weiße Format des Films erlaubt es am besten, die Farben in der letzten Sequenz mit den Bildern Rubljows zu betonen. Schließlich gewinnt der Film durch diese Zitate noch mehr Bezug zur Geschichte.

In der Szene, in der Kirill im Kloster auf die Einladung des Malers Theophan wartet, zitiert er aus der Bibel die „Nichtigkeit der Nichtigkeiten“ (Prediger 11:9, 12:1, 12:6-8). Die Zeilen werden im Off vorgetragen, während er schweigend in einer Zelle

³³⁴Russischer Mönch, Philologe und Prediger, Verfasser eines Griechisch-Slawisch-Lateinischen Wörterbuches, lebte im 17. Jahrhundert.

³³⁵Russischer Mönch, lebte im 14. Jahrhundert, Gründer des Dreifaltigkeitsklosters in Moskau, Reformator des Mönchtums und Erneuer des mönchischen Zusammenlebens.

Kirchenbilder betrachtet, das eine oder andere in die Hände nimmt und dabei eine Gurke kaut. Äußerlich versucht er gleichsam in die rätselhafte Welt der Malerei einzutauchen, mit dem Malen zu beginnen. Kirill wartet auf die Einladung Theophans um mit ihm in Moskau eine Kirche bildnerisch zu gestalten, doch Theophan lädt schließlich Andrej Rubljow ein, auf dessen Talent Kirill neidisch ist. Dies hat zur Folge, dass Kirill das Kloster Andronnikow verlässt und in die Welt geht.

Das Buch Prediger gibt den Charakter Kirills am besten wieder. Er war zwar kein Maler, hat aber viel gelesen und über sein Leben nachgedacht. Die Zeilen stehen für seine Lebenserfahrung. Kirill kann gut reflektieren, hat aber nicht die Gabe zu malen, die Theophan braucht. Er ist eingebildet, was zu seinem Auszug aus Andronnikow und den Jahren des Wanderns führt. Dadurch dass die Stimme aus dem Off ertönt und eine „falsche“ Person im Bildausschnitt erscheint, gelingt Tarkowskij einen Moment der Irritation oder Hilflosigkeit beim Zuschauer auszulösen. Andererseits können dadurch die klingenden Aussagen nicht nur bezüglich der handelnden Person, sondern auch bezüglich des Autors, Tarkowskij, gedeutet werden.

Im Kapitel „Das Jüngste Gericht“ wird ein Zitat aus dem ersten Korintherbrief Kapitel 13 über die Liebe verwendet. Das Vortragen der Verse beginnt mit einem Ton ohne Emotionen und geht allmählich in eine exaltierte Lesung in unaufhaltsam fröhlichem Ton über. Während ihrer Deklamation im Off wird Andrej Rubljow von fliegenden Pappelflocken umgeben neben einem Baum im Sonnenlicht gezeigt. Am Ende der Sequenz spielt er sorgenfrei mit der Tochter des Großfürsten, die auf einem Ofen sitzt.

Im Zitat gibt Andrej offen sein Statement in Bezug auf seine Lebensposition. Sie ist durch Lebensfreude und Liebe zu den Menschen gezeichnet. Die Bibel-Verse sagen, wenn ein Mensch alle Würde habe, die man sich nur wünschen kann, hat aber die Liebe nicht, ist alles sinnlos. Der Protagonist von Andrej Tarkowskij ist souverän in seinen Überlegungen. Der Film stellt Andrej Rubljow als einen Maler dar, der nicht malen kann, wenn die Motivation seines Werkes nicht die Liebe ist. Die Zeilen über die Liebe ertönen vor der Sequenz mit der Rache an den Steinmetzen. Das ist eine der schmerzhaftesten Episoden in Andrejs Leben. In dieser Situation leiden im Grunde genommen Künstler wie er für ihr Werk. Auf diese Art und Weise betont Tarkowskij mit Hilfe des Zitats eine wichtige Handlungslinie, die Liebe Andrej Rubljows zu den

Menschen besiegt in ihm den Hass auf das von ihnen verursachte Böse. Trotz der Entscheidung zum Rückzug aus der Malerei kehrt Andrej wieder zu seiner Berufung zurück. Ungeachtet der Tatsache, dass er für „Unmenschen“ nicht malen will, verspricht Andrej Rubljow am Ende des Films wieder, Ikonen zu malen. Die ganze Sequenz, die aus den Bildern eines Baumes, von Kindern und Liebe besteht, wirkt als Lebensbejahung. Der Baum hat die Symbolik vom Leben, sie entspringt dem biblischen „Lebensbaum“. Insgesamt haben die Bilder von Baum und Mensch in der Kunst und Philosophie viel Gemeinsames. Ein Baum ist verwurzelt und trägt Früchte. Ein Mensch hat auch „Wurzeln“ und trägt Früchte im übertragenen Sinn. Darauf wird Tarkowskij noch in „Opfer“ eingehen (Kap. 3.2.8.). Kinder und eine Liebesbeziehung haben die Konnotation von Familienleben.

Nach der Szene der Ausplünderung der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Wladimir, der Verbrennung von Rubljows Fresken und der Ermordung eines der Plünderer durch Andrej erscheint dem verzweifelten Andrej in der zerstörten Kathedrale der verstorbene Theophan. Theophan zitiert aus Jesaja 1:17-18 die Stelle über die Vergebung der Sünden. Während die Stimme Theophans zu hören ist, kann man Andrej im Bildausschnitt neben der rauchenden Altarwand im Hintergrund sehen. Erst ab den Worten Andrejs „lass uns miteinander reden“ erscheint Theophan auch im Bild. In dieser Bibelstelle wird gesagt, dass die Leute gute Taten vollbringen sollen, damit Gott ihnen ihre Sünden verzeiht. Diese Worte sind eine Art Ermahnung Theophans an Andrej, der er in seinem weiteren Leben folgen wird, bis er später wieder zu malen beginnt. Sie charakterisieren aber auch gleichzeitig Theophan, der über Gottes Gericht nachdenkt.

Die folgende Sequenz spielt in der Mariä-Entschlafens-Kathedrale. Die Bibelverse über die Haare, die Serjoschka deklamiert, (1. Kor. 11), begleitet die Erscheinung der Seligen. Während des Vortrags wird zuerst die Hand Andrejs im Ruß gezeigt. Andrej hat aus Entmutigung einen Klecks auf der Wand hinterlassen. Danach läuft die Selige mit trockenem Heu in der Hand durch die Halle. Sie uriniert auf den Fußboden in der Mitte der Halle und nähert sich dem Klecks an der Wand.

Diese Stelle besagt, dass in einer Familie richtige Ordnung herrschen soll, die Frau soll sich ihrem Mann unterordnen, der sich seinerseits Gott unterordnen soll. Eine Frau solle

als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Mann eine Kopfbedeckung tragen. Die Stelle wird unverändert zitiert. Meiner Meinung nach drückt diese Stelle den Wunsch der Seligen aus, eine Familie zu haben, worüber sie nicht spricht, weil sie stumm ist. Eingeladen von einem tatarischen Fürst, fährt sie aber mit ihm in die Goldene Horde. Die Selige wird zur Frau eines Tataren, und mit ihr geschieht die größte Veränderung ihres Lebens, ihr gesunder Verstand kehrt zu ihr zurück. In der letzten Einstellung des letzten Teils erscheint sie mit Kopfbedeckung in Weiß mit einem Pferd. Andrej Tarkowskij drückt mit Hilfe dieses Zitats das wichtige Thema im Leben der Seligen aus.

Im Kapitel „Theophan der Grieche“ streiten Andrej und Theophan darüber, ob die Menschen, die Christus gekreuzigt haben, gut oder böse waren. Am Anfang des Gesprächs, sind im Hintergrund ein rauschender Bach, flache Ufer und Bäume zu sehen. Nach Theophans Worten, dass die Menschen Jesus hinrichten wollten, ist ein intertextueller Abschnitt zu sehen, den Robert Bird „Das russische Golgatha“ nennt.³³⁶ Es ist eine Darstellung der Kreuzigung Jesu. Die Kreuzigung geschieht im Winter im Schnee. Jesus trägt das Kreuz, seine Mutter und Johannes folgen ihm. Maria Magdalena küsst seine Füße. Während das Kreuz mit Jesus auf dem Berg aufgerichtet wird, knien die Menschen vor ihm. Auf dem Schild steht geschrieben „Jesus Christus, unser Herr“, statt „der König der Juden“ wie es im Evangelium erwähnt ist. Auf diese Art und Weise gibt Tarkowskij gleich seine Interpretation für das biblische Ereignis. Das Verbrechen Golgatha geschieht aktuell im Russland zur Zeit Rubljows. Dabei sind nicht die Gelehrten und Pharisäer die Täter, sondern das einfache Volk. Dadurch dass sie „Unser Herr“ schreiben, wird deutlich, dass es ihnen im Gegensatz zum Evangelium bewusst ist, wen sie kreuzigen. Sie töten ihren Gott mit den Sünden, die sie in Unwissenheit begehen, auch mit ihrer Unwissenheit. Meiner Meinung nach ist dies ein Hinweis auf den Hass der Menschen, die zu verschiedenen politischen Lagern gehören, aufeinander, und ihre Aggressivität gegeneinander. Auf politikkritischen Aspekt in Bezug auf die aktuelle Situation in der Sowjetunion in der Zeit Tarkowskij möchte ich hier nicht eingehen.

Während des Streits ergänzt das Singen eines Chors die Darstellung. Dadurch wird der Eindruck der Unnützigkeit des Ereignisses und seiner Prädestination geschaffen. Das

³³⁶Bird, Robert: Andrei Rublev, London 2004, S. 69.

Ziel, mit dem die Szene „Golgatha“ im Film verwendet wird, ist Rubljows Position bezüglich der menschlichen Würde auszudrücken, das Wesen des Christentums zu zeigen, nochmals zu erinnern, dass das Kreuz von Golgatha das Wesen des Lebens eines Mönchs darstellt. Hier wird ein Abschnitt aus der Bibel, ein literarisches Zitat, zur Grundlage für die Sequenz. Das Zitat bezieht sich nicht nur auf eine Episode, sondern sogleich auf den ganzen Film.

Robert Bird bezeichnet die Bildausschnitte mit der Kreuzigung als „russisches Golgatha“. Was bedeutet „russisches Golgatha“, wodurch wird es russisch? Russische Konnotation bekommt der jüdische Hügel Golgatha, weil sie mit russischen Mitteln dargestellt wird. Die russische Markierung setzen Schnee, Wasser aus dem Brunnen und Tatenlosigkeit der Zuschauer. Mit ihnen wird die russische Auffassung von Golgatha dargestellt. Tarkowskij beschuldigt mit dieser Szene seine Zeitgenossen in Konformismus, Gleichgültigkeit und Kompromiss mit dem Bösen.

Man kann drei Aspekte nennen, warum Tarkowskij aus der Bibel zitiert:

1. Die Bibel schafft die religiöse Thematik des Intertextes in dem von einem Mönch handelnden Film. Alle vorgelesenen Abschnitte, wie ein Leitmotiv, füllen den Film mit einer Tonalität der christlichen Demut, in der sich das Leben eines Mönchs offenbart.
2. Die Personen werden mit den Bibelzitaten indirekt beschrieben. Ihre Lebensziele und Ansichten werden auf diesem Weg dargestellt.
3. Die Verwendung der Bibel hat auch eine konzeptionelle Bedeutung. Sie hilft, eine neue Ebene zu schaffen, auf der neue Gedanken ausgedrückt werden können. Auf den ersten Blick gehen die Bibelzitate an der Handlungslinie des Films vorbei. Zum Beispiel hat die Liebe als eine Tugend aus dem „Kapitel über die Liebe“ keinen direkten Bezug zum Inhalt des Films, genauso wie die anderen Worte aus der Bibel mit dem Leben der handelnden Personen nichts zu tun haben. Niemand der handelnden Personen schöpft bewusst seine Kenntnisse aus der Bibel, um sie danach im Leben zu verwirklichen. Die Bibelmotive werden den allgemeinen Aspekten des menschlichen Lebens gegenübergestellt. Die Bibel tritt bei Andrej Tarkowskij als neue Ebene für einen Vergleich von modernen Gedanken mit der ewigen Weisheit auf, als ein Stempel, eine Formatierung, als ein Versuch, den eiteln Ereignissen Gewicht

zu verleihen oder als ein Mittel, eine wichtige, bedeutsame Tat zu unterstreichen, ohne dabei zu erklären.

Bei Tarkowskij geschieht in „Andrej Rubljow“ die Entwicklung des Charakters des Protagonisten nicht nach der Handlung, sondern schichtenweise. Jede Aktivität zeigt ihn jeweils von einer neuen Seite. Das Ergebnis gleicht der Summe aller Schichten, die der Zuschauer in der Lage ist, wahrzunehmen. Es entsteht der Eindruck eines zusammengesetzten Bildes, das nicht nur von einer Seite gesehen wurde. Der Charakter der handelnden Person entwickelt sich nicht im Laufe der Handlung und bleibt unverändert. Der Regisseur lässt nicht zu, dass der Zuschauer an der Entstehung des Charakters eines Helden gedanklich mitwirkt und zeigt damit seine Macht als „alleiniger Autor“³³⁷ im Film. So wird auch die Position des Regisseurs ausgedrückt, dass man den Protagonisten nicht vollständig verstehen kann, dass man nur seine Taten sehen und einschätzen kann. Diese Weltwahrnehmung ist der Verwendung des Intertextes im Allgemeinen zu Eigen. Man sieht die Welt als etwas Irrationales, Unverständliches, das man als einheitliches Ganzes nicht wiedergeben kann.

Das Ziel der Verwendung der Bibel in „Andrej Rubljow“ ist es, eine neue Handlungsebene und Deutungsebene zu schaffen, die geistige. Es gibt nicht nur das äußere Leben des Malers Rubljow, sondern auch das innere. Die Bibel als Quelle des Intertextes macht es möglich, die Handlung aus der sichtbaren Welt in die geistliche zu verschieben, aus einem sichtbaren Problem ein inneres Problem zu machen. Tarkowskij folgt in seinem Werk weiter dem Prinzip, die Handlung zugunsten der Tiefe des Problems zu reduzieren. Der Zweck der Verwendung des literarischen Intertextes in Tarkowskij's Filmen im Allgemeinen ist es, einen neuen Level in der Handlung zu erreichen, einen inneren. Die Bibel spricht von philosophischen Problemen, die in der Einstellung überhaupt nicht gezeigt werden und nicht gezeigt werden können. Dadurch gewinnen der Film und seine Handlungslinie eine Tiefe, die in der Handlung ursprünglich nicht vorhanden war.

³³⁷Vgl. Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S. 135.

2.2.4. „Solaris“

Der Psychologe Kris Kelvin im Film „Solaris“ kommt auf eine Weltraumstation, die sich mit der Untersuchung des Planeten Solaris beschäftigt, um sein Rätsel zu lösen. Während seines Aufenthalts auf der Station begegnet ihm die Doppelgängerin seiner ehemaligen Geliebten Hari, die sich auf der Erde umgebracht hat, Hari-2. Im Gegensatz zu den anderen Forschern und Teilnehmern dieser Expedition, versucht es Kelvin nicht, den Besuch des „Gastes“ zu ignorieren, sondern nimmt Kontakt mit ihm auf und behandelt ihn mit aller Würde, wie einen Menschen. Die Gesandte fängt an, sich zu „vermenschlichen“. Hari-2 beginnt zu glauben, dass der Forscher sie liebt, versteht aber, dass ihre Beziehung zum Scheitern verurteilt ist, weil sie als Kreatur nur in der unmittelbaren Nähe des Planeten, im Feld von Solaris, existieren kann. Schließlich befreit sie den Forscher von sich, in dem sie sich bestrahlen lässt und verschwindet. Der Kontaktversuch erzielt jedoch einen neuen Anfang für eine verbesserte Beziehung der Expedition mit dem Planeten Solaris.

In „Solaris“ werden hauptsächlich kurze Auszüge aus den literarischen Werken intertextuell verwendet. Es gibt leicht abgewandelte Zitate aus Fiodor Dostojewski und Leo Tolstoj, eine Reminiszenz an Martin Luther, Abbildungen von Büchern und einen Auszug aus Cervantes' „Don Quijote“, der vorgelesen wird. Die Bücher werden als etwas dargestellt, ohne dass die Menschen nicht einmal bei Weltraumexpedition auskommen können.

Nachdem Kris Hari-2 zum ersten Mal im Weltraum begegnet ist und sie, um sie loszuwerden, auf die Bahn des Planeten Solaris wegschickt, besucht ihn Snaut, ein anderes Mitglied der Expedition. Er wundert sich über seinen raschen Einsatz im Kampf gegen Neutrinowesen. Hinter Snaut befindet sich in diesem Moment ein Raumschiffenster mit hellem Licht. Er fragt Kris mit Sarkasmus, ob er schon versucht hat, ein Tintenfass nach ihnen zu werfen wie Luther.³³⁸ Dieser Vergleich ist auch bei dem Autor des Buches „Solaris“ Stanislaw Lem zu finden.³³⁹ Dieser Aussage liegt die Sage zugrunde, dass der Kirchenreformer Martin Luther sein Tintenfass nach den Dämonen geworfen hat, als er von ihnen aufgesucht wurde.

³³⁸ Martin Luther (1483-1546) war deutscher Theologe, Urheber der Reformation und Übersetzer der Bibel aus der lateinischen in die deutsche Sprache.

³³⁹ Lem, Stanislaw: Solyaris, Moskau 2003, S.77.

Die Reminiszenz bringt den Astronauten Kris Kelvin mit der Persönlichkeit Martin Luthers in Verbindung. Damit wird dessen Beitrag zur Reformation der Kirche angesprochen. Es sind fünfundneunzig Thesen Luthers bekannt, die von den Dogmen ausgehend die Rolle der Kirche bei der Errettung des Menschen kritisiert haben. Luther meinte, dass der Mensch nicht durch die Angehörigkeit zur Kirche sondern allein durch den Glauben gerettet wird, was unmittelbare eigene Beschäftigung mit den existenziellen Fragen und den Fragen des Glaubens bedeutet. Eine solche Auffassung brachte eine neue Bedeutung in die Stellung des Menschen vor Gott, sie würdigte ihn. Darin spiegelt sich die Philosophie der Renaissance, in der die Schönheit des Menschlichen hervorgehoben wird. Kris ist auch ein Reformator auf der Weltraumstation, und er reformiert die Beziehung zum Planet Solaris. Kris vertritt gleichsam die Ansichten der Renaissance, da er versucht den menschlichen Umgang miteinander und damit menschliche Werte zu bewahren. Tarkowskij präsentiert seine Auffassung der Menschlichkeit in der Persönlichkeit Kris Kelvins.

Im Film treten häufig Bücher in Erscheinung. Als Kris bei seinem Vater zu Hause die Sachen zum Abflug packt, erscheint auf einem Tisch flüchtig das Buch von Cervantes „Don Quijote“ im Bild, das auf einer Seite mit der Abbildung von Don Quijote und Sancho Panza aufgeschlagen ist.³⁴⁰ Diese Szene wird durch keine Tonaufnahmen begleitet. Nochmals ist es zu sehen während der Versammlung der Expeditionsmitglieder in der Bibliothek, als Snaut es als wertvoll im Gegensatz zu den anderen Büchern vorstellt. Kris liest bei brennenden Kerzen ein Zitat aus „Don Quijote“ von Miguel de Cervantes.³⁴¹ Ihn ergänzt Snaut, der das Ende der Passage auswendig zitiert. Das Vorlesen geschieht in Stille. Im Gegensatz zu Kris, der die Worte beinahe emotionslos vorliest, antwortet Snaut mit seiner Intonation gleichsam auf die Behauptung von Kris. Das ist eine Art Ode an den Traum, es handelt davon, wie

³⁴⁰Im Roman von S. Lem weist Sartorius ähnliche Gesichtszüge zu Don Quijote auf. Lem, Stanislaw: Solaris, Moskau 2003, S. 51.

³⁴¹Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) war ein spanischer Schriftsteller, der durch seinen Roman „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha“ (1. Teil erschien 1605, 2. Teil 1615) bekannt geworden ist. Der Roman weist gleichzeitig Züge der Literatur der Renaissance und der Barock auf. Als eine Parodie an die Ritterromane geschrieben, behält das Werk einen ironischen Ton, unterscheidet sich davon aber durch die Ernsthaftigkeit der Fragen, die behandelt werden.

wunderschön ein Traum ist.³⁴² Mit der Verwendung des Zitats wird erstens auf den Zustand Snauts hingewiesen, der wegen des Besuchs von Kreaturen, die aus seinen Gedanken hervorkamen, die ganze Nacht nicht geschlafen hat.

Zweitens ist das Bild von Don Quijote eine Metapher. Don Quijote kämpft mit Windmühlen, die allerdings nicht seine Feinde, sondern seine eigenen Vorstellungen von der Welt darstellen. Genauso kämpfen die Astronauten Snaut, Sartorius und Kris in der Gestalt von Neutrinowesen mit eigenen Vorstellungen, und so ringen sie mit sich selbst. Die Verwendung dieses Werkes spiegelt die Kommunikation an der Grenze zwischen Realität und Phantasie in den Beziehungen zwischen den Astronauten und den Neutrinowesen wider. Don Quijote steht in „Solaris“ für Kelvin, den Protagonisten, einen Wandernden, der gegen eigene Phantome kämpft.

Im Moment der höchsten Spannung, in dem Hari-2 nach drei Selbstmordversuchen wieder zum Leben erweckt wird, gewinnt die Beziehung zwischen Kris und Hari-2 eine neue Ebene. Kris spürt Liebe zu Hari-2 nicht mehr im Sinne einer Erinnerung an die irdische Hari aus seiner Vergangenheit, sondern er liebt sie so wie sie ist als ein neues kosmisches Wesen.

Kris zitiert frei aus dem Werk von Leo Tolstoj³⁴³ darüber, dass es unmöglich sei die ganze Menschheit zu lieben. Die Liebe zur Menschheit sei nur eine Fiktion, weil Menschheit ein abstrakter Begriff sei, sagt Tolstoj. Kris bezieht diese Worte auf sein Verhältnis zu Hari-2, die er liebt. Der russische Schriftsteller Leo Tolstoj spricht in dieser Aussage über die Liebe zum Nächsten. Leo Tolstoj gilt in der Weltliteratur als ein Schriftsteller, der in seinen Werken nach einer Erklärung auf die existenziellen Fragen sucht. Tarkowskij bringt mit der Verwendung des Zitats die Position des Astronauten Kris und den Gedanken Tolstoj zusammen. Indem ein Mensch den anderen liebt, beginnt er ein Mensch zu werden. Bezüglich Kris lässt sich die Aussage so interpretieren, dass er durch seine Liebe zu Hari-2 zu einem Menschen geworden ist.

³⁴²Das Thema Traum ist eine Anspielung an die Neutrinowesen, die aus dem Träumen materialisiert werden.

³⁴³Leo Tolstoj: Das Reich Gottes ist in euch oder Das Christentum als eine neue Lebensauffassung, nicht als mystische Lehre, Stuttgart 1984, S. 149.

2.2.5. „Der Spiegel“

Der Protagonist des Films „Der Spiegel“ Alexej erinnert sich an seine Kindheit, wie er allein durch seine Mutter erzogen wurde, nachdem sie von ihrem Mann verlassen wurde. Er erinnert sich an die Besuche seines Vaters nach dem Krieg. In der gleichen Zeit erlebt er eine Uneinigkeit mit seiner Frau Natalia, die seinen Sohn erzieht. Als moderne emanzipierte Frau bevorzugt es Natalia, selbst zu entscheiden, wie sie leben soll.

Der ursprüngliche Titel des Drehbuchs zum Film „Der Spiegel“ war „Ein weißer-weißer Tag“ nach dem gleichnamigen Gedicht Arsenij Tarkowskij. Das Gedicht wurde 1942 geschrieben und wurde dem Großvater Andrejs gewidmet. Der Dichter beschreibt einen Tag aus dem eigenen Leben. Er sah seinen Vater und verschiedene südliche Pflanzen um ihn herum, lockige Rosen, Jasmin, silberne Pappeln, Zentifolie, und er erinnert sich an diesen Tag als an den glücklichsten Tag seines Lebens. Der Film ist aus dem Gedicht entstanden.

In „Der Spiegel“ verwendet Andrej Tarkowskij folgende Gedichte des Vaters: „Unsere ersten Begegnungen“, „Ich wartete gestern von morgen an“, „Eurydike“, „Leben, Leben“. Außerdem werden im Film aus Alexander Puschkins Brief an Tschaadajew, einem Werk Rousseaus und aus Dantes „Göttlicher Komödie“ zitiert. Weiterhin sind im Film mehrere Anspielungen an Fiodor Michajlowitsch Dostojewski zu finden: Lisaweta Pawlowna erinnert sich an Maria Timofejewna Lebiadkina, die handelnde Person im Roman Dostojewskis „Dämonen“, der Werkstattleiter neben ihr heißt Fiodor Michajlowitsch, die Protagonistin Natalia nennt ihren neuen imaginären Mann im Scherz Dostojewski. Außerdem ist in Bezug auf Ignat eine Allusion an den biblischen Mose zu finden.

Die Gedichte Arsenij Tarkowskij haben zweifelsohne einen großen intertextuellen Einfluss auf das Werk des Sohnes. Andrej Tarkowskij lässt seine Protagonisten auch in seinen zwei weiteren Filmen „Stalker“ und „Nostalghia“ die Gedichte des Vaters zitieren.

Arsenij Tarkowskij war ein Dichter (1907-1989), der in der Zeit mehrerer neuer Literaturströmungen gelebt hat, aber zu keiner von ihnen gehörte. Er schrieb gleichsam

für sich, ließ sich weder von theoretischen noch von politischen Auseinandersetzungen in der Literatur beeinflussen. Er hat versucht in eigenen Gedichten das Ewige und das Zeitgenössische zu vereinigen. Das Innovative hat ihn nicht interessiert. Das ist eine der Charakteristiken die sich auch im Werk seines Sohnes widerspiegelt. In seinen Filmen, die auch zum Genre Sciencefiction gehören, vermied Andrej die Errungenschaften der kommenden Generation darzustellen, dafür stehen in ihnen immer die ewigen Werte im Mittelpunkt. Arsenij Tarkowskij hielt die harmonische Schönheit für das Wichtigste, er versuchte sie in seinen Gedichten zu erreichen. Er war nicht einverstanden mit den Dichtern, die ihr Recht auf Disharmonie verteidigten, die meinten, dass die moderne Welt verzerrt und der moderne Dichter ein Kind der heutigen Welt sei.³⁴⁴ Nach Kowaldzhi war Arsenij Tarkowskij der Meinung, dass der Dichter einen Widerstand leisten soll. Für Arsenij Tarkowskij ist ein Umschalten zwischen zwei Zeiten kennzeichnend, zwischen der realen Zeit, die sich momentan ereignet, und einem imaginären Universum, man kann sagen einem Schema des Universums, das das Augenblickliche in der 'ewigen Welt' Tarkowskij widerspiegelt. Es wird gleichzeitig auf beiden Ebenen erzählt. Man kann sagen, dass Arsenij Tarkowskij in seiner bildlichen Welt keine Symbole oder Metaphern hat, sondern nur die zwei Universen: „ich sehe es“ und „es widerspiegelt sich in meiner Wahrnehmung“. „Ich sehe es“ sind die aktuellen Ereignisse, die Handlung. Seine Wahrnehmung ist eine geistliche Ebene, die die erwähnten Ereignisse verallgemeinert. Die zwei Ebenen findet man im Werk des Sohnes wieder. Die Ebene „ich sehe es“ wird bei ihm zur Ebene der Erzählung, in der sich die Handlung des Films abspielt. Auf der Ebene der Wahrnehmung, werden seine Assoziationen, Vergleiche, Vermutungen präsent, das was nicht gesagt, sondern nur geahnt werden kann. Solche Eindrücke werden mit Hilfe von Filmbildern, einer besonderen Struktur aber auch natürlich durch den Intertext hervorgerufen.

Tarkowskij gilt in der Kinematographie als ein belesener Filmmacher, aber auf bestimmte Schriftsteller greift er immer wieder zurück zu. Das sind Fiodor Dostojewski und Leo Tolstoj, die Schriftsteller, in dessen Werken die Auseinandersetzung mit der Frage der christlichen Liebe im Mittelpunkt steht. Die Dichtung interessiert ihn auch. Es kann bei ihm aber kein besonderer Bezug zur Dichtung außer zur Dichtung seines

³⁴⁴Kowalydzhi, K.: „Zagoretysya posmertno kak slovo...“ („Sich im Nachlass wie ein Wort zu entzünden“), in: Tarkowskij, Arsenij: Gesammelte Werke in 3 Bänden, Bd. 1, Moskau 1991, S. 13.

Vaters, Arsenij Tarkowskij, bemerkt werden. In der „Versiegelten Zeit“ nennt er die Namen Puschkin und Achmatowa, Vertreter der zwei wichtigsten „Blütezeiten in der russischen Dichtung“, mit einer stark ausgedruckten gesellschaftlichen Position in ihrem Werk. Die Gedichte Arsenij Tarkowskij sind aber etwas, was seine Filme zugrunde liegt.

Arsenij Tarkowskij hat keinen unmittelbaren Einfluss auf die Erziehung des Sohnes ausgeübt. Er verließ die Familie, als Andrej erst vier war. Möglicherweise konnte er als Dichter die Gleichförmigkeit des nicht einfachen Alltags mit zwei kleinen Kindern nicht ertragen. Andrejs Schwester Marina Tarkowskaja berichtet, dass Arsenij später von Andrej aufgesucht wurde. Sie führten Gespräche, in denen Arsenij dem Sohn seine Ansichten über die Kunst vermitteln konnte. Arsenij hatte aber zu der Zeit schon eine eigene Familie. Es gab keine bedingungslos freundschaftliche Beziehung zwischen Vater und Sohn, keine richtige Vaterschaft. Meiner Meinung nach lernte Andrej die Ansichten seines Vaters in großem Maß aus seinen Werken und versuchte, seine Weltwahrnehmung in den Filmen zu rekonstruieren. Arsenij Tarkowskij steht zwar in einer Reihe mit anderen Klassikern, wie Achmatowa oder Pasternak, das dichterische Potenzial seiner Werke wird aber im Vergleich viel niedriger eingeschätzt. Seine erste Gedichtsammlung wurde im Jahr der Herstellung des ersten Film Andrejs „Iwans Kindheit“ veröffentlicht. In seinen Filmen versucht Andrej Tarkowskij gleichsam, die Trennung zwischen ihm und dem Vater aufzuarbeiten.

Im Film „Der Spiegel“ gibt es drei Ebenen, drei Prismen, durch die die Handlung gesehen werden kann. Eine persönliche, eine zum Thema Vater-Sohn und eine als kollektives Gedächtnis. Deswegen wird die Widerspiegelung des Schicksals des Sohnes im Schicksal des Vaters auch auf drei Ebenen dargestellt, in der Familie Tarkowskij, im Zusammenhang mit der Vater- Sohn- Beziehungen und im Kollektiven: der Marsch über Sywaschsee, spanische Waisenkinder, Kinder überhaupt. Ähnliche Motive treten auch in den von Andrej Tarkowskij verwendeten Gedichten auf. In ihnen werden das Vergangene, die Wechselbeziehung zwischen der zeitgenössischen Generation und den Vorfahren, Liebesbeziehungen, Vater- und Mutterschaft, der Tod und die nächste Generation, behandelt.

Das Thema Vatersein wird in Andrejs Werken öfter angesprochen. In allen seinen Filmen sind die Beziehungen: Vater-Sohn, Sohn-Vater vorhanden, auch wenn an die Stelle des Vaters eine andere Person tritt. Am deutlichsten kann dieses Thema in „Der Spiegel“ nachgewiesen werden. In diesem Film wird auf die reale Beziehung zwischen dem Vater und dem Sohn Tarkowskij eingegangen. Der Sohn wiederholt den Lebensentwurf seines Vaters in den Beziehungen zu seiner Ehefrau, auch er lässt seine Frau mit dem Kind allein. Seine Frau ist sowohl äußerlich als auch in ihrem Charakter seiner Mutter ähnlich. Die beiden handelnden Personen werden von derselben Darstellerin Margarita Terechowa gespielt. Der Beziehung des Sohnes zu seiner Frau liegt die Beziehung seines Vaters zu seiner Mutter zugrunde. Andrej Tarkowskij stellt sich hier gleichsam seinem Vater gleich, als ob er dessen Anerkennung suchen würde. Turowskaja meint, dass Tarkowskij zum Thema Vaterbeziehung im Film „alles gesagt hat“.³⁴⁵ Weiter wendet sich Andrej der Beziehung zwischen dem Protagonisten und seinem Vater nicht mehr zu. Es wird ab jetzt die Beziehung zwischen dem Protagonisten und seinem Sohn thematisiert. In „Iwans Kindheit“, „Andrej Rubljow“, „Solaris“ bis einschließlich „Der Spiegel“ ist der Protagonist der Sohn. Danach, in „Stalker“, „Nostalghia“, „Opfer“ wird der Protagonist aber nur der Vater sein.

Im Werk Andrej Tarkowskij findet sich zum dichterischen Werk Arsenij Tarkowskij eine Rückkopplung. Es werden nicht nur seine Gedichte zitiert, sondern seine Dichtung hat das visuelle System der Filme auch sehr beeinflusst. Nacheinander werden in Andrejs Kino „realistische“ Bilder gezeigt: Geschehnisse und Gegenstände aus dem Alltag, trockene Blumen, Geschirr, bekannte Ecken der Natur. Diese Bilder können als Merkmale für den Akmeismus im Kino aufgefasst werden, als Analogie zum Akmeismus in der Dichtung. Davon, dass das Werk Arsenij Tarkowskij eigentlich zur akmeistischen Schule gehört, spricht Elena Wereschagina.³⁴⁶ Am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gewinnt die Entwicklung der Dichtung in Russland einen neuen Schwung. Es entstehen in ihr zum Teil unter politischen Einflüssen viele neue Strömungen. Deswegen werden die 10er-Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts die „Silberne Epoche“ in der russischen Dichtung genannt. Mit der Bezeichnung „silbern“

³⁴⁵Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 128.

³⁴⁶Wereschagina, Elena: Arsenij Tarkowskij Dichtung im Kontext der Traditionen der Silbernen Epoche. Dissertation, Vologda 2005, <http://www.dissercat.com/content/poeziya-arseniya-tarkovskogo-v-kontekste-traditsii-serebryanogo-veka>, zuletzt aufgerufen am 22.01.2013.

wird gleichzeitig auf die Entwicklung der Dichtung zu Puschkins Zeit, auf die „Goldene Epoche“, hingewiesen. Eine der neuen Stilrichtungen der „Silbernen Epoche“ war der Akmeismus.

Akmeismus ist eine Bewegung in der russischen Literatur, anfangs des 20. Jahrhunderts, die für die russische Dichtung so fundamental und so intensiv war, dass sie auch noch in den fünfziger und in den sechziger Jahren ihre Wirkungen zeigte. Diese Bewegung existierte im Kern nur zwei Jahre, von 1913 bis 1914. Ihre zentralen Figuren waren Nikolaj Gumiljow, Anna Achmatowa und Sergej Gorodezkij. Der Name „Akmeismus“ kommt vom griechischen „akme“=„Höhepunkt einer Entwicklung“.³⁴⁷ Der zweite Name dieser Bewegung ist „Adamismus“ von „adama“=„Erde“³⁴⁸. Der dritte Name, „Klarismus“, kommt vom Wort „clarus“=„klar, deutlich“.³⁴⁹ Akmeismus ist als Reaktion auf den Symbolismus entstanden. Die Akmeisten sagten gleichsam: Es reicht mit der trüben Verschwommenheit des russischen Symbolismus. Wir streben nach Stabilität, Klarheit und Ausgewogenheit in der Sprache, die in ihr von den Zeiten Adams an war.³⁵⁰ Die Akmeisten standen für Materialität, Gegenständlichkeit der Thematik und Bilder, Genauigkeit des Wortes. Sie haben nach altertümlichen Wörtern gesucht, die Bezug zum Irdischen haben. Ihre Bedeutung war ihres Erachtens im Ursprung der Sprache verwurzelt. Akmeisten stellten in ihrer Dichtung eine Kunst aus Augenblicken zusammen, die zwar eigentlich dem Alltag angehörten aber ewig sein können. Die Betonung der Allgegenwärtigkeit des Alltäglichen hatte als Ziel die Wichtigkeit des Augenblicks hervorzuheben. Das Erste, was man sowohl bei Akmeisten als auch in der Dichtung Arsenij Tarkowskij findet, ist der Bezug zum alltäglichen Leben, zu einfachen Gegenständen, die Gegenständlichkeit der Sprache. Der zweite wichtige Zug sind die zwei Handlungsebenen des Gedichts. Die gegenständlichen Worte sollten auf geistigen Sinn hinweisen. Und schließlich werden bei A. Tarkowskij auch wie in den Werken der Akmeisten Gedächtnis, Schicksal und Geschichte thematisiert.

Die Bilder des Alltags Arsenij Tarkowskij, schlichte Wörter, die etwas darstellen, was hinter diesen Worten steckt und was man nur unbewusst ahnt, werden bei Andrej

³⁴⁷ „akme“ (altgr.) -- Höhepunkt einer Entwicklung, Spitze, Reife, blühende Zeit.

³⁴⁸ „adama“ (althebr.)-- Erde oder Adam

³⁴⁹ „clarus“ (lat.)- klar, deutlich

³⁵⁰ Meine Formulierung. Akmeism. O poetitscheskom tetschenii. (Akmeismus. Über die dichterische Strömung), <http://slova.org.ru/n/akmeizm/>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2013.

Tarkowskij durch die Bilder der Alltagsgegenstände, die auch für große, erhabenen Gefühle stehen, ersetzt. Wichtige Ereignisse werden nicht gezeigt, sondern wie „zwischen den Zeilen“, im Gesichtsausdruck, in der Intonation vermutet. Ohne den Vater im Film zu zeigen, bringt der Regisseur das Bild des Vaters in den autobiographischen Film hinein, sein Inneres und die geistliche Welt. Er erklärt gleichsam die innere Welt Arsenij Tarkowksijs, indem er in „Der Spiegel“ die Ereignisse zeigt, die hinter seinen Gedichten stehen. Natürlich bringt die Weltanschauung Arsenij Tarkowskij auch literarische Zitate aus seinen Werken in die Filme Andrejs hinein.

Ein weiterer Zug, der die Filme Tarkowskij mit der Dichtung der Akmeisten verbindet, ist die Suche nach den Bildern, die unmittelbar, ohne semantischen „Umweg“ eine Bedeutung darstellen, was sich bei Akmeisten als die Rückkehr zum ursprünglichen Sinn des Wortes, Suche nach den richtigen Wörtern, den Ausdruck findet.³⁵¹ Tarkowskij meint, dass das Kino eine prinzipiell andere Kunst sei, weil sie es zulasse, das Wesen der Gegenstände ohne die Verwendung von Symbolen zu berühren. Der Vergleich mit dem amerikanischen Regisseur David Work Griffith hebt diese Eigenschaft des Kinos des russischen Regisseurs noch deutlicher hervor. Aufgrund der Erläuterungen Michail Jampolyskij zur Verwendung des Intertextes in den Filmen von David Wark Griffith³⁵² lassen sich die Ansichten Tarkowskij bezüglich der Auffassung vom Film, nämlich seiner Unmittelbarkeit, folgendermassen erklären. Tarkowskij genauso wie Griffith meint, in der kinematographischen Darstellung solle Künstlichkeit vermieden werden. Deswegen proklamiert er in seinem Werk das Wort als Bild für die Wahrheit. Auch Tarkowskij lässt sich bei der Gestaltung der Filme im Gegensatz zu Sergej Eisensteins nicht vom Theater, sondern von der Dichtung inspirieren. Es ist oft ein Buch in der Einstellung in seinen Filmen zu sehen (Kap. 2.2.4., 2.2.5., 2.2.7.). Das Buch weist in der Kinematographie traditionell auf das Wort hin.³⁵³ Für Griffith hat das Kino die Funktion des ursprünglichen Mediums übernommen. Das Kino ist zu einer Kunst geworden, die es erlaubt hat, eine Einstellung zur Welt auszudrücken, ohne in die Gefahr der

³⁵¹Sowsun, W.: Akmeism ili Adamism (Akmeismus oder Adamismus), in: Literaturnaja enziklopedija (Enzyklopädie der Literaturwissenschaft), Bd. 1—1930, Moskau 1929-1939, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le1/le1-0702.htm>, zuletzt aufgerufen am 23.01.2013.

³⁵²Jampolski, Mikhail: The memory of Tiresias. Intertextuality and Film, London 1998, S. 51ff.

³⁵³Ebd., S. 80.

Vorhersagbarkeit der sich unendlich wiederholenden Worte zu geraten.³⁵⁴ Tarkowskij sieht im Kino ein Mittel, die Gedanken ohne Wörter aufzufassen. Noch ein wichtiger Aspekt, das Tarkowskij und Griffith verbindet, ist das Motiv des Lichts. Jampolyskij hebt bei Griffith ein besonderes sonniges Motiv hervor, das mit dem Bild der Erleuchtung verbunden ist. Bei Tarkowskij werden die Orte der Begegnung, des Verstehens in einem besonders milden Licht gezeichnet (Kap. 2.2.5.). Das Licht weist auf die geistige Offenbarung des Protagonisten, auf die Botschaft, auf das Wort „Rema“ hin. Tarkowskij strebt danach, in der Verwendung des Intertextes ein neues Ausdrucksmittel zu finden, das es ermöglicht, die Unmittelbarkeit der Darstellung zu vertiefen, ohne eine offensichtliche Deutung zu präsentieren.

Klar ist, dass Tarkowskij nicht vor hat, etwas zu erklären. Ihm ist wichtig, seine Erfahrung zu zeigen, sich abzusondern, zu beweisen, dass er anders, nicht so wie alle ist. Tarkowskij zeigt seine Auffassung von Gegenstand indem er die Aufmerksamkeit zu seiner Welt lenkt. Er erzählt nicht die Geschichte, sondern will, dass der Zuschauer sie in der realen Zeit erlebt. Der Regisseur stellt die Handlung dar, spricht mittels der allgemeinbekannten Kunstwerke den Zuschauer per „Du“ und ergänzt die dargestellte Situation mit der Gegenwart.

Während das Gedicht „Unsere ersten Begegnungen“ im Bild-Off mit der Stimme des Verfassers vorgetragen wird, sitzt die Protagonistin, die junge Maria Wischnjakowa, die Mutter Andrejs, in ihrem Haus in Jurjewez mit ihren Kindern. Um sie herum werden Bücher und trockene Blumen gelegt. Sie beobachtet, wie die Kinder essen. Arsenij Tarkowskij trägt das Gedicht monoton vor.

Die Handlung des Gedichts ist folgende: Die Geliebte führt den Protagonisten die Treppen hinauf nach Hause. Die Nacht bricht an, und der verliebte Protagonist ist von der Schönheit der Schlafenden begeistert. Als die Geliebte am nächsten Morgen aufwacht, verändert sie die Selbsteinschätzung des Protagonisten, er fühlt sich wie ein König. In der imaginären Welt spürt der Protagonist zu dieser Zeit große Freude durch die Begegnung. Er empfindet die Nacht als Besuch eines riesigen Tempels und sich als Teilnehmer an einem großen Fest. Der Tempel fällt plötzlich auseinander und der

³⁵⁴Jampolski, Mikhail: The memory of Tiresias. Intertextuality and Film, London 1998, S. 66.

Maßstab der Geliebten vergrößert sich bis zum Maßstab der Erde. Sie ist in der Lage, die Erdkugel auf der Handfläche zu tragen. Am Morgen gibt die Geliebte die Majestät, die der Protagonist ihr verleiht, ihm dadurch zurück, dass sie ihn per „Du“ anspricht. Die einfachen Gegenstände gewinnen mehr Bedeutung. Die Verliebten tauschen aber diese majestätische Realität gegen die Freiheit. Sie gehen einfach in die offenen Felder, um über die Natur unter dem offenen Himmel zu herrschen, wie einst Adam und Eva. Ihre Gelassenheit ist aber nicht so gefahrlos, wie sie es sich wünschen, ihr Glück wird immer von etwas bedroht. Die monotone Vortragsweise des Gedichts lässt zunächst erstaunen, weil das Gedicht von Literaturwissenschaftlern der Gipfel der intimen Lyrik Arsenij Tarkowskijs genannt wird. Es wird auf 1962 datiert und ist Maria Falz, der ersten Liebe des Dichters gewidmet (20er-Jahre).³⁵⁵ Es wird von der Zeit gesprochen, die die zwei Verliebten miteinander verbracht haben, in der sie eins waren. Während das Gedicht vorgelesen wird, steht die Handlung still. Es ändert sich nichts außer den Blumen und den essenden Kindern im Bildausschnitt, nur die Tränen auf dem Gesicht der Protagonistin treten langsam hervor. Das Gedicht ergänzt die filmische Handlung nicht, sondern die Erzählung nimmt eine zweitrangige Stelle ein, dadurch erhält das Gedicht einen größeren Raum.

Die Deutung der Sequenz ist folgende: Maria ist von ihrem Mann verlassen. Das Einzige, was jetzt vom Glücksgefühl geblieben ist, sind ihre Erinnerungen an die schöne Zeit und die Gegenwart der Kinder. Es ist natürlich gut für sie, die Kinder zu haben, aber innerlich schmerzt sie der Abschied. Er schmerzt, obwohl sie nicht in der Lage ist, das zuzugeben. Diesen Schmerz gibt Tarkowskij hier durch die aus dem Off von einem Mann gesprochenen Zeilen wieder. Der Zuschauer hat so die Möglichkeit „in Marias Inneres hineinzublicken“. Und hier sieht er, dass sie ihn noch liebt. Das Wichtigste, die Wahrheit, steckt nicht im Bild, sondern allein im Zusammenklang mit den gesprochenen Zeilen. „Der Spiegel“ ein autobiografischer Film mit Bezug zum Leben Arsenij Tarkowskijs und Maria Wischnjakowas appelliert so zugleich an das Unbewusste im Zuschauer. Ein paar Sequenzen später erscheint im Film eine Einstellung, welche die Protagonistin zeigt, wie sie sich die Haare wäscht und aus einem Krug Wasser gießt. Alles im Zimmer verändert sich. Mit diesem Krug entsteht

³⁵⁵Bojko, S.: Prizyvy bytiya (Aufrufe der Existenz), <http://er3ed.qrz.ru/tarkovsky.htm#biography>, zuletzt aufgerufen am 27.02.2013.

der Effekt eines Déjavus oder genauer gesagt Déjà dit³⁵⁶. Im Gedicht davor wurde ein Krug erwähnt, jetzt sieht der Zuschauer ihn. Der im Text genannte Gegenstand wird zum Bild. Zu solchen Déjavus gehören z. B. auch Flieder auf dem Tisch, der im Gedicht erwähnt wird. Wir sehen das, worüber gesprochen wird. So werden zwei Ebenen der Erzählung geschaffen. Der literarische Intertext diskutiert mit der Handlung, ergänzt sie. In einem Dialog treffen sich zwei Blicke auf die Mutter und Geliebte. Sie ist attraktiv und abstoßend. Dabei erklärt der Regisseur, warum es so ist, und versucht, uns mit Hilfe verschiedener Déjavus zu überzeugen, dass die Mutter wirklich wunderschön ist. Während die Darstellung in der Handlung die Mutter etwas atrophiert und distanziert zeigt, erhellen die Zeilen des Gedichts ihr inneres, liebendes Leben. Damit erscheint vor uns eine emotionell reiche und unglaublich feinsinnige Person.

Als das Gedicht „Ich wartete gestern von morgen an“ von Arsenij Tarkowskij gelesen wird, geht die Protagonistin durch einen Flur in der Druckerei. Das geschieht nach der Szene in der Werkshalle, wo Maria in Sorge über einen vermeintlichen Fehler Aufregung verursacht hat. Nachdem sich ihre Befürchtungen nicht bestätigt haben, kehrt sie zu ihrem Arbeitsplatz zurück. Dort begegnet ihr Lisaweta Pawlowna und Fiodor Michajlytsch. Fiodor Michajlowitsch schenkt Maria Vodka ein und hilft ihr sich zu beruhigen. Danach ist sie nicht mehr aufgeregt und will duschen gehen.

Fiodor Michajlowitsch (Michaylytsch) ist auch der Name des Schriftstellers Fiodor Dostojewskis. Lisaweta bezeichnet Maria als Maria Lebyadkina aus dem Roman „Die Dämonen“ von Dostojewski. Äußerlich hat die Person Fiodor Michajlowitsch mit dem Schriftsteller nichts zu tun. Regisseur Tarkowskij verwendet hier eine Allusion, um Maria zu beschreiben, um den Kontrast zwischen der schönen und gleichzeitig hässlichen Geliebten zu betonen.

Die Reminiszenz an Dostojewski zeigt sich in der Situation an Maria. Hier wird die Protagonistin des Gedichts mit Hilfe des Bildes und der Zeilen des Gedichts gleichzeitig auf zwei Weisen beschrieben. Maria ist nur eine einfache angestellte Korrektorin, aber sie ist in der Lage, den Arbeitsablauf im ganzen Betrieb zu beeinflussen, sie ist feige und mutig, sie arbeitet sorgfältig, aber durch ihren Wunsch, etwas in Ordnung zu

³⁵⁶Vorschlag von Maja Turovskaja.

bringen, bringt sie alles durcheinander. Das Gedicht drückt ein leichtes Bedauern aus. Es handelt davon, dass der Protagonist guter Laune war, als seine Geliebte nicht bei ihm war, als sie ihn aber besucht hat, sich seine Stimmung schon zu einer schlechten verändert hat. Mit diesem Kontrast will der Verfasser das Gefühl einer sich auflösenden Partnerschaft ausdrücken. Der Sinn des Gedichtes läuft mit der Handlung in der Druckerei auseinander, bei der es nicht um das Glück in einer Beziehung geht, sondern um die Korrektheit in der Arbeit. Die Ähnlichkeit besteht in der Unvereinbarkeit zwischen dem Gewünschten und der Wirklichkeit, dem was man sich gern vorstellt, und den Tatsachen. Dieses Gefühl liest man zwischen den Zeilen.

Während das zweite Gedicht „Ich wartete gestern von morgen an“ klingt läuft Maria vom Regen durchnässt in die Druckerei. Es regnet auch im Gedicht:

*"...Сегодня пришла, и устроили нам
Какой-то особенно пасмурный день,
Идождь..."*

*„...Du bist heute gekommen.
Uns wurde ein besonders trüber Tag geschaffen
und es regnet..."³⁵⁷*

Der Regen steht für die Enttäuschung. Mit Hilfe des Gedichts kommt das Thema der unerfüllten Wünsche zur Sprache.

Das dritte Gedicht Arsenij Tarkowskijs, „Leben, Leben“, wird durch Dokumentaraufnahmen vom Marsch der sowjetischen Armee durch den Sivasch-See, die Einstellungen aus dem Kriegsgeschehen, die Atomwolke über Hiroshima, chinesische Kommunisten und ein friedliches Bild, das Schlitten fahrende Kinder darstellt, begleitet. Dieses Gedicht erzählt davon, dass sich der Protagonist mit den Vätern und Urvätern so stark geistig verbunden fühlt, dass sogar der Tod nicht in der Lage wäre, sie voneinander zu trennen. Das Wort „Krieg“ kommt zwar in den Zeilen nicht vor, der Autor des Gedichts bezieht sich aber auf ihn. Er spricht seine gesellschaftliche Position aus, Leben in der Übereinstimmung mit seiner Vergangenheit und Geschichte der Vorfahren. Diese Werte, in der Zeit des Kriegs als eigene Land und Volk vergegenwärtigt, haben für ihn auch vor eigenem Leben Priorität. Die

³⁵⁷ Meine Übersetzung (Y. G.)

Verwendung der Dokumentaraufnahmen bringt den so wichtigen Aspekt, dass der Vater Soldat war, in den Film. Das Gedicht wird vom Verfasser vorgelesen.

Es ist nicht zu übersehen, dass Arsenij Tarkowskijs Gedichte nicht im Zusammenhang mit der Handlung stehen. Die Verse passen mit ihrer Handlung nicht in die Handlung des Films hinein und klingen selbstständig. Die intertextuell gefüllten Abschnitte des Films sind ein selbstständiger Teil. Nur die Thematik und das, wo und wie das Gedicht verwendet wird, tragen zu seiner Interpretation bei. Tarkowskij verlangt vom Film etwas qualitativ Neues. Er zieht sich vorübergehend aus der Handlung zurück. Hier soll nicht seine Meinung, sondern die Meinung des Vaters ausgedrückt werden.

In „Der Spiegel“ erscheinen die Themen Liebe, Vatersein und Krieg aus verschiedenen Blickwinkeln. In der Polyphonie dieser Themen und darin, dass sie nicht zu Ende ausgesprochen werden, öffnet sich die Spezifik Tarkowskijs als Regisseur, seine Sicht als Autor.

Als das Gedicht „Eurydike“ vorgetragen wird, geht die Protagonistin Maria mit ihrem kleinen Sohn Alexej nach dem anstrengenden und nicht gelungenen Verkauf von Ohrringen langsam nach Hause. Das Gedicht wird vom Autor vorgelesen. Es ist darin die Rede davon, dass man nicht vor unvorhergesehenen Umständen Angst haben soll, sondern man soll ein Pionier, Bahnbrecher, ein Anstifter, immer neugierig sein. Das Gedicht „Eurydike“ klingt wie eine Art Geleitwort zum eigenen Kind. Dadurch, dass das Gedicht von einem Mann vorgetragen wird, wird das Thema des Vaterseins angesprochen. Die Zeilen werden als ein Aufruf an den eigenen Sohn wahrgenommen, mit Kühnheit zu leben, keine Angst vor Versuchen, vor Experimenten zu haben und bringen somit die Lebensposition des Dichters zum Ausdruck. Auf diese Weise gibt die Sequenz nicht deutlich die Sichtweise des Regisseurs wieder, sondern sie wird nur etwas versteckt, verschwommen dargestellt. Seine Stellung wird indirekt ausgesprochen. Diese Art der Darstellung der Handlung suggeriert uns eine andere Sichtweise der Ereignisse.

Wir sehen, dass die Handlung in der Zeit, in der die Verse erklingen, sich nicht weiter entwickelt. Es werden zwar die Personen im Bildausschnitt gezeigt, aber ihre Aktionen sind unbedeutend und tragen zu der Entwicklung der Erzählung nicht bei. Es werden

indessen Gegenstände aus dem Alltagsgebrauch gezeigt. Andererseits werden die Gedichte auch nicht durch Musik begleitet. Die Gedichte werden ohne Emotionen im vollen Umfang ohne Veränderungen vorgelesen. Die Bedeutung der Gedichte hat mit dem Inhalt der Handlung nichts zu tun.

Durch die fehlende Handlung wird das Vorlesen des Gedichts akzentuieren und der Klang der Worte betont. Die Erzählung schaltet aus der visuellen Ebene in die sprachliche um. Der Inhalt des Gedichts bekommt somit eine wichtige Stellung und sein innerer Sinn gewinnt an Bedeutung. Hier kommt der zentrale Gedanke der Akmeisten zum Vorschein, dass der innere Sinn der Geschehnisse nicht mit Hilfe von Worten, sondern praktisch trotz ihnen sichtbar wird. Die Art von Arsenij Tarkowskij, die Gedichte zu lesen, ist monoton³⁵⁸, es gibt keine Akzentuierung, aber genau dies passt zum Konzept des Films. Sie entspricht der Kunsttheorie von Andrej Tarkowskij, wo nicht Emotionen, sondern Sinn zum Ausdruck kommen soll. Auf diese Art und Weise bereichert die Dichtung des Vaters den Film ästhetisch. Sie wird zu einem Leitmotiv im Film, wiederholt sich sogar, was das Gesagte in den Vordergrund vor dem Gesehenen stellt. Die Quelle des Intertextes kann nicht nur als Quelle der ethischen Ideale verwendet werden, sondern auch als Quelle der Beziehung, Meinung, Weltwahrnehmung. Auf den textuellen und bildlichen Ebenen wird in „Der Spiegel“ die Weltanschauung Arsenij Tarkowskij wiedergegeben. Dieser Film ist ein Versuch, nicht so sehr den Vater als Dichter zu charakterisieren, als vielmehr seine Dichtung mit den Mitteln einer anderen Kunstform, nämlich dem Kino, wiederzugeben. Der filmische Stil Andrej Tarkowskij spiegelt die dichterische Ästhetik seines Vaters wider.

In „Der Spiegel“ erklingen die genannten Gedichte vor oder nach wichtigen Sequenzen. Es sind Stellen mit hoher inhaltlicher Intensität, eine Art Zeitlupe, wo die Gegenstände besonders detailliert betrachtet werden. Die Handlung beschleunigt sich gleichsam auf diese Stellen hin, um sich dann einen Moment Pause zu gönnen. Im Moment des Zitierens wird sie nur als Anspielung, als Erinnerung, Zusammenfassung nochmals reflektiert. Die Gedichte helfen, das Geschehen klarer wahrzunehmen. Denn sie vermitteln, dass die Augen des Vaters sehen, was sich ereignet. Dadurch wird auch der sonst selten gezeigte Vater wahrgenommen. In den Gedichten wird eine Frau

³⁵⁸ Hinweis von Prof. Dr. Natalja Bedzir in einem Gespräch.

angesprochen, sie wird immer „Du“ genannt. Dies ermöglicht ein nonverbales Kommunizieren ohne szenische Vermittlung zwischen Mann und Frau. Auf der Seite der Frau sind das ihr Handeln, ihre Fehler, ihre Siege und ihr Charakter. Auf der Seite des Mannes ist das die Liebe zu ihr. Mann und Frau kommunizieren so unabhängig von Zeit, Raum und sogar Umständen. Es wird das Bild einer idealen Liebe geschaffen. Nichts kann ihr Schaden antun.

Die Gedichte charakterisieren so die Mutter der Hauptfigur Alyoscha.³⁵⁹ Im Handeln bleibt sie allein, in den Gedichten aber mit dem Mann verbunden. Gerade durch Einfügen einer anderen textlichen Ebene versteht der Zuschauer das autobiografische Spannungsfeld des Filmes. Die Gedichte, die im Hintergrund der Handlung stehen, schaffen ein Musterbild der Vergangenheit, die nötig ist, um die aktuelle Situation nachzuvollziehen. Es entsteht der Eindruck, dass der Dichter diese Frau sehr gut kennt. Ihr irdischer Körper verhält sich irdisch. Sie ist zerstreut, sie macht sich Sorgen um ihr Handeln, er sieht aber in ihr einanderes, wunderschönes Wesen. Die intertextuelle Intervention schafft über das Autobiografische hinaus so ein allgemeineres Beziehungsmodell. Das im Vordergrund dargestellte einsame Leben der Mutter verwandelt sich mithilfe des Intertextes in eine Liebesgeschichte.

Alexander Puschkins Brief an Piotr Tschaadajew

Ignat liest für die Spanierin, eine Nachbarin seines Vaters, Sätze aus dem Brief von Alexander Sergejewitsch Puschkin an Pjotr Jakowlewitsch Tschaadajew vom 19. Oktober 1836 vor, die im Heft des Vaters notiert sind. Ignat steht im Profil zum Zuschauer mit einem Fenster im Hintergrund. Während des Lesens ändert sich der Blickwinkel auf Ignat. Es werden inzwischen abgenutzte Wände in der Wohnung des Vaters gezeigt, die Spanierin im Sessel und eine Tasse mit Plätzchen auf ihrem Tisch, die plötzlich hell beleuchtet werden. Am Ende des Zitats steht Ignat mit dem Gesicht zum Zuschauer, im Hintergrund ein Foto. Die Kamera hat seinen Blickwinkel und danach ihn selbst gezeigt. Im Brief wird davon gesprochen, dass Russland vom restlichen Europa geografisch und kulturell getrennt sei, Russland habe aber die Kultur und das Leben der europäischen Länder vor den Tataren gerettet. Puschkin ist mit

³⁵⁹Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 107.

Tschaadajews Meinung über die historische Nichtigkeit Russlands nicht einverstanden. Puschkin ist der Auffassung, dass es auch in der damaligen Lage Russlands etwas Erstaunliches gebe. Einerseits sei Russland kein weit entwickelter Staat, andererseits sei es so stark, dass es allein und als einziges europäisches Land den Eroberern Widerstand leisten könne. Der Verfasser des Briefs hätte keine andere Heimat und keine andere Geschichte wählen wollen.

Puschkin antwortet mit seinem Brief kritisch auf einen „Philosophischen Brief“ Tschaadajews, der 1836 in Nr. 15 der Zeitschrift „Teleskop“ veröffentlicht wurde. Tschaadajew wurde infolge dieses Briefs verbannt. Tschaadajew, ein wichtiger russischer Publizist und Literaturkritiker des 19. Jahrhunderts, äußert in seinen „Briefen über die Philosophie der Geschichte“ (in Französisch geschrieben) seine Empörung darüber, dass Russland von der weltweiten Erziehung des menschlichen Geschlechts entfernt geblieben sei, er beschwert sich über den Geist der nationalen Selbstzufriedenheit und den Geist der Stagnation, die den Menschen daran hinderten, zum Antrieb des Universums zu werden. Puschkin widerspricht einigen Russland betreffenden Ansichten des Kritikers. Puschkin ist der Meinung, dass Europa ein historisches und strategisches Interesse an der Situation Russlands habe, mit anderen Worten, dass Russland ein wichtiges Land sei, mit dem, mit dessen Geschichte zu rechnen sei und das respektiert werde.

Das Thema des Sieges über die Tataren wird in Puschkins Brief nur kurz angesprochen. Maja Turowskaja stellt fest, dass der Brief Puschkins an Tschaadajew ein anderes Handlungselement ersetzt hat, nämlich die Schlacht am Kulikovo Feld, die in den Film seiner Beschaffenheit nach nicht gepasst hätte.³⁶⁰ Die Darstellung der Schlacht sollte zur Fortsetzung des Themas des Tatarenangriffs werden, das in „Rubljow“ angesprochen wurde. Die Nennung dieses Themas sollte die Filme „Andrej Rubljow“ und „Der Spiegel“ ohne Einfluss auf die Handlung verbinden und nochmals die Geschlossenheit des filmischen Werkes Tarkowskijs betonen.

³⁶⁰Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 233.

Puschkins Brief an Tschaadajew ist ein Beispiel epistolarischer³⁶¹ Literatur. Ein Brief, der sich als Medium in Russland in der Blütezeit der russischen Literatur entwickelte, enthält oft Anmerkungen über sich selbst, analysiert sich selbst. In einem Brief kommen besonders gut die Persönlichkeit des Verfassers, seine Interessen und politischen Ansichten zum Vorschein. Mit dem epistolarischen Stil des Briefs wird auf die Struktur des Autorenfilms bei Tarkowskij hingewiesen, der sich Anmerkungen bedient und wo oft reflektiert wird. Dieser Brief ist eine Art Manifest, in dem Alexander Puschkin sich als Bürger seines Landes etabliert und erklärt seinen politischen und gesellschaftlichen Standpunkt. Er sagt damit praktisch: Ich kann dieses Land kritisieren, aber ich gehöre zu ihm und genau deswegen habe ich das Recht, dieses Land zu kritisieren. Der russische Schriftsteller Puschkin, der in den Kreisen des frei denkenden Adels verkehrte, erlebte Auseinandersetzungen mit der Regierung und wurde wegen seiner „freien“ Ideen in Bezug auf den Reformbedarf Russlands am Anfang des 19. Jahrhunderts verbannt. Trotz dieser Konflikte will aber Puschkin dem Zar untergeordnet bleiben und will kein anderes Land als Vaterland haben. Diese Zeilen stimmen mit dem Charakter Alexejs überein. Ignat übernimmt aber auch seine Lebenseinstellung gleichsam vom Vater. Der Brief repräsentiert auch die Position Arsenij Tarkowskij und den Charakter Andrej Tarkowskij. Arsenij Tarkowskij hat in seinen Werken immer wieder auf die Verbindung mit den Vorfahren und seinem Land hingewiesen. Andrej Tarkowskij hatte aufgrund seiner künstlerischen Position, die in seinen Filmen vertreten wird, immer wieder Konflikte mit der Direktion des GosKinos und Schwierigkeiten mit ihrer Freigabe im eigenen Land. Trotzdem geht er in „Martirolog“ und in seinen Briefen an den Vater darauf ein, wie sehr er dieses Land liebt.³⁶²

Allusion an Fiodor Dostojewski

Dostojewski ist ein Teil von Marias Charakter. Fiodor Dostojewski ist ein russischer Schriftsteller, in dessen Werken sich die handelnden Personen wegen ihrer Empfindungen quälen, die den anderen Menschen nicht verständlich sind. Sie haben oft einen religiösen Charakter, es werden Angst, Schuldbewusstsein und Pflichten eines Menschen thematisiert. Diese Gedanken quälen neben Maria auch Alexej und sind

³⁶¹ „Epistola“ (lat.) = Brief

³⁶² Veröffentlicht in der Zeitschrift „Ogonyok“ „Lichtstrahl“, 1987, Nr. 21, S. 27, in: Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 173.

offensichtlich die Ursache seines Todes. Ängste und Schuldbewusstsein sind bei den handelnden Personen in allen Filmen Andrej Tarkowskij's präsent.

Dante Alighieri „Göttliche Komödie“

Nachdem Lisaweta Pawlowna Rache an Maria für die Unruhe geübt hat, geht sie mit dem Rücken zum Zuschauer den Flur entlang. Lisaweta Pawlownas Stimme erklingt somit gleichsam im Off. Sie zitiert aus der „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri: *„Es war in unseres Lebensweges Mitte, Ich habe mich in einem dunklen Walde verlaufen.“* Nachdem das Zitat zu Ende ist, macht sie drei Tanzbewegungen. Das ist ein verändertes Zitat. Bei Dante ist zu finden: *„Es war in unseres Lebensweges Mitte, Als ich mich fand in einem dunklen Walde.“* Das ist ein geflügelter Ausdruck im Russischen, der für die Krise der mittleren Jahre steht, wenn ein Mensch sein bisheriges Leben Revue passieren lässt und überdenkt, analysiert, was an Gutem und was an Schlechtem darin getan wurde, um die weiteren Handlungen richtig einzuschätzen. Lisaweta Pawlowna weist auf diese Art und Weise mit einem Hinweis auf ihr Alter Maria zurecht, dass sie nicht so leichtsinnig sein soll. Als Dante sich im Alter von 35 Jahren mit den Fragen des Umgangs mit Enttäuschungen, dem Verleugnen des Ideals beschäftigte, setzte er sich mit den Fragen der gesellschaftlichen Moral auseinander. Er glaubte, dass alle sich im finsternen Wald der Täuschung verlaufen. Mit der Gegenwart unzufrieden, wünschte er sich ihre Erneuerung durch die moralischen und gesellschaftlichen Normen der Vergangenheit. Eine ähnliche Einstellung zu den Fragen der gesellschaftlichen Moral hatte Tarkowskij, der die modernen moralischen Normen in seinen Filmen immer wieder in Frage stellte, um den ewigen Werten den Vorzug zu geben.

Jean-Jacques Rousseau

Als Ignat in der Wohnung seines Vaters Alexej gelassen wird, stellt sich heraus, dass in derselben Wohnung noch eine Spanierin anwesend ist, die ihre Kaffeepause hat. Sie bittet Ignat, ihr etwas aus einem Heft aus Alexejs Bibliothek vorzulesen. Ignat soll ein Zitat vortragen, das rot markiert ist. Ignat beginnt zunächst aber eine falsche Stelle zu lesen. Er trägt vor: „Rousseu³⁶³ sagte auf die Frage, wie die Wissenschaft und Kunst die Sitten der Menschen beeinflusse: negativ.“ Ignat liest mit Ausdruck. Er steht im Profil

³⁶³ Jean-Jacques Rousseau ist ein französischer Philosoph der Epoche des Sentimentalismus. In Zentrum seiner Weltanschauung steht die Behauptung, dass Kultur unnötig sei.

zum Zuschauer mit einer Wand und einem Fenster im Hintergrund. Ein Lichtstrahl fällt auf seine Haare. Danach unterbricht ihn die Spanierin und weist auf das Zitat Puschkins hin. Dadurch, dass die Spanierin Ignat unterbricht, zeigt Tarkowskij seine negative Einstellung zu diesem Standpunkt. In den Werken Tarkowskij wird öfter auf die positive Bedeutung der Kunst in der Entwicklung der Menschheit eingegangen. Die Kunst verkörpert für ihn das Erbe, das nach dem Menschen bleibt und immer weitergegeben wird. Hier spricht Tarkowskij die Meinung Rousseaus an, um in der Distanzierung davon nochmals seinen Standpunkt offenzulegen.

Das biblische Motiv des brennenden Dornbuschs

Als Natalja mit ihrem Sohn Ignat ihren Mann Alexej besucht, unterhält sich Natalja mit Alexej, während Ignat im Hof spielt. Sie sehen durch das Fenster, wie Ignat mit einem Stock in einigen brennenden Zweigen herumstochert. Beim Blick auf Ignat weist Natalja darauf hin, dass diese Szene mit einer Geschichte über die Erscheinung des Engels Ähnlichkeiten hat. Alexej erinnert sich an die Erscheinung des Engels vor Mose in der Gestalt eines Dornbusches. Der Busch hat dabei gebrannt und war doch nicht verbrannt.³⁶⁴ In der christlichen Tradition symbolisiert das Bild des brennenden Busches zugleich die unbefleckte Empfängnis der Gottesmutter durch den Heiligen Geist. Andrej Tarkowskij verwendet diese Allusion, um auf die Bedeutung Nataljas als Mutter sowie ihre Reinheit hinzuweisen.

Tarkowskij lässt somit die anderen Personen ausdrücken, was er zu sagen hat. Er hebt die Aussagen hervor, die er für wichtig hält. Es werden Allusionen auf Schriftsteller verwendet, deren Weltanschauungen Tarkowskij folgt. Diese intertextuellen Elemente haben also die Funktion, die Sichtweise Tarkowskij zu unterstreichen.

2.2.6. „Stalker“

Der Film „Stalker“ handelt von der Reise in ein verbotenes Territorium zweier abenteuerlustiger Menschen, einem Professor und einem Schriftsteller, unter der Führung des Reisebegleiters Stalker. Dieser Ort ist durch den Einschlag eines Meteoriten auf die Erde entstanden. Das Ziel der Reise ist, das Wunschzimmer zu besuchen, in dem laut Gerüchten die sehnlichen Wünsche des Besuchers erfüllt werden.

³⁶⁴Exodus 3:2. Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 56.

Die Reisenden erreichen dieses Zimmer, nachdem sie reale oder möglicherweise imaginäre Hindernisse auf dem Weg überwunden haben. Sie verzichten darauf, ins Zimmer hineinzukommen, weil sie sich nicht sicher sind, dass die Erfüllung ihrer Wünsche ihnen zugutekommt.

In „Stalker“ wird, wie Turowskaja feststellt, die Handlung minimalisiert (vgl. Kap. 2.1.).³⁶⁵ Die Elemente der äußerlichen Handlung verschwinden, dafür vertieft sich die Erzählung nach innen. Der Film wird durch verschiedene Geschichten der Einwohner ergänzt, die das Wunschzimmer, in dem sich die Wünsche erfüllen, nicht erreicht haben. Diese Personen existieren außerhalb der Einstellung. Die Geschichte des Lebens des Reisebegleiters Stachelschwein ist für die Reisenden wichtig, diese Person existiert aber nur in ihren Erzählungen. Nachdem Stachelschwein einmal verstanden hat, dass seine Wünsche, sogar da, wo er sich um seine Familie kümmert, in Wirklichkeit nicht ehrlich sind, sondern es ihm im Leben vielmehr um sein Vermögen geht, war er sehr enttäuscht und hat Selbstmord begangen. Es wird zwischen Bedürfnissen und dem wirklichen, echten Herzenswunsch unterschieden. In dieser Idee, im Unterschied zwischen äußerlichen und inneren Wünschen, finden die Ideen Tolstojs ihren Ausdruck, wo er über das eigene Gewissen nachdenkt (vgl. Kap. 2.2.4.). Der Schriftsteller fragt in seinen Werken, was das Haben allein einem Menschen nutzt. Die Geschichte der Reise zum Wunschzimmer erinnert auch an die Reise des jüdischen Volkes in das Land Kanaan (vgl. 2.2.5.). Dort wurde wie in „Stalker“ eine lange Reise gemacht für einen Weg, der eigentlich kurz war. Das Ziel der Wanderung war auch eine Veränderung des Denkens, die unterwegs geschehen sollte.

Stalkers Position, dass er nicht in der Lage ist, in der realen Welt zu leben, drückt die Meinung Tarkowskijs über die Unvollkommenheit der Zivilisation aus. „Stalkers“ sagen, dass nicht das System, sondern der Mensch und seine Gefühle wichtig sind. In diesem Punkt überschneiden sich die Gedanken Stalkers und Tarkowskijs. Auf dieses Thema wird nochmals in „Nostalgia“ eingegangen. Stalker weist auf die Dissonanz zwischen dem kulturellen Fortschritt und der Wahrnehmung der Welt als solcher, die dem Menschen Freude gibt, hin. In „Stalker“ werden zwei Gedichte vorgelesen. Diese

³⁶⁵Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 133.

sind „Nur das genügt nicht...“ von Arsenij Tarkowskij und „Feuer der Begierde“ von Fjodor Tjutschew.

Das Gedicht „Nur das genügt nicht...“ liest Stalker nach einer sehr schwierigen Wegstrecke, die „Fleischwolf“ heißt, vor. Stalker meint, das Gedicht sei durch Stachelschwein, den anderen Reisebegleiter vor ihm, verfasst worden. Während das Gedicht vorgetragen wird, ist Stalker die ganze Zeit in der Mitte des Bildausschnittes zu sehen. Hinter ihm kommt eine abgetragene Wand zum Vorschein. Als er das Gedicht vorliest, stützt Stalker sich an eine andere Wand, wobei sein Gesicht zur Wand gerichtet ist. Bei den Worten: „*Gutes, Böses verschwand, Nichts geschah mir vergebens*“ dreht er sich um und stellt sich mit dem Rücken zur Wand. Nachdem Ende des Gedichtes verschiebt sich der Blickwinkel auf den Tunnel „Fleischwolf“, der plötzlich hinter den Wandernden erscheint, auf das Zimmer vor ihnen. Plötzlich stehen sie direkt vor dem Wunschzimmer.

Das Gedicht wird mit der Stimme Arsenij Tarkowskij ohne Intonation vorgetragen. Es besteht aus fünf Strophen, jede von ihnen endet mit den Worten „Doch das genügt nicht“. Der Sinn des Gedichts besteht darin, dass ein Mensch trotz Glück und Zufriedenheit immer mehr an Gutem haben will. Das Gedicht kann man auch auf das Leben von Stachelschwein beziehen. Das Materielle war das Wichtigste in seinem Leben.

Das Gedicht wird auf den Höhepunkt des Films vorgetragen. Es wird auf seine Kulmination platziert. Die Wandernden stehen vor dem Ziel ihrer Reise. Vor ihrer Entscheidung wird reflektiert, in einer anderen Form über das Ziel des Lebens nachgedacht. Die Abwesenheit der Handlung veranlasst den Zuschauer dazu, sich auf den Sinn des Gedichts allein zu konzentrieren. Die plötzliche Einführung des Gedichts zerbricht den Rhythmus des Films. Es geschieht etwas Unerwartetes. Der Zuschauer wird mit seinen Gefühlen allein gelassen und soll die Entscheidung für sich allein treffen, ob er in ein Wunschzimmer hinein eintreten würde.

Das Gedicht Fjodor Tjutschews³⁶⁶ „Mein Freund, ich liebe Deine Augen...“ wird am Ende des Films nach dem Monolog von Stalkers Frau, dass sie ihn liebt, so wie er ist, von Stalkers Tochter vorgelesen. Das behinderte Mädchen sitzt am Tisch und hat gerade das Gedicht gelesen und trägt es gleich danach auswendig vor. Ihre Stimme klingt im Off, die Lippen des Mädchens bewegen sich dabei nicht. Nach den letzten zwei Zeilen „И сквозь опущенных ресниц Угрюмый, тусклый огонь желанья“ „und unter den gesenkten Wimpern hervor das sehnsüchtige Feuer der Leidenschaft“³⁶⁷ bewegen sich unter ihrem Blick die Gläser auf dem Tisch.³⁶⁸ Die Gläser bewegen sich, obwohl sie sie nicht berührt. Dadurch wird die Kraft ihres Wunsches dargestellt.

Am Ende des Films wird implizit die Frage gestellt: Warum kann das Mädchen etwas, was die anderen nicht können? Die Reisenden sind ohne Erfüllung ihres Wunsches heimgegangen, das Mädchen bekommt aber ihre Wünsche auch ohne das Zimmer erfüllt. Ich denke, dass ihr Wunsch im Gegensatz zu der Erfahrung mit dem Wunschzimmer steht. Die Worte „Das Feuer der Leidenschaft“ heben hervor, dass die anderen Besucher des Wunschzimmers dieses Feuer nicht haben. Ohne dieses Feuer kann jedoch keine Kraft eine vorübergehende Bitte erfüllen. Die Tochter Stalkers hat dieses Feuer der Leidenschaft, die pure Leidenschaft. Das Feuer der Leidenschaft ist das Lieblingsthema Arsenijs und danach Andrej Tarkowskij. Andrej wiederholt den Gedanken des Vaters, dass man die Liebe, die Leidenschaft zum Leben, die den Menschen antreibt, in sich entwickeln sollte.

Die Zeilen, die das Kind vorliest, sind nicht kindlich. Es ist ein Liebesgedicht Fjodor Tjutschews. Gedicht wurde 1836 verfasst und ist der zweiten Frau des Schriftstellers, Ernestina Dörnberg, gewidmet. Es spricht von einem Augenblick zwischen zwei Verliebten, in dem man die Leidenschaft seines Partners erkennen kann. Tarkowskij will die Aufmerksamkeit zu dem Bild des Kindes lenken. Natalja Bedzir³⁶⁹ wies im Bild der Tochter Stalkers auf das Bild der Prophetin Cassandra im Film „Stalker“ hin. Diese

³⁶⁶Fjodor Tjutschew (1803-1873) war ein russischer Dichter und Diplomat, dessen Werk zur Goldenen Zeit der russischen Dichtung gehört. Der Literaturkritiker Jurij Tynjanow nannte Tjutschews Gedichte 'Fragmente', die ihrem Wesen nach eine bis zu einem kurzen Text komprimierte, kleine Ode sind.³⁶⁶ Die Ode Tjutschews ist durch höchste innere Spannung gekennzeichnet.

³⁶⁷ Meine Übersetzung (Y. G.)

³⁶⁸Turovskaja, Maja: 7 ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 141; Guerra, Tonino: Stalker, Smuggler of Happiness, in: Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006, S. 52.

³⁶⁹Aus dem Gespräch mit Prof. Dr. Natalja Bedzir.

spricht nicht aus sich heraus, und sie hat keine Macht darüber, was sie sagt, sondern sie sagt, was ihr vom Geist gesagt wird. Sie spricht gleichsam die Worte Stalkers, und dadurch gibt sie gleichzeitig die Meinung Andrej Tarkowskijs wieder.

In einer Szene wird von einer Frauenstimme im Off aus der Offenbarung des Johannes 6:12-16³⁷⁰ zitiert. Stalker und seine Mitreisenden werden in dieser Zeit gleichzeitig im Wasser liegend gezeigt. Es werden im Wasser befindliche Elemente des Lebens aus dem 20. Jahrhundert mit der Kamera hervorgehoben (Münzen, Federn, Platten, Aquariumfische), gleichsam die letzte Erinnerung an sie (Kap. 2.3.7.). Im zitierten biblischen Abschnitt werden die letzten Tage der Zivilisation beschrieben, es ereignet sich ein Erdbeben, die Sonne erlischt, und der Himmel rollt sich zusammen. Der Lauf der Geschehnisse ist zum Ende gekommen, und der Mensch hat nichts, worauf er noch hoffen kann. Dennoch kann der Mensch immer auf seinen Retter hoffen. Durch dieses Zitat wird unterstrichen, dass Stalker eine Konnotation Johannes des Täufers des Vorgängers Jesu in sich trägt.

„Sinken, wie der Heilige Petrus“, diese Worte sagt der Schriftsteller zum Professor, bevor sie einen Marsch über „Den Trockenen Tunnel“, einen Wasserfall, eine Falle der „Zone“, machen. Diese Allusion spielt auf eine Geschichte aus der Bibel an, in der Petrus, nachdem er gesehen hat, wie Jesus über das Wasser läuft, ihn darum bittet, das selbst tun zu können (Matthäus 14:22-32).³⁷¹ Er macht einige Schritte, fängt an zu zweifeln und zu sinken. Der Schriftsteller will damit sagen, dass der Professor nicht zweifeln, sondern glauben muss.

Die Worte „Mene, mene, tekel, u-parsin“ („Er wurde auf der Waage gewogen und zu leicht gefunden“ Daniel 5:25-28) kommen aus dem Mund des Schriftstellers. Er phantasiert, es könnte das Ziel des Professors sein, auf das Gebiet der Zone zu kommen, um alles dort auszumessen und danach die Daten als eigene wissenschaftliche Entdeckung zu bezeichnen. Das würde eine Sensation in der Welt der Wissenschaft hervorrufen. Der Schriftsteller meint, dafür könnte man dem Professor einen Nobelpreis verleihen. Dann würde aber der Reisende aufstehen und alle mit den Worten „Mene, mene, tekel, u-parsin“ aufklären. Diese Worte werden vom Professor im Off

³⁷⁰Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1396.

³⁷¹Ebd., S. 1106.

vorgetragen, während im Bildausschnitt Stalker liegend mit dem Gesicht nach unten gezeigt wird. Der Schriftsteller erinnert damit an die biblische Geschichte vom babylonischen König Belschazzar (Daniel 5:1-29).³⁷² Er trank einmal in der Thronhalle mit seinen Gästen aus den Kelchen, die Nebukadnezar aus Jerusalem geraubt hatte. An dem Abend ist aber in der Luft eine Hand erschienen, die diese Worte an die Wand der Thronhalle geschrieben hat. Dadurch wurde die ganze Pracht des Königs zunichte gemacht. Mit diesen Worten wirft der Schriftsteller dem Professor vor, dass nicht nur seine zukünftige Erfindung sinnlos sei, sondern er auch leichtsinnige Ziele im Sinne habe. Mit der Verwendung der biblischen Zitate bringt Tarkowskij einen Ton der biblischen Moral in die Geschichte und unterstreicht die messianische Berufung Stalkers.

2.2.7. „Nostalgia“

In diesem Film reist der Schriftsteller Andrej Gortschakow nach Italien mit dem Ziel, Informationen über das Leben Pavel Sosnowskijs eines russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts zu sammeln. Die am Anfang romantische Verfassung des Schriftstellers wechselt im Laufe der Reise zu einer trüben, düsteren Stimmung. Er zeigt kein Interesse an der Übersetzerin Eugenia, die ihn begleitet, und macht Bekanntschaft mit der komischen Person Domeniko, von dem erzählt wurde, er hätte seine ganze Familie zu Hause eingesperrt, um sie von vermutetem Ende der Welt zu retten. Domeniko weiht Andrej in seine Idee ein, die Welt zu retten, indem man eine angezündete Kerze durch die Therme von Bagno Vignoni trägt. Nachdem Domeniko sich durch Selbstverbrennung getötet hat, geht Andrej mit der Kerze allein durch Bagno Vignoni, überquert das Becken, stirbt aber am Ende an einem Herzinfarkt.

Andrej ist kein Held im üblichen Sinne. Er begeht keine große Taten, ist von seinen inneren Stimmungen gequält und stirbt wegen seiner Sensibilität am Herzinfarkt. Im Zentrum des Films steht somit das Leben eines Antihelden. Er kommt nach Italien, um seine Größe zu bewundern. Italien ist das Land des vergangenen Ruhmes der Antike. Erinnerungen an diese Epoche kann man noch in der Architektur sehen. Es ist ein Land der Politiker und Maler, die in der Epoche der Renaissance ihre Werke erschufen, in einer Epoche, in der sich das Interesse an der vergangenen Größe erneuerte. Es ist ein Land mit ausgeprägtem Interesse an der Kunst. Italien ist ein Land, in dem die Frauen

³⁷²Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1010-1011.

kein demütiges Leben mehr führen, wie im Heimatland Gortschakows. Die emanzipierten Frauen, wie etwa Eugenia, bringen ihre Wünsche und Ziele im Leben frei zum Ausdruck, sogar den, dass sie dominieren wollen. Es ist das Land hoher Kultur, mit großem kulturellem Erbe. Bei Tarkowskij ist dieses Land aber für den Protagonisten Gortschakow fruchtlos. Gortschakow macht die kulturelle Einzigartigkeit des Landes keine Freude. Das Land inspiriert Gortschakow nicht zum Schaffen. Russland dagegen ist das Land seiner Frau Maria und seiner zwei Kinder, eines Jungen und eines Mädchens, ein Land, dessen Schönheit nicht auffällig ist, kein emanzipiertes, sondern ein demütiges Land. Russland ist ein Land der Schriftsteller, die sich nicht mit der Beschreibung der Gefühle oder dem politischen Aufbau befassen, sondern mit der Beschreibung der geistlichen Fragen des Menschen. Es ist auch ein Land, in dem der Geist der Fruchtbarkeit, echter Kreativität herrscht.

Die Struktur des Films stellt Italien Russland gegenüber, Demut wird Emanzipation gegenübergestellt, das Echte dem Scheinbaren. Der Titel „Nostalghia“ bedeutet nicht nur die Sehnsucht nach dem von Gortschakow verlassenen Land. Das Wort „Nostalghia“ klingt im Russischen und im Italienischen gleich. Es ist nicht nur Nostalgie nach Vergangenheit, sondern nach einer Vergangenheit, die man nicht kennt, nach dem Natürlichen und Echten, dass ursprünglich in einen Menschen angelegt wurde. Es ist die Sehnsucht eines Menschen danach, was er in Wirklichkeit ist. So erklärt der Regisseur selbst die Bedeutung des Filmtitels: [„*The Nostalghia of my film is a fatal illness suffered by someone who is far from his own origins and cannot return there.*“]³⁷³ Es werden zwei Gedichte Arsenij Tarkowskij zitiert und ein erfundener Brief des Komponisten Sosnowskij, Reminiszenzen an Puschkin, Tolstoj, Petrarca, Dante, Machiavelli als Intertext verwendet.

Der Schriftsteller Andrej Gortschakow sammelt die Informationen über den Komponisten Pavel Sosnowskij, der im Konservatorium in Bologna studiert hat und zu einem Akademiker geworden ist. Als Sosnowskij nach Russland zurückgekehrt ist, konnte er, meint Gortschakow, sich dennoch nicht aus der Leibeigenschaft seines Gutsherrn loskaufen. Infolgedessen hat er Selbstmord begangen. Die Geschichte des Komponisten Pavel Sosnowskij spiegelt sich in der Stimmung und dem Schicksal des

³⁷³Bachmann Gideon, Hoberman, J.: Between Two Worlds. In: Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky: interviews, Jackson 2006, S. 94.

reisenden Schriftstellers Andrej Gortschakow wider. Einen der Abdrücke der Verfassung Sosnowskijs und damit der Verfassung Gortschakows findet der Zuschauer in Sosnowskijs Brief an seinen Gutsherrn.

Zum ersten Mal wird der Brief in einem Bildausschnitt gezeigt, als Eugenia sich mit Gortschakow über die Notwendigkeit der Übersetzung der Gedichte und damit über die Möglichkeit des Transfers der geistigen Werte in die andere Kultur gestritten hat. Gortschakow bestreitet die Notwendigkeit der Übersetzung. Der Brief wird zunächst nicht vorgelesen.

Nachdem Eugenia wegen Gortschakows Unzufriedenheit mit Italien ausrastet, fährt sie schließlich weg. Zuvor verweilt sie kurz vor der geschlossenen Tür von Gortschakows Hotelzimmer und liest noch Sosnowskijs Brief. Sie will wissen, was in dem Brief des Komponisten, der Quintessenz seines ganzen Suchens in Italien, steht. Sie interessiert, was Sosnowskij in Italien so gequält hat, weil die Qualen Gortschakows möglicherweise dieselbe Ursache haben. Die Übersetzerin liest den Brief im Flur, wie zwischen zwei Welten, Russland und Italien, wie in einem Zustand „dazwischen“.

Während die Beschreibung der ersten Hälfte des Traums vorgelesen wird, ist Eugenia im Bildausschnitt zu sehen. Sie steht im Halbdunkeln, doch so, das ihr Hals und die Hand mit dem Brief beleuchtet werden. Am Anfang ist nur ihr Kopf im Bildausschnitt zu sehen, mit weiterer Beschreibung des Traums vergrößert sich ihre Silhouette. Als der Inhalt des Traums zur Wirklichkeit wechselt, erscheint Gortschakow im Bildausschnitt. Als der Brief davon handelt, dass der Gedanke, nie mehr nach Russland zurückzukehren, für Sosnowskij unerträglich sei, wird Gortschakow mit dem Gesicht nach oben und mit der Körperhaltung eines Toten (vgl. Kap. 3.3.7.) auf einer Bank liegend gezeigt. Der Brief wird von einer männlichen Stimme im Off vorgetragen.

Der Brief beschreibt einen Traum des Komponisten Sosnowskij, in dem er ein Theaterstück im Haus des Grafen aufführt und dort die Rolle einer Statue spielt. Er steht auf einem Podest. Nachdem er aufwacht, begreift Sosnowskij, dass der Traum in seiner geistigen Verfassung wurzelt. Er sei wie versteinert. Ihm fehlt das, wonach seine Seele in Wirklichkeit verlangt, nämlich die Birken, sein Dorf zu sehen.

Dieser Brief ist eine Fiktion. Zum Urbild für die Person Pavel Sosnowskijs wurde Maxim Berezowski, Komponist der russischen Kirchenmusik, der im Konservatorium in Bologna studierte. Er wohnte neun Jahre in Italien und fand dort große Anerkennung. Nach seiner Rückkehr nach Russland bekam er aber keine Anstellung und beging in Armut Selbstmord. Er hat jedoch nie einen solchen Brief verfasst. Mit Hilfe des erfundenen Briefs stellt der Regisseur das tragische Schicksal eines Komponisten, seine unerfüllte Sehnsucht nach der Heimat, in den Mittelpunkt, macht sie zum Grund seiner Leiden.

Das Schicksal Sosnowskijs trifft auch Gortschakow. Im Ausland, in Italien, wo er Erfolg hat, hat Sosnowskij Sehnsucht nach Russland, doch nachdem er zurückkehrt, stirbt er in der Heimat ohne Anerkennung. Dieselbe Sehnsucht hat auch Gortschakow. Ihn quält, dass er die zwei Welten, Italien und Russland, in seinem Herzen nicht vereinbaren kann. Von diesem Gedanken gequält stirbt er. Die Vehemenz des Heimwehs von Andrej Gortschakows, des Protagonisten von „Nostalghia“, wird durch das unglückliche Schicksal Sosnowskijs geschildert. Wir haben hier eine Fortsetzung des Themas, das im Film „Der Spiegel“ im Brief Puschkins an Tschaadaew angeschnitten wurde. Es ist das Motiv der geistigen Zugehörigkeit im Gegensatz zum physischen Aufenthaltsort.

Im Film „Nostalghia“ werden zwei Gedichte Arsenij Tarkowskijs zitiert. Während das erste Gedicht vorgelesen wird, läuft der Protagonist Andrej Gortschakow auf ein Gebäude im römischen Stil mit einem Bogen zu. Das Gedicht „Als Kind wurde ich krank“ wird mit der Stimme des Autors im Off auf Russisch vorgetragen. Die Vortragsart erscheint dem Hörer so, als sei der Redner krank oder betrunken und einige Teile des Gedichts vergessen hat. Währenddessen wird Wasser um das Gebäude herum gezeigt, danach kommt das antike Gebäude in Sicht. Gorschakow durchquert den Eingang, es wird auch Wasser im Gebäude gezeigt. Während der letzten Zeilen erscheint ein Mädchen. Nachdem das Gedicht vorgeklungen ist, werden eine Flasche Vodka und ein Plastikbecher auf einem Stein stehend gezeigt. Das Gedicht wird in Teilen zu je ein paar Strophen vorgelesen.

Der Protagonist des Gedichts ist krank geworden. Er empfindet seinen Traum wie Realität. Sieben Schritte von ihm entfernt steht seine Mutter und winkt ihm mit der Hand. Sobald er sich ihr nähert, entfernt sie sich auf weitere sieben Schritte. Der nächste

Traum im Gedicht ist das weiße Krankenhaus mit dem Arzt und der Krankenschwester. Es wird der Zustand des Schüttelfrostes beschrieben. Arsenij Tarkowskij trägt nicht das ganze Gedicht vor, sondern er lässt die Strophen mit konkreten Beschreibungen weg, bis auf die Beschreibung der Mutter, der Geschmacks auf den Lippen und das Bild des Krankenhauses. Das Einfügen des Gedichtes unterstreicht den Zustand Gortschakows. Er ist an der Grenze seiner Kräfte, müde, erschöpft, betrunken, und sieht im Leben keinen Sinn mehr.

Nach dem Gespräch mit Angela ist das Gedicht „Die Sehkraft schwindet“ zu hören. Das Gedicht wird in der Originalfassung von einer männlichen Stimme auf Italienisch im Off vorgetragen, während gleichzeitig Angela sitzend im Gebäude gezeigt wird. Ihre Gestalt wird mit Lichtreflexen vom Wasserspiegel beleuchtet. Als der Gedichtsvortrag zu Ende ist, liegt Gortschakow wie tot neben dem Feuer, das er angezündet hat. Der Protagonist im Gedicht wird von Symptomen getroffen, wie das menschliche Leben erlischt, die Inspiration verschwindet, die Sehkraft verblasst, das Gehör wird taub und der Körper schwach. Er will aber den Mitmenschen seine frühere Lebensfreude vermitteln und ihnen die eigene Erfahrung des In-Flamme-Kommens nahebringen.

Schon allein die Tatsache, dass das Gedicht Arsenij Tarkowskij auf Italienisch vorgetragen wird, drückt den Zustand des sich fremd fühlenden Protagonisten, aus. Der Inhalt des Gedichtes weist darauf hin, dass die Lebenskräfte in Gortschakow als Folge des Kampfes mit der Nostalgie erlöschen, gleichzeitig aber auf seinen Wunsch, das Leben von anderen zu entflammen. Das ist auch eine Anspielung auf die entzündete Kerze in Gortschalows Händen am Ende des Films. Die Aussage des Gedichts, die anderen durch sein Werk zu „entflammen“, bringt die gesellschaftliche Position des Dichters und auch des Regisseurs zum Ausdruck.

Im Flur der Herberge diskutieren Gortschakow und Eugenia darüber, ob es sinnvoll sei, die schriftlichen Werke aus dem Original in eine andere Sprache zu übersetzen. Gortschakow glaubt nicht, dass sie richtig übersetzt werden können, weil die andere Kultur die Idee des Originals nicht vollständig auffassen kann. Eugenia wendet darauf ein, es sei unmöglich, Tolstoj oder Puschkin ohne Übersetzung zu verstehen. Es sei wichtig, die Persönlichkeiten der anderen Kultur zu kennen, weil man das Wesen des anderen Landes nur dann verstehen könne, wenn man sich mit seiner Kultur

auseinandersetzte. Die russischen Schriftsteller Leo Tolstoj und Alexander Puschkin werden in dieser Diskussion den Italienern Petrarka, Dante und Machiavelli gegenübergestellt. Während Tolstoj und Puschkin erwähnt werden, wird Eugenia in einer Großaufnahme im Bild gezeigt. Als die Übersetzerin von Dante, Petrarka und Machiavelli spricht, sieht man Gortschakow in einer Großaufnahme mit dem Rücken zum Zuschauer. Er schnippt dabei die Asche von einer Zigarette.

Leo (Lew) Nikolajewitsch Tolstoj ist ein russische Aufklärer, Publizist und religiöser Denker. Tolstoj wird traditionell zu den Schriftstellern gezählt, in deren Werken Ideen dargestellt werden, die dem Christentum zu eigen sind (vgl. Kap. 2.2.4).

Das Werk **Alexander Puschkins** charakterisieren folgende philosophische Kategorien: Freiheit, Leidenschaft und Moral, Persönlichkeit, Tod und Unsterblichkeit, das Nachdenken über Kultur und Geschichte (vgl. Kap. 2.2.5.).

Francesco Petrarca war ein italienischer Dichter der Epoche der Renaissance. Die Hauptquelle seiner Dichtung ist seine ungeteilte Jugendliebe zu Laura geworden.

Dante Alighieri war ein italienischer Dichter, der Gedichte zur Verehrung von Beatrice und die „Göttliche Komödie“ verfasst hat, deren allgemeiner Ton seine Liebe zu Beatrice angegeben hat (vgl. Kap. 2.2.5.).

Nikolo Machiavelli war ein italienischer Denker der Renaissance, ein Schriftsteller und Politiker. In seinen Werken trat er als Anhänger einer starken staatlichen Macht auf. In Philosophie hat Machiavelli die Frage nach dem Verhältnis zwischen den moralischen Normen und der politischen Zweckmäßigkeit gestellt (vgl. Kap. 3.2.7.)

Mit anderen Worten spricht Eugenia, wenn sie davon spricht, das Land Italien zu verstehen, vom Verständnis der Renaissance. Die Renaissance zeigt sich in den Kunstwerken, die gleichzeitig für die Kunst im Allgemeinen stehen. Im Werk der italienischen Dichter der Renaissance haben die Gefühle Priorität. Die Verehrung der menschlichen Schönheit und der Schönheit der menschlichen Seele überstrahlt alle anderen Emotionen. Wenn aber die Rede davon ist, Russland zu erfassen, wird darunter die geistige Suche des Menschen verstanden. Unter den Begriffen italienische und

russische Kultur werden zwei Auffassungen vom Menschen unterschieden, von einem seelischen und einem geistigen.

2.2.8. „Opfer“

Der ehemalige Schauspieler und Journalist Herr Alexander wohnt mit seiner Frau Adelaide, seiner Tochter Julia und seinem kleinen Sohn auf einer skandinavischen Insel. An seinem Geburtstag wird er vom Arzt und Freund der Familie Viktor und vom Postzusteller Otto aufgesucht. Plötzlich läuft im Fernseher eine Mitteilung, dass ein nuklearer Krieg ausgebrochen sei, der das Ende für die menschliche Zivilisation darstellen könnte. Alexander betet in seinem Zimmer zu Gott, dass dieses Ereignis rückgängig gemacht wird, und legt das Gelübde ab dafür, alles zu geben, was ihm wichtig ist. Gleich danach kommt Otto zu ihm, er behauptet, die Welt könnte gerettet werden, wenn Herr Alexander mit dem alleinlebenden Hausmädchen Maria schläft. Herr Alexander entscheidet sich dazu und beide vollziehen den Beischlaf. Als Herr Alexander am nächsten Morgen erwacht, scheint alles so zu sein wie vor der Nachrichtenmeldung. Bei einem Spaziergang mit der Familie kehrt Alexander heimlich allein nach Hause zurück und setzt sein Haus in Brand.

Der Film „Opfer“ ist voller Gleichnissen. Das sind kurze Geschichten, die nicht dargestellt, sondern erzählt werden und aus denen man eine Lehre oder Moral ziehen kann. Sie beziehen sich nicht unbedingt auf die schriftlichen Werke, sondern es sind auch fiktive Geschichten, die die Handlung ergänzen. Die Gleichnisse erzählen im Film der Protagonist, Herr Alexander, Otto und Viktor, aber auch andere Personen. Sie spiegeln das Hauptthema des Films, das Ende der Welt, die Rettung, die Entscheidung, in Variationen wieder. Somit werden die Gleichnisse in die narrative Struktur des Films eingebettet. Diese Geschichten werden während der langen Spaziergänge Alexanders und des Jungen³⁷⁴ im Wald oder während der Gespräche der handelnden Personen zu Hause erzählt. In „Opfer“ werden außerdem ein Zitat aus dem Johannesevangelium „Im Anfang war das Wort“, Reminiszenzen an Shakespeare und Dostojewskij und das Gebet „Vater unser“ als Intertext verwendet.

„Warum war im Anfang das Wort, Papa?“, fragt das kleine Junge, der Sohn des Protagonisten, am Ende des Films. Dabei liegt er im warmen Licht unter dem Baum,

³⁷⁴Bezeichnung bei Tarkowskij.

den er gerade gegossen hat. Das sind seine ersten Worte im Film. Davor konnte er wegen einer Operation am Hals nicht sprechen. Es sind auch die ersten Worte aus dem Johannesevangelium.³⁷⁵ Somit können sie als Hinweis auf die messianische Berufung des Sohnes gedeutet werden. Dieser Satz bezieht sich auf die Worte Alexanders am Anfang des Films, man solle einen Baum regelmäßig gießen, dann würde er seine Frucht bringen. Herr Alexander meint, dass regelmäßige Wiederholung einer und derselben Handlung die Welt verändern könne. Deswegen solle der Junge den Baum auch weiter gießen. Diese Handlung kann auch als das Vermächtnis des Protagonisten an den Sohn interpretiert werden. Er solle die Welt mit seinen guten Werken füllen. Gleichzeitig kann darin auch der Aufruf Andrej Tarkowskij's an den eigenen Sohn, dem der Film gewidmet ist, verstanden werden. Sein Leben solle „sprudeln“ und Früchte tragen.

Das Zitat hat aber auch Bezug zum Gebet Alexanders, das gewirkt und geholfen hat, die Katastrophe zu verhindern. Auf diese Art und Weise kommt der Gedanke zum Ausdruck, dass ein einzelner Mensch in der Lage ist, den Verlauf der Geschichte zu verändern. Die Verwendung des Gebets „Vater unser“, das von Alexander in seinem Zimmer vorgelesen wird, ist ein starker Kunstgriff, der auf die Wichtigkeit des Problems hinweist, das den Protagonisten zum Beten bringt. Der Gesichtspunkt Andrej Tarkowskij's kann damit als ein auf die Apokalypse gerichteter Blick empfunden werden. Der Regisseur ist am Thema der Apokalypse interessiert.

Mit der Allusion an William Shakespeares „Hamlet“ wird eine Parallele zwischen der Tat Hamlets und der Alexanders gezogen. Der Name Hamlet tritt in „Opfer“ im Gespräch Alexanders mit Otto auf. Während Alexander mit seinem Sohn spazieren geht, begegnen sie dem Postzusteller Otto auf seinem Fahrrad, der Herrn Alexander ein Glückwunschtelegramm seiner Freunde anlässlich seines Geburtstags vorbeibringt und mit ihm ein Gespräch über den Sinn des Lebens beginnt. Otto meint, es bringe nicht viel, im Leben einfach da zu sitzen und auf etwas zu warten. Ein Mensch könne so sein Leben lang nur warten. Herr Alexander stimmt mit ihm darin überein. Als Beispiel für eine Person der Tat führt Alexander Hamlet, seine Entscheidung, den Mörder des

³⁷⁵Das Evangelium nach Johannes, 1:1. In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1195.

eigenen Vaters zu entlarven, an. Hamlet fand sich mit dem Gang der Ereignisse nicht ab und hat ihren Lauf verändert. Herr Alexander sagt zu Otto, es sei besser zu handeln. In bestimmten Umständen sei Handeln unerlässlich.

Im Telegramm wird Alexander als „Richard III“ und gleichzeitig als „Fürst Myschkin“ bezeichnet. Als „Richardisten“ bezeichnen die Freunde Alexanders sich selbst als Verehrer seiner Schauspielkunst in der Rolle als Richard III in dem gleichnamigen Drama Shakespeares. Mit der Allusion an Richard III wird noch eine Eigenschaft Alexanders hervorgehoben, seine Weisheit und Erfahrung.

In dem Theaterstück werden die Umstände der Machtergreifung und der darauf folgenden kurzen Regierungszeit des Königs von England, Richard III, beschrieben. Richard verkörpert hier einen Herrscher, der trotz widriger Umstände nach der Verwirklichung seiner Pläne strebt. Er ist dabei aber derjenige im Stück, der die Regeln dieser Gesellschaft kennt und am offensivsten vertritt. Diesen seinen Zug betonen die Freunde Alexanders, indem sie Alexander Richard den Großen nennen.

Mit dem Wort „Idiotisten“ bezeichnen die Freunde Herrn Alexanders sich als Verehrer seines Talents in der Rolle als Fürst Myschkin in einem Theaterstück nach dem Roman Fiodor Dostojewskis „Der Idiot“ in demselben Brief. Seine Frau Adelaide meint, dass Alexander in der Rolle von Myschkin als Schauspieler besonders gut war, und er ihm auch in Wirklichkeit sehr ähnlich sei.

Fürst Myschkin zeichnen Freundlichkeit, aber auch Naivität und kein Bezug zur Lebenswirklichkeit aus. Schon sein Name Lew Myschkin³⁷⁶ kennzeichnet ihn als Person, in der sich zwei auf den ersten Blick unvereinbare Züge, verbinden, Mut und Nachgeben. Herr Alexander wird in „Opfer“ mit dem gleichen paradoxen und andererseits unbegrenzt freundschaftlichen Charakter dargestellt. Viktor beschreibt Alexander auch als einen Menschen, dessen Zärtlichkeit für sie alle reichen würde. Mit der Allusion an Dostojewski wird damit die Geselligkeit Alexanders unterstrichen. Er verbietet seiner Frau nicht, mit Viktor zu flirten, obwohl sie ihn dadurch demütigt. Aber auch die schriftstellerische Art Dostojewskijs weist auf die Kinoästhetik Tarkowskijs

³⁷⁶„Löwe“ und „Mäuschen“ (russ.)

hin. In seinem Werk zeigt sich Dostojewski als Vertreter der ontologischen Poetik³⁷⁷. Im Gegenteil zur traditionellen Poetik, in der sich der Protagonist dem Fluss der Erzählung unterordnet, versucht er ihn in der ontologischen Poetik zu überwinden³⁷⁸. Der Schriftsteller empfindet gleichsam die Tragödie des Protagonisten mit in seiner Unfähigkeit, den Text wahrzunehmen. Dostojewski behandelt in seinen Romanen die Frage des Sinnes und Wertes des Lebens. In den Filmen Tarkowskij ist der Protagonist auch eine schwache Person, aber dieser Nicht-Held wächst im Laufe der Geschichte. Der Regisseur bringt damit dem Zuschauer seine Position nahe, macht sie akzeptabel oder zumindest nachvollziehbar.

2.2.9. Verwendung der Dichtung als Intertext in den Filmen Andrej Tarkowskij: Zusammenfassung

Rückblickend auf die Erörterung zur Verwendung des literarischen Intertextes in den Filmen Tarkowskij lässt sich festhalten, dass Andrej Tarkowskij hauptsächlich vier Hauptquellen für die Literaturwerke in seinen Filmen verwendet, die Gedichte des Vaters, russische Literatur, Literatur der Renaissance und die Bibel. Dadurch werden die Ästhetik und die Ideen der Renaissance oder christliches Denken in den Filmen angesprochen. Der Regisseur schenkt der Handlung während der Aufführung des literarischen Zitats keine Aufmerksamkeit. Es kommen Gegenstände von geringster Bedeutung zum Vorschein: eine Tasse, Wände, eine Pappel, ein Tisch, ein Strauch. Die Aufnahmen zeichnen häufige Naturdarstellungen auf. Tarkowskij lässt Nicht-Helden zitieren. Dies sind der Protagonist, Kinder, ein unbegabter Mönch, ein Postbote, eine Stimme im Off. Die Gegenstände für die Darstellung der Wirklichkeit werden mit Bedacht ausgewählt, was auf die Darstellung einer besonderen Position im Film hinweist, am häufigsten die des Protagonisten. Die Kamerabewegungen werden deutlich markiert. Auch auf den Raum außerhalb der Einstellung wird Bezug genommen. Licht und Ton schalten sich auf eine ungewöhnliche Weise ein. Die Aufführung des Zitats findet häufig zu einer undefinierten Zeit statt. Diese Züge heben die Besonderheit der Perspektive der Darstellung hervor.

Durch die Ästhetik der Renaissance wird Interesse an den kunstbezogenen Themen geäußert. Mit der Verwendung des Intertextes wird in erster Linie auf die Eigenschaft

³⁷⁷ „Ontologie“ –Lehre vom Sein (gr.)

³⁷⁸ Nogowizyn O. M. (Wikipedia)

des Protagonisten hingewiesen. Das intertextuelle Zitat wird zu einem Mittel der Charakterisierung der handelnden Person (Kap. 2.2.3.). Tarkowskij verwendet den literarischen Intertext auch, um die Emotionen des Protagonisten indirekt zu beschreiben, indem er so vermittelt, was in der Einstellung nicht gezeigt werden kann. Tarkowskij überträgt eine der Stilrichtungen der Silbernen Epoche, den Akmeismus, ins Kino, indem er über das Wichtigste „zwischen den Bildeinstellungen“ spricht. Der literarische Intertext bei Tarkowskij hat keine inhaltliche Verbindung zur vorherigen Sequenz und bezieht sich gleichsam auf den gesamten Film als Ahnung, Anspielung, eine subjektive Wahrnehmung. Zugleich betrifft aber das Zitat auch das Werk des Regisseurs als Ganzes, weil der Regisseur für jeden weiteren Film nicht neue intertextuelle Werke auswählt. Stattdessen kommen die Schriftsteller und Gedanken aus einem Film auch im nächsten vor. Damit tritt Tarkowskij im Film als alleiniger Autor auf und lässt den Zuschauer verstehen, dass von seiner Geschichte, seinen Überzeugungen, seiner Meinung die Rede ist.

2.3. Verwendung der Malerei als Intertext in den Filmen Andrej Tarkowskij

2.3.1. Verwendung der Malerei als Intertext

Die intertextuelle Verwendung der Malerei ist zunächst in der Kunst der Malerei vorzufinden. Sie drückt sich in der Bezugnahme eines Bildes auf ein anderes aus. Dabei geht es nicht um die Übernahme der Details im primären Sinne, sondern um die Übernahme der Intention. Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, was ein Bild als Intention eines anderen übernimmt. Joshua Reynolds behauptete, es sei die innere Vorstellung des Künstlers, die einem Bild zugrunde liege.³⁷⁹ Die Aufgabe des Malers bestehe darin, das Wesen des Ereignisses, seinen ideellen Inhalt, zu begreifen und es mit den bildlichen Mitteln wiederzugeben. Der nächste Maler, der aus den Werken der Vorgänger lernt, solle diese Idee in einem Bild erkennen. Um sie zu übernehmen, werde die Bildformel des alten Bildes für die neue Produktion übertragen. Dabei geht es um „*borrowing a particular thought, an action, attitude, or figure, and transplanting it into your own work.*“³⁸⁰

³⁷⁹Joshua Reynolds, Präsident der Royal Academy in London in 1769. Klinke, Harald: Imitation als Interpiktorialität bei Joshua Reynolds, in: Isekenmeier, Guido: Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Bielefeld 2013, S. 134.

³⁸⁰Klinke, Harald: Imitation als Interpiktorialität bei Joshua Reynolds, in: Isekenmeier, Guido: Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Bielefeld 2013, S. 132.

Im Kino sind zwei Arten der Übertragung des Inhaltes vom Bild auf die Leinwand möglich. Zum einen ist es seine direkte Darstellung im Bildausschnitt oder als direktes Zitat. Zum anderen, kann auch nur die Bildformel, seine Landschaft, die Haltung einer Person, eine Komposition für die Gestaltung des Bildausschnittes übernommen werden.

Maja Turowskaja bemerkt,³⁸¹ dass die Filme Tarkowskij's bezüglich des Intertextes in Form von Malerei inhaltlich ununterbrochen sind, weil in ihnen ein und dasselbe Gemälde mehrmals vorkommt. Die „Dreifaltigkeit“ Rubljow's wird in „Andrej Rubljow“ gezeigt, als Grundlage ist das Bild auch in „Stalker“ da. In „Der Spiegel“ hängt ein Plakat zum Film „Andrej Rubljow“ mit der Darstellung der „Dreifaltigkeit“ auf einer Wand. Kelvin nimmt auf die Raumstation „Solaris“ ein kleines Bild der „Dreifaltigkeit“ mit. Im letzten Film „Opfer“ blättert Herr Alexander ein Album mit den Abbildungen der russischen Ikonen durch und stößt dort wieder auf die „Dreifaltigkeit“. Das Bild Bruegels „Winter“ ist Grundlage für die Sequenz „Golgatha“ im Film „Andrej Rubljow“, man findet es auch in „Solaris“ in der Sequenz, die der Levitation von Kris und Hari-2 vorausgeht. Auch in „Der Spiegel“ erinnert die Einstellung mit den kleinen Menschenfiguren und einem winzigen Pferd, die dem Jungen, der auf den Winterhügel klettert, zu Füßen liegen, an das Bild.

Maja Turowskaja vergleicht das gesamte Werk Bruegels im Werk Tarkowskij's mit einem Hügel, der das Menschenleben darstellt. Bruegel stehe damit für das Menschenleben selbst.³⁸² Bruegel ist einer der Künstler, die Tarkowskij's Werk geprägt haben. Maja Turowskaja hebt bei Tarkowskij eine Tendenz hervor, bestimmte Bilder auszuwählen, abhängig von den ästhetischen Prioritäten des Regisseurs.³⁸³ Ich stelle mir zur Aufgabe herauszufinden, warum genau diese Bilder verwendet wurden.

2.3.2. Direktes Zitat

Tarkowskij zeigt in seinen Filmen als direktes Zitat folgende Bilder:

- Iwans Kindheit: „Die vier apokalyptischen Reiter“ (1511) von Dürer;

³⁸¹Turowskaja, Maja: 7 ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S. 177.

³⁸²Ebd., S. 234.

³⁸³Ebd., S. 217, Ishimov V., Shejko R.: The Twentieth Century and the Artist. In: Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006, 146.

- Andrej Rubljow: Rubljows „Dreifaltigkeit“ (1411 oder 1425-27), „Christus der Erlöser“ (Grenze 14.-15. Jhdt.) u. a.;
- Solaris: „Die Kornerte“ (1565), „Die Jäger im Schnee“ (1565), „Die Heuernte“ (1565), „Der düstere Tag“ (1565), „Die Heimkehr der Herde“ (1565) von Peter Bruegel und „Dreifaltigkeit“ von Rubljow;
- Der Spiegel: Bilder Rubljows, Leonardo da Vincis „Ginevra Benci“ (1474–1478), „Autoportrait“ (um 1512), „Anna selbdritt“ (um 1501), „Mona Lisa“ (um 1503-1514), u. a.; Bilder von Bruegel;
- Stalker: „Johannes der Täufer“ der Brüder van Eyck (1432);
- Nostalghia: „Madonna del Parto“ von Pierro della Francesca (um 1450-75);
- Opfer: „Gottes Mutter“ Rubljows (um 1405), „Anbetung der Könige“ von Leonardo da Vincis (1481)“.

2.3.3. „Iwans Kindheit“

Im Film „Iwans Kindheit“ werden die Bilder Albrecht Dürers zitiert. Das Thema der Malerei wird aber vorweggenommen und erscheint im Film viel früher, als die Gemälde zu sehen sind. Als Wundärztin Mascha und der Hauptmann Cholin im Birkenwäldchen spazieren gehen, tauschen sie Merkmale ihres Heimatorts aus, damit bei dem Gefährten eine Vorstellung von der Heimat des anderen entsteht. Cholin stellt seine Heimat als eine Stadt dar, in der der russische Maler Surikow geboren wurde. Das kennzeichnet die Heimat Cholins als einen malerischen Ort. In Maschas Geburtsort wohnten Aleksej Tolstoj und Kornej Tschukowskij, beides Schriftsteller. Die Heimat Maschas macht den Eindruck einer Stadt, die nicht unbedingt schön ist, jedoch sind ihre Bürger intellektuell gebildet. Es ist eine Art Austausch eigener Charakteristiken. Cholin sagt damit quasi: „Schau mal, wie schön ich bin“, und Mascha übernimmt so zu sagen das Spiel und antwortet: „Und ich bin nicht nur schön, sondern auch klug“. Das Birkenwäldchen, der Ort des ersten Rendezvous von Mascha und Cholin wird somit zu einem Ort, dessen Schönheit des Pinsels eines großen Malers würdig ist.

Cholin bringt Iwan in den Bunker, wo er Katasonytsch die Einzelheiten der bevorstehenden Rückkehr Iwans an das gegenüberliegende Ufer erklärt. Iwan wird vorgeschlagen, sich mit der Literatur zu beschäftigen, die es in der Abteilung gibt. Das sind Zeitungen, die er schon im Stab gelesen hat, und ein Album mit Abbildungen. Iwan

schlägt das Buch auf der Seite mit dem Bild „Die vier apokalyptischen Reiter“ von Dürer auf. Er blättert die Bilder durch.

Das Bild „Die vier apokalyptischen Reiter“ wird in einem Drittel des Bildausschnittes groß gezeigt, ein weiteres Drittel nimmt das Gesicht Iwans ein und ein Drittel das Gesicht Galzews. Auf dem Bild ist zuerst ein Reiter der Apokalypse zu sehen. Im folgenden Bildausschnitt ist ein anderer Reiter zu sehen, ein Alter mit der Sense. Iwan erinnert sich, dass er diese Personen schon im Dorf gesehen hat. Sie hätten die Menschen zertrampelt. Auf dem anderen Bild Dürers wird eine Persönlichkeit der Politik der Epoche der Renaissance dargestellt. Galzew meint, es sei ein deutscher Schriftsteller oder Arzt. Iwan wendet ein, dass ein Volk, bei dem die Bücher verbrannt worden seien, könne keine Schriftsteller haben. Wo es keinen Respekt vor Büchern gäbe, könnten keine herausragenden Schriften entstehen.

Das Bild „Die vier apokalyptischen Reiter“ stammt von Albrecht Dürer, dem großen deutschen Malers der Renaissance. Es ist ein religiöses Bild, mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Reiter der Apokalypse üben die letzte Gerechtigkeit, entmachten die Vertreter der Kirche und des Adels. Die einfachen Leute werden hingegen von ihnen verschont. Der Alte mit der Sense ist ein Bild des Todes. Das zweite Bild stellt das Gesicht eines Menschen der Epoche der Renaissance dar. Regisseur Andrej Tarkowskij zeigt hier nicht das ganze Bild, sondern nur ausgewählten Teile, die in Iwans Gedankengang hineinpassen.

Galzew spricht mit Respekt über die deutsche Kultur, die Zeit der großen Schriftsteller und Ärzte. Er kann perfekt deutsch. Galzew hat das Kunstalbum für die Unterhaltung im Stab mitgebracht. Das Leben im Militärbereich macht den Eindruck eines im ästhetischen Sinne nach Wissen begehrenden Lebens. Es werden Gespräche über die Kunst geführt, das Grammophon erschallt, Zeitungen werden gelesen. Gäbe es keinen Krieg, hätten diese Menschen ganz andere Interessen.

In Dürers „Apokalypse“ wird wie auch in den anderen von Tarkowskij verwendeten Bildern das Thema des Films ausgedrückt, Krieg, Grausamkeit, Blutbad und Tod. Dürer steht in „Iwans Kindheit“ nach Maja Turowskaja für das Bild „der totalen Gewalt“: „Die Metapher der totalen Gewalt wird mittels eines einfachen Tricks in der Handlung

eingeführt, Iwan blättert eine Trophäe, das Gemäldebuch, durch.“³⁸⁴ Turowskaja sieht in der Verwendung von Dürer in „Iwans Kindheit“ eine Verbindung zwischen der Gegenwart und Erschaffung einer Zeit, in der die Zeit der ganzen Menschheit zum Ausdruck kommt.³⁸⁵ In der Gegenüberstellung der Gegenwart und der Zeit der Entstehung des Bildes drückt sich der Unterschied zwischen den zwei Epochen, des Kriegs und des Friedens, aus. Andererseits wird das apokalyptische Bild zu einem Symbol für das Ende der Welt, von dem jede Zeit und jedes Land betroffen werden kann. Auch wird mit der im Hof gesehenen Szene der Vernichtung der Menschen darauf hingewiesen, dass das Bild nicht nur metaphorisch zu verstehen ist, sondern dass es zum Alltag gehört. Dieser Kunstgriff bringt die Welt der Eroberer zum Vorschein, gegen die die militärische Abteilung kämpft. Mithilfe dieses Bildes macht Andrej Tarkowskij den Krieg für den Zuschauer erfassbar, obwohl es keine Kampfszenen im Film gibt. Der gesamte Krieg und seine Kämpfe werden mittels eines Bildes wiedergegeben.

2.3.4. „Andrej Rubljow“

Malerei ist ein besonders wichtiges Thema im Film „Andrej Rubljow“, weil es sich um das Werk des Ikonenmalers Andrej Rubljow³⁸⁶ handelt. In „Andrej Rubljow“ werden hauptsächlich die Ikonen und Fresken des Ikonenmalers Andrej Rubljow als Intertext verwendet. Auch einem Bild Theophanes des Griechen wird Aufmerksamkeit geschenkt. Außerdem wird das Wappen von Moskau im Bildausschnitt gezeigt.

Kirill schaut sich in Moskau die Bilder Theophans des Griechen, des künftigen Lehrers von Rubljow, an. Dabei wird nur eines von ihnen am Ende der Sequenz gezeigt. Auf ihm wird der harte Gott-Pantokrator dargestellt. Das Bild steht für das gesamte Werk Theophans. Kirill spricht von der Schlichtheit und Gottesfurcht in seinem Stil. Es vergegenwärtigt die Sichtweise auf die Welt eines Malers, der wie er behauptet, nur Gott liebt, die Menschen dagegen hasst. Das Bild charakterisiert Theophan und weist auf den Kontrast³⁸⁷ zwischen den Ikonen Theophans und denen Andrejs hin.

³⁸⁴ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 13.

³⁸⁵ Ebd., S. 234.

³⁸⁶ Andrej Rubljow ist ein russischer Maler (1375/80- 1428), der am meisten bekannte Meister der Moskauer Schule. Die Bilder Andrej Rubljows zeigen einen Stil in der Malerei, der auch als ursprünglich russischer Stil bezeichnet wird.

³⁸⁷ Aspekt der Kontrastierung vgl. Kap. 3.2.5..

Die intertextuelle Verwendung von Malerei ist auch im Streit zwischen Andrej und Danila über das Konzept zu bemerken, wie das Jüngste Gericht in der Annunziationskathedrale in Moskau dargestellt werden solle. Danila beschreibt sein Projekt, in dem man die Sünder und die Gerechten in zwei Gruppen teilen soll. Die Sünder sollten dabei im Pech brennend dargestellt werden. Um die erwarteten Betrachter noch mehr zu ermahnen, sollten auf dem Bild auch Dämonen dargestellt werden. Danila spricht nicht über die Darstellung der Gerechten. Andrej widersetzt sich einem solchen Konzept der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Er sieht die Menschen nicht als Sünder. Gerechte und Sünder sind für ihn gleich. Er hat Mitleid mit den Unwissenden. Er will, dass die Menschen nicht aufgrund der Angst, sondern aus Liebe zu Gott auf das Jüngste Gericht warten. Bei Tarkowskij spricht der Maler diesen Gedanken nicht zu Ende, er sagt nur, die einfachen Menschen seien keine Sünder. Es wird erwartet, dass der Zuschauer aufgrund der realen Kenntnisse über Rubljows Werk seine Position nachvollzieht. Rubljow spricht die Worte zum Teil mit dem Rücken zum Zuschauer aus, er wendet sich dabei an niemanden, was ein hohes Maß an Identifikation Tarkowskij mit dessen Aussage vermuten lässt. Eine Lösung für diesen Ansatz findet Andrej Rubljow in seinem Konzept, bei dem er nur die Gerechten, die Gott liebenden Frauen, die sich über das Jüngste Gericht freuen darstellen will.

Folgende Abbildung des historischen Andrej Rubljow findet man tatsächlich in der Wladimirkathedrale:

„Im Zentrum der monumentalen Komposition befindet sich die Figur des Christus in goldener Kleidung, die sich der Erde nähert. Es blasen die Posaunen, um die Lebendigen und Toten zum Gericht einzuladen. Die zwölf Apostel mit den Evangelien in den Händen erheben sich. Sie werden von einer Menge von Engeln umgeben. Neben dem Thron stehen die Gottesmutter und die gerechten Frauen in Erwartung. Der Heilige Andrej hat das Jüngste Gericht, das mit einer zweiten Ankunft Jesu Christi verbunden ist, als den wichtigsten und glücklichsten Moment im Leben der Menschen dargestellt. Diese Darstellung ist mit der Veränderung der Erde, der Abschaffung des Bösen und dem Triumph der Gerechten verbunden.“³⁸⁸

Andrejs Auffassung vom Jüngsten Gericht ist eher untypisch. Eine negative Auffassung des Jüngsten Gerichts ist mehr verbreitet, weil ein Gericht keine Maßnahme darstellt,

³⁸⁸[http:// www.dw-world.de/dw/article/0,2144,688996,00.html](http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,688996,00.html), zuletzt aufgerufen am 20.01.08 (meine Übersetzung- Y.G.)

die von Angeklagten gern aufgesucht wird. Bei Andrej Rubljow ruft Danilas Vorschlag nichts außer Abneigung hervor. Er malt nicht das Jüngste Gericht, wie es in der Bibel beschrieben wird, sondern eines, das seiner Intention entspricht. Er möchte nicht den Inhalt der biblischen Apokalypse wiedergeben, sondern eigene Gedanken. Andrej glaubt an das Jüngste Gericht als an eine Option, die man wählen kann. Man könne sie auch vermeiden. Er stellt den glücklichen Fall einer Vermeidung der Strafe dar, in dem die Gerechten Gott mit freudigen Gesichtern anschauen. Andrej sieht im Jüngsten Gericht nicht nur das Problem, sondern das Problem und seine Lösung. Andrej Rubljow glaubt, dass Gott vergibt und malt sein Fresko so, dass es seiner Auffassung von Gott entspricht und hilft, an ihn zu glauben. Es handelt sich also um das Gottesbild eines rettenden Gottes.

Auf der Glocke gießen die Gießmeister eine Figur Georgs des Siegers auf dem Pferd. Tarkowskij verwendet das Bild als Abbild des Bruderkrieges. Als der italienische Bote sich mit seinem Dolmetscher an die letzten Ereignisse erinnert, in denen der Kleinfürst vom Großfürsten getötet wurde, erscheint in der Einstellung die Prägung auf der Glocke, der Heilige Georg mit der Schlange. Als Stepan, ein Diener des Großfürsten, die Gießmeister brutal zur Eile antreibt, sind in einer Darstellung die Ringe einer Schlange zu sehen. Georg der Sieger ist historisch ein Symbol des russischen Staats. Die Schlange steht für das Böse. Das Bild ist aufgrund der historischen Persönlichkeit des Heiligen Georgs entstanden, der daraufhin kanonisiert wurde. Das Bild weist auf das russische Land und seinen Schutz vor dem Bösen hin. In der Verwendung Tarkowskij steht das Motiv von Georg und der Schlange aber für die Grausamkeit:

„...if you study what is said by any historian about those times, you will see that every page of russian history preceding the centralization literally oozes blood. Literally! We reconstituted it in such a minimal measure that we sometimes felt that we were betraying historical truth...“³⁸⁹

Damit unterstreicht er seine persönliche Sichtweise.

Eine ganz andere Bedeutung hat das Wappen in „Andrej Rubljow“. Boriska gießt das Wappen von Moskau auf der Glocke aus. Das Wappen ist hier ein Symbol für die

³⁸⁹ Climent, Michael; Schnitzer Luda: The Artist in Ancient Russia and in the New USSR, in: Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006, S. 27.

Zugehörigkeit der Arbeit zum Staat. Es ist ein Symbol des Landes. An das Wappen gelehnt, schläft Boriska friedlich ein. Das spricht dafür, dass seine Vorstellungen vom Staat und vom Schutz vor dem Bösen idealerweise zusammenfallen. Mit anderen Worten glaubt Boriska, seine Arbeit sei nötig, Land und Volk bräuchten die Glocke. Man kann hier auch anmerken, dass ein ganzheitliches Verständnis von Volk und Land besteht, wobei beide als letztlich identisch angesehen werden. Das Heil für das Volk bringt dem Staat Nutzen, und das, was für das Land gut ist, braucht auch das Volk. Hier geschieht wieder eine Begriffvertauschung bei Tarkowskij, aus einem Konfrontationssymbol, einer kriegerischen Darstellung des Reiters und der Schlange, macht er das Symbol der Vereinigung.

Die vorletzte Sequenz der Vorführung der Bilder Andrej Rubljows beginnt mit Detail Einstellungen, Probenstreifen, und allmählich wird ihre Darstellung immer komplizierter. Es geschieht der Übergang zur Farbe. Die Darstellung wird durch Musik, das Singen des Chors begleitet. Nachdem die Farben der Ikonen präsentiert wurden, kommen die Ärmel und der Saum der Kleidung zum Vorschein, danach werden die Häuserdächer und der Baum mit Zachäus gezeigt, in weiterer Einstellung sind die Augen Jesu aus dem Bild „Einzug Jesu in Jerusalem“ zu sehen. Danach werden Details der Bilder „Geburt Jesu Christi“, „Erlöser in den himmlischen Mächten“, „Verklärung des Herrn“ eines nach dem anderen gezeigt. Des Weiteren werden Fragmente verschiedener Bilder dargestellt: „Die Taufe des Herrn“, „Die Geburt Jesu Christi“. Genauso wie die anderen Bilder, ein Fragment nach dem anderen, wird auch das berühmte Bild „Dreifaltigkeit“ gezeigt. Ihre Darstellung beginnt mit den Ärmeln der Engel, danach sind ihre Schultern und Beine zu sehen. In der nächsten Einstellung kommen Details ihrer Umgebung zum Vorschein, das Haus Abrahams und der Baum neben ihm. Danach werden die Flügel und Teile der Kleidung der Engel mit ihren Händen und Füßen gezeigt. Die Darstellung der „Dreifaltigkeit“ endet mit dem Kelch und dem ruhigen Gesicht eines der Engel. Die Sequenz schließt mit dem Bild des Gesichts Christi. Es wird in zwei Einstellungen gezeigt, mit einer Großaufnahme, in der man nur die Augenbrauen, die Augen, die Nase und den Mund sehen kann und mit einer detaillierten Großaufnahme, in der auch die Stirn und der Bart gezeigt werden.

Das Bild „Dreifaltigkeit“ (Ende des 14.- Anfang des 15. Jahrhunderts) gibt als Sujet die biblische Erzählung wieder, wie der Urvater des jüdischen Volkes Abraham von drei

Engeln aufgesucht wurde, die ihm die Geburt seines sehnlichst erwarteten Sohnes Isaaks verkündet haben (Gen. 18:1-16)³⁹⁰. Das Bild Andrej Rubljows lässt die Handlungslinie der Begegnung mit Abraham weg und konzentriert sich nur auf die Engel und damit auf die Dreieinigkeit und das damit verbundene Thema der Einheit der drei Gestalten.

Andrej Tarkowskij zeigt die Bilder Rubljows das erste Mal in Farbe, was auf ihre besondere Stellung im Konzept Tarkowskij hinweist. In ihrer Darstellung bedient sich der Regisseur einer besonderen Logik in der Reihenfolge der Darstellungen, die Maja Turowskaja³⁹¹ erklärt. Die Bilderfragmente werden von reiner Farbdarstellung bis zur den metaphorischen Bildern, von unbeseelten Gegenständen bis zur Darstellungen von Menschen, von Menschen bis zu Gott, vom Niedrigen bis zum Höchsten. Die Sequenz endet mit zwei Bildern, der Darstellung der Dreifaltigkeit, in der der Schwerpunkt in der Darstellung des Kelchs der Sühnung liegt, und in der Darstellung des „Erlösers“, der aus Rubljows Bild gleichsam hinter der Tür auf diese Welt schaut. Die Reihenfolge der Bildausschnitte bedeutet, dass die „Dreifaltigkeit“ aus den Details ihrer Zeit hervor wächst. Diese Vorführung erinnert an den Vorgang des Erschaffens der Bilder und an den Vorgang der Schöpfung selbst.

Andrej Tarkowskij stellt in der Handlung die Epoche der Streite und Bruderkriege dem Vorgang der Schöpfung gegenüber. Da sieht man Vernichtung und Plünderung, hier kommt an erster Stelle die Schöpfung, dort handelt der Film von Trennung, hier von der Einigkeit, da wird Hass und hier Liebe gezeigt.

2.3.5. „Solaris“

Werke der bildenden Kunst in „Solaris“

Im Film „Solaris“ gibt es eine Reihe mit Werken der bildenden Kunst, mit denen Andrej Tarkowskij die Erde repräsentativ kennzeichnet. In den Kunstwerken befindet sich die eingekapselte Information über die Menschheit, welche die Forscher ins Weltall mitnehmen. Das sind zunächst die Büste des Sokrates und Zeichnungen mit Darstellungen von Zeppelinen, die sich im Haus des Vaters befinden. Sie verkörpern die

³⁹⁰Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 19.

³⁹¹Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 62.

menschliche Intelligenz, welche die Menschheit in die Zukunft mitnimmt. Im Filmverlauf trifft man wieder auf ähnliche Gegenstände in der Raumstation, die Büste des Aristoteles, eine Reiterstatue, die Statue der Venus von Milo, die Totenmaske Beethovens³⁹², in Kris' Kabine hängt die „Dreifaltigkeit“ von Andrej Rubljow an der Wand. Das sind Gegenstände, die in unserer Kultur geschaffen wurden. Die Kunstwerke wurden von Tarkowskij ausgewählt, um die Erde zu repräsentieren. Die Teilnehmer der Expedition nehmen die Bücher, die Werke der Bildhauerei und die Bilder mit auf die Raumstation als Erinnerung an das menschliche irdische Leben. Die Kunstwerke sind berufen, die Quintessenz des Besten darzustellen, was die Menschheit geschaffen hat. Wenn die Forscher sich auf den Weg ins Weltall machen, nehmen sie diese mit wie eine Erinnerung an das menschliche Leben.³⁹³ Mit anderen Worten wird in diesen Werken wiedergegeben, was es heißt, ein Mensch zu sein. Das ist die Verbindung des Menschen im Weltall zur Erde. Auf diese Art und Weise treffen sich die Kosmonauten in der Raumstation, um über die Kunst zu sprechen.

In der Bibliothek befindet sich eine Glasmalerei, die Johannes den Täufer und einen Menschen, der ihm die Füße küsst, darstellt. Man kann verfolgen, wie diese Glasmalerei in einer Sequenz mitspielen³⁹⁴ wird. Das Bild wirkt strahlend, seine rote Farbe fließt in die gelbe über. Das Bild taucht im Bildausschnitt hinter dem Rücken von Hari-2 auf, wodurch ihrem Bild ein helles Flair verliehen wird. An das Bild knüpft eine Szene zwischen Hari-2 und Snaut an. Snaut küsst ihre Hand, wie auf der Glasmalerei der Fuß Johannes' des Täufers geküsst wird. Es war schon in der Handlung des Films die Rede über die Annihilation, die Vernichtung von Hari-2. Snaut unterstreicht mit dem Handkuss die messianische Berufung von Hari-2, zu sterben, um ihr Leben für einen anderen zu geben.

Pieter Bruegel „Jahreszeiten“

In der Szene in der Bibliothek, wo sich die Mannschaft der Raumstation trifft, um ohne die Einmischung der Neutrinowesen, Kreaturen von rätselhaftem Solaris, über sie zu

³⁹²Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 234.

³⁹³Kraft Wetzel (Hrsg.): Kino. Kritisches Filmmagazin. Nr. 15, Berlin 1974. In: [http://de.wikipedia.org/wiki/Solaris_\(1972\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Solaris_(1972)), zuletzt aufgerufen am 13.03.2013.

³⁹⁴„Mitspielen“, ist ein Ausdruck von Y. Civan in Bezug auf das Wirken der Bilder in Eisensteins Film „Iwan der Schreckliche“.

sprechen, werden folgende Ölbilder Bruegels gezeigt: „Die Kornernte“, „Die Jäger im Schnee“, „Die Heuernte“, „Der düstere Tag“, „Die Heimkehr der Herde“.³⁹⁵ Zum Treffen kommen aber nicht nur Menschen, die Astronauten Sartorius, Snaut und Kelvin, sondern auch Hari-2, ein weibliches Neutrिनowesen, das sich nicht von Kris trennen will. Die fünf Bilder hängen an einer der Bibliothekswände in einer Reihe. Die Bilder werden fragmentär gezeigt. Jedes Mal, wenn von Menschlichkeit die Rede ist, von den Charakterzügen bei Hari-2, die menschlichen Charakterzügen nahestehen, erscheinen die Bildfragmente hinter dem Rücken von Kris oder Hari-2. Menschlichkeit ist hier als Fähigkeit zu verstehen, zu fühlen und sich für einen anderen zu opfern. Hari-2 sagt „Kris aber liebt mich!“ und „Ihr seid alle Menschen“. In dem Moment erscheinen die Gemälde hinter ihr. Als Kris mit Snaut Hari-2 verlässt und sich danach erinnert, dass er sie in der Bibliothek eingesperrt hat, kommt er zurück und findet sie, wie sie das Ölgemälde Pieter Bruegels des Älteren „Die Jäger im Schnee“ anschaut. Es kommt der Inhalt des Bildes zum Vorschein und wird in separaten Fragmenten gezeigt: die Hunde, das Gestöber, Häuser, Bäume, Schlittschuhläufer, die Vögel, eine Kutsche, die Jäger, die verschneiten Dächer der Häuser. Die Darstellung wird durch eine Aufnahme des Gesprächs einer Gruppe von Menschen begleitet, man kann in ihm keine einzelnen Worte unterscheiden, dazu hört man Vogelgezwitscher und das Läuten einer Glocke, das immer mehr zunimmt. Die Sequenz mit der Betrachtung der Details ist fast zwei Minuten lang.

Im Bildausschnitt ist noch das Bild „Die Heuernte“ zu sehen. Die Bilder sind auf diese Art und Weise wie eine zusätzliche Markierung im Bildausschnitt, die das Menschliche ausdrückt oder das, was als „menschlich“ empfunden wird. Das Interesse von Hari-2 an diesem Bild drückt ihren Wunsch aus, mehr von der Erde zu erfahren, die ihr unbekannt ist.³⁹⁶ Bruegel zeigt auf seinen Gemälden die einfachen Motive des bäuerlichen Lebens: Jäger, Menschen bei der Ernte, Schlittschuhläufer, Reisig Sammelnde.³⁹⁷ Die

³⁹⁵ Die fünf Bilder gehören zum Zyklus „Jahreszeiten“ (6 aus 12) vom Pieter Bruegel dem Älteren (1525-1569), einem flämischen Maler der Epoche der Renaissance. Er hat als Nachfolger Joachim Patinirs angefangen, der ideelle Landschaften mit christlichen Motiven gemalt hat. Die Landschaften bei Bruegel sind zwar auch ideell, die dargestellten Motive sind aber nicht mehr christlich, sondern aus dem Leben genommen.

³⁹⁶ Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 234.

³⁹⁷ Hinweis von Prof. Dr. Natalia Bedzir in einem Gespräch 2014.

Tongestaltung spiegelt gleichsam die Geräusche des Lebens auf der Erde wider. Hari-2 erlebt beim Anschauen des Bildes die ihr unbekannten Landschaften der Erde.

Nachdem Hari-2 die Bilder Bruegels angeschaut hat, beginnt die Szene der Levitation, die für die Liebe zwischen Hari-2 und Kris und ihren Höhepunkt steht. Kris und Hari-2 schweben mit den Bildern Bruegels im Hintergrund. Die Sequenz wird durch die industriellen Geräusche Eduard Artemjews begleitet. Bruegels Bild „Die Jäger im Schnee“, das in Leinwandgröße gezeigt wird, weist auf die menschlichen und christlichen Elemente in der Beziehung zwischen Kris und Hari-2 hin.

Die Bilder der Helden der Kosmonautik

In der Halle des Koordinationszentrums der Flüge berichtet Berton von seinem Flug über den Planeten Solaris. In dieser Zeit hängen die grafischen Porträts der Helden der Kosmonautik, unter ihnen auch von Jurij Gagarin³⁹⁸ und Konstantin Ziolkowski³⁹⁹ hinter seinem Rücken. Diese Sequenz wird im Farbfilm schwarz-weiß gezeigt. Sie wird als eine Videoaufnahme gezeigt, die der Flieger Anri Berton Kris und der Schwester seines Vaters am „Videoplayer“ zeigt. Während des Austauschs von Berton mit der Kommission des Zentrums tauchen die Bilder hinter dem Rücken Bertons immer wieder auf. Es sind aber nicht immer dieselben Porträts. Wenn davon gesprochen wird, dass die von Berton gesehenen Ereignisse für die Entwicklung der Kosmonautik und Menschheit wichtig seien, werden die Pioniere auf gleicher Höhe neben Berton gezeigt. Die Bilder der Pioniere der Kosmonautik werden in einem Kreis hinter dem Rücken Bertons angeordnet, sodass, wenn eine Frage aus dem Publikum kommt, der Blickwinkel immer Berton und eine entsprechende Figur hinter ihm zeigt, als würden sie ihn unterstützen. Hinter keinem der Skeptiker befinden sich die Bilder. Als aber Professor Messenger⁴⁰⁰ in der Halle aufsteht, ist wieder die ganze Reihe der Pioniere der Kosmonautik hinter ihm zu sehen. Mit seinen Worten [„*Wir stehen an der Schwelle der größten Entdeckung*“] und [„*Die Rede ist von der Grenze der menschlichen Erkenntnis*“] plädiert er für die weitere Durchführung der Forschungen. Als Berton sagt: „*Ich habe alles mit eigenen Augen gesehen*“ und „*Die Kommission hat nicht mich persönlich, sondern den Geist der Expedition beleidigt*“, wird hinter ihm Ziolkowski auf gleicher

³⁹⁸ Jurij Gagarin, ein sowjetischer Kosmonaut, der erste Mensch, der im Weltraum die Erde umrundete.

³⁹⁹ Konstantin Ziolkowski, Begründer der modernen Kosmonautik.

⁴⁰⁰ „Bote“ (engl.), er unterstützt die Meinung Bertons, dass es auf dem Planet etwas gibt und man die Forschungen fortsetzen sollte.

Höhe mit ihm gezeigt. Auf diese Art und Weise unterstreicht Andrej Tarkowskij die Wichtigkeit von Bertons Entdeckung, obwohl ihn kein anderer im Konferenzraum verstanden hat und die Vorführung der Bilder, die Berton aufgenommen hat, gescheitert ist.

2.3.6. „Der Spiegel“

Brockhaus Enzyklopädie

Im Film „Der Spiegel“ werden hauptsächlich die Abbildungen in Büchern als Intertext verwendet. Ignat blättert in der Wohnung des Vaters das Kunstlexikon von Brockhaus mit verschiedenen Abbildungen durch. Er schaut die Bilder Leonardo da Vincis an: „Das Selbstbildnis“, „Mona Lisa“, „Frau mit einem Hermelin“, „Anna selbdritt“, „Die Malübung mit den Händen“. Die Bilder werden als Abbildungen im Buch gezeigt, das Ignat blättert. Ihre Darstellung wird durch Musik, und zwar das Singen eines Chors, begleitet. Indem er die Abbildungen anschaut, nimmt Ignat das Leben des Vaters gleichsam auf, seine Weltanschauung und seine Werte. Diese Bilder stehen für die Erbschaft der Generationen, die Vorliebe zur Klassik, die vom Vater zum Sohn übergeht.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Andrej Tarkowskij der Darstellung der Hände. Das Bild „Die Malübung mit den Händen“ kommt im Kunstlexikon zum Vorschein. Zweimal wird die Hand neben dem Feuer im Haus des Arztes Solowjow gezeigt. Die Hände werden wegen des Feuers im Hintergrund rötlich dargestellt. Die Darstellung wird durch Musik begleitet. Die Haltung der Hände sollte bei Leonardo auf bestimmte Emotionen hinweisen. Jede Handhaltung steht für eine bestimmte Emotion. Die Darstellung der Hände lässt eine Tendenz bei der Darstellung der Bilder durch Tarkowskij feststellen. Er gibt den Bildern Priorität, die nicht auf einen Gegenstand der materiellen Welt, sondern auf einen Begriff hinweisen sollen, eine Art geistige Metapher darstellen.

Leonardo da Vinci „Ginevra Benci“

Tarkowskij zeigt das Bild „Ginevra Benci“, nachdem Alyoscha und Marina nach dem Krieg von ihrem Vater, der die Familie verlassen hat, aufgesucht wurden. Danach wird Natalia gezeigt. Das Gemälde wird nicht als Gegenstand gezeigt, sondern nur sein Inhalt kommt zum Vorschein. Es wird das Gesicht Bencis in einer Großaufnahme dargestellt.

Die Darstellung wird durch Musik und eine männliche Stimme, möglicherweise aus der Aufführung eines Theaterstücks, begleitet. Auf dem Bild „Ginevra Benci“ von Leonardo da Vinci ist die florentinische Dichterin und Intellektuelle Ginevra Amerigo de’Benci mit einem Wacholderstrauch im Hintergrund dargestellt. Das Bild Leonardos stellt eine schwache Frau Benci dar, die trotzdem wunderschön ist. Einerseits ist das Bild noch ein Beispiel der Darstellung der Schönheit und der Rätselhaftigkeit der Frau in der Epoche der Renaissance. Andererseits betont der Strauch im Hintergrund das dargestellte Gesicht der Frau und weist auf ihren Charakter hin. Er ist wie ein Wacholderstrauch, weich und „stachelig“ zugleich. Andrej Tarkowskij schreibt bezüglich des Eindrucks von ihrem Gesicht:

*„Es ist unmöglich, den endgültigen Eindruck zu beschreiben, den dieses Porträt auf uns macht. Wie es sich feststellt, ist es sogar unmöglich zu sagen, ob uns diese Frau gefällt oder nicht, ist sie uns sympathisch oder unangenehm. Sie zieht gleichzeitig an und stößt ab. In ihr gibt es etwas unbeschreiblich Wunderschönes und gleichzeitig Abstoßendes, gleichsam Teuflisches. Aber das ist nicht das Teuflische im einladend-romantischen Sinne. Das scheint einfach jenseits des Guten und Bösen zu liegen. Das ist eine Anziehungskraft mit negativem Zeichen: in ihr gibt es etwas fast Degeneratives und... Wunderschönes“.*⁴⁰¹

Maria im Film ist auch feminin und „stachelig“. In dieser Verbindung liegt aber ihre Unfassbarkeit und ihr Reiz. Mit der Darstellung des Bildes von Ginevra weist Tarkowskij gleichzeitig auf das Wesen seiner Mutter hin, die auch eine Intellektuelle war, eine Affinität zu Literatur hatte und das Institut für Literatur besucht hatte. In „Der Spiegel“ weist das doppelt werdende Bild von Natalia/oder Maria, die von derselben Schauspielerin gespielt werden, und von Ginevra Benci auf die rätselhafte Natur der Frau und der Mutter in diesem Film hin. Maria Vischniakowa, die Mutter des Regisseurs, spielte die Rolle der Mutter im Alter, wodurch das Reale gleichzeitig zu einer Metapher wurde.

Das Nebeneinanderstellen des Bildes der Dame mit dem Wacholderstrauch und Natalia ruft eine Vorstellung von einer Dame der Renaissance in der modernen Zeit hervor. Die Frau auf dem Bild ist wunderbar, schön, rätselhaft. Die Frau in der modernen Zeit wird durch eine Lederjacke, Kommunalwohnung, die zerstreuten Münzen als untief und zerstreut gekennzeichnet. Es werden dadurch zwei Zeiten miteinander verglichen. Der

⁴⁰¹Boldyryov, Nikolai: Zhertvoprinoschenije Andreja Tarkovskogo (Das Opfer von Andrej Tarkowskij), Moskau 2004, S. 215.

Zuschauer sieht überraschend ähnliche Frauen, die aber zu verschiedenen Epochen gehören. Das erste Bild steht für die großen Ideen und richtigen Werte, das zweite für Kleinlichkeit und Verzettlung. Tarkowkij hebt an dieser Stelle das kleinliche Denken und Abwesenheit der großen Antriebe hervor.

Leonardo da Vinci „Selbstbildnis“

Unter den Abbildungen Leonardos in der Enzyklopädie von Brockhaus öffnen der kleine Alexej und Ignat das Buch auf seinem „Selbstbildnis“. Das weist darauf hin, dass „Der Spiegel“ ein autobiografischer Film ist. Die Hauptgeschichte des Films ist nicht die Geschichte der Mutter, sondern die Geschichte Andrej Tarkowskij. Auf diese Art und Weise wird mitgeteilt, dass der Film ein Autoporträt ist und sich direkt auf Andrej Tarkowskij bezieht.

Andrej Rubljows „Dreifaltigkeit“ auf dem Plakat von Michail Romadin

In Alexejs Wohnung wird das Plakat zum Film „Andrej Rubljow“ gezeigt. Urheber des Plakats ist der russische Maler Michail Romadin, der bei Andrej Tarkowskij in „Solaris“ arbeitete, aber auch einige Entwürfe zu „Andrej Rubljow“ gemacht hat. Das Plakat stellt das verbrannte Bild der „Dreifaltigkeit“ von Andrej Rubljow dar, ein Zeichen für die erlebten Erschütterungen, die seine Epoche diesem Maler bereitete (vgl. Kap. 2.3.4.). Das ist auch ein Zeichen davon, dass Rubljow diese schwierige Zeit überstanden hat. Dadurch dass das Bild in Alexejs Wohnung unterbracht wird, wird darauf hingewiesen, dass der Protagonist zu diesem Bild Bezug hat, es ist ein Teil seiner Identität. Diese Identität ist durch die Zugehörigkeit zu Russland, zu seiner Geschichte geprägt. Das Plakat ist auch ein Hinweis auf Tarkowskij's Werk und damit auf die Lebensansichten des Regisseurs. Die Darstellung des Plakats ist ein Mittel, die Weltanschauung des Regisseurs anzusprechen. Damit stellt der Regisseur auch den Bezug zwischen seinen Filmen untereinander her.

2.3.7. „Stalker“

Jan van Eyck „Johannes der Täufer“ vom Genter Altar

Tarkowskij war auf dem Weg, den Film in seiner Ernsthaftigkeit den anderen Kunstarten gleichzusetzen.⁴⁰² So sollten die Bilder in seinen Filmen dazu dienen, einen

⁴⁰²Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S. 100.

Film in der Tiefe seiner Gedanken mit den anderen Meisterwerken gleichzusetzen. Deswegen verwendet Tarkowskij im Film Bilder, die auf mehrere Fragen Antwort geben können, zum Beispiel mit religiösem Inhalt. In „Stalker“ wird das Bild Johannes’ des Täufers, gemalt von Jan van Eyck auf dem Genter Altar, als Intertext verwendet.

Stalker kündigt die Zeit für eine Erholungspause in der Wanderung an. In dieser Zeit fließt das Wasser über verschiedene Gegenstände, über Federn, Spritzen und medizinische Kästchen, Platten mit Fischen und Münzen. Es ist eine weibliche Stimme im „Off“ zu hören, die aus der Offenbarung des Johannes zitiert (vgl. Kap. 2.2.6.). In den Versen handelt sich um das Aufheben des sechsten Siegels, als „die Erde sich zusammenrollt und der Himmel hinunterfällt“. Es ist ein verändertes Zitat. „Der Himmel verschwand wie eine Buchrolle, die man zusammenrollt“, steht geschrieben in der Offenbarung.⁴⁰³ Nachdem der Abschnitt aus der Offenbarung zu Ende vorgetragen wurde, erklingt die Musik. In dieser Zeit ist unter anderen Gegenständen im Wasser das Bild Johannes’ des Täufers flüchtig zu sehen. Auf dem Bild liegen neben der Darstellung von Johannes die Münzen. Es werden noch Fliesen, Verbände, Teile von alten Geräten und ein Blatt vom Abreißkalender im Wasser gezeigt. Danach steigt Stalker hinauf. Er zitiert eine Stelle aus dem Lukasevangelium, in der berichtet wird, wie die Schüler Jesu ihn nach seiner Auferstehung nicht erkannt haben, obwohl sie eine Strecke mit ihm zusammengelaufen sind.⁴⁰⁴

Die Sequenz mit der Offenbarung wurde in Schwarz-Weiß gedreht. Das Motiv der Reste der vergangenen Zivilisation unter dem Wasser ist ein Motiv der Apokalypse. Die Welt sei aus eigenen Kräften an ihr Ende gekommen. Die Fische, die im Wasser schwimmen, sind ein Symbol für Jesus,⁴⁰⁵ der Abschnitt aus der Offenbarung weist auf die Hoffnung und den Glauben hin, dass nicht alles verloren ist. Obwohl die Welt untergegangen ist, kann ein Mensch die Rettung finden.

⁴⁰³Offenbarung 6:14. In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S.1396.

⁴⁰⁴Lukasevangelium 2:13-16. In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1192.

⁴⁰⁵Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 138.

Johannes der Täufer ist eine der menschlichen Figuren der Ikonenwand der Kapelle Johannes' des Theologen in der St.-Bavo-Kathedrale in Gent. Die Ikonenwand stammt von Hubert van Eyck und Jan van Eyck⁴⁰⁶. Auf dem Altar werden außerdem Adam und Eva, Gott der Vater, Maria und die Szene der Anbetung des Opferlammes dargestellt. In der Sequenz mit der Offenbarung wird aber das Bild mit Johannes dem Täufer ohne weitere Elemente gezeigt.

Das Bild „Johannes der Täufer“ weist im Film auf diese Art und Weise einerseits auf die Apokalypse, andererseits aber auf Stalker hin, den Propheten, den Vorgänger, der gekommen ist, um zur Bekehrung zu rufen, die Menschen auf das Gift in ihren Herzen aufmerksam zu machen. Mit seinen Aufrufen zu glauben und auf das Gewissen zu hören tut Stalker das auch.

2.3.8. „Nostalgia“

Pierro della Francesca „Madonna del Parto“

Das wichtigste Beispiel für die Verwendung von Malerei in „Nostalgia“ ist das Bild der Madonna del Parto von Pierro della Francesca.

In der Kathedrale del Parto von Monterci diskutiert die Übersetzerin Eugenia mit dem Küster der Kathedrale darüber, welche Bestimmung die Frau hat. Die emanzipierte Eugenia ist mit der Meinung des Küsters, die Frau sei nur für die Familie bestimmt, nicht einverstanden. Der Küster erklärt Eugenia, dass es (in der katholischen Kirche) fast ausschließlich die Frauen seien, die beteten. Er meint, dass der Grund dafür ihre Bestimmung sei, Kinder zu gebären und sie mit Selbsthingabe aufzuziehen. Eugenia widersetzt sich einer solchen utilitaristischen Berufung der Frau, weil die Frau ihrer Meinung nach frei sei, ihr Schicksal selbst zu wählen. Danach findet eine Sequenz mit dem Gebet der Frauen für die Schwangerschaft statt. Das Bild „Madonna del Parto“⁴⁰⁷ von Pierro della Francesca wird vor und während des Gebets auf der Wand im Halbdunkel gezeigt. Das Bild kommt im Hintergrund auf der Wand zum Vorschein, während die Frauen im Vordergrund rechtwinklig dazu knien und beten. Nach dem Gebet wird der Kopf der Madonna nochmals als Bildausschnitt herangezoomt. Die Kamera fährt auf die Madonna zu. Zuerst werden ihr Oberkörper, danach nur der Kopf

⁴⁰⁶ Jan van Eyck (1385/1390-1441) war ein flämischer Maler, der frühen Renaissance, ein religiöser Maler, von dessen Pinsel über 100 Kompositionen mit verschiedenen Sujets stammen.

⁴⁰⁷ Madonna der Geburt (ital.)

und der Hals der Madonna groß gezeigt. Die Darstellung wird von Vogelgezwitscher begleitet.

„Madonna del Parto“ von Pierro della Francesca⁴⁰⁸ stellt insofern einen Gegensatz zum mittelalterlichen Bild der Madonna dar, als sie als Schwangere zuvor überwiegend mit einem geschlossenen Buch auf dem Bauch gemalt wurde. Das war ein Zeichen für Jesus Christus, dessen Name auch Wort Gottes ist. Die Madonna von Pierro della Francesca ist ohne Buch und Krone dargestellt, sie stützt ihren Bauch mit ihrer Hand. Die zwei Engel um sie sind spiegelbildlich angeordnet. Die Darstellung der Öffnung des Baldachins symbolisiert die Geburt, die bald stattfinden soll. Der Titel des Gemäldes deutet auch auf die Geburt hin.

Mithilfe dieses Bildes werden zwei Berufungen von Frau geschildert. Die erste ist die emanzipierte Frau, die für sich allein lebt, für die Eugenia steht. Die zweite Berufung ist ein Teil der Familie zu sein, was die Madonna del Parto verkörpert. Der Protagonist des Films Andrej Gortschakow sagt später seinem Bekannten Domeniko, dass seine Frau der Madonna del Parto äußerlich nahestehen. Im Film „Nostalghia“ ist die Berufung der Maria, der Frau Gortschakows, die für ihre Familie lebt, wichtiger als die Berufung von Eugenia. Tarkowskij sieht das Endziel der Existenz der Frau auch darin, eine physische Frucht hervorzubringen.

Die Reiterstatue Mark Aurels

Außer dem Gemälde der Madonna del Parto werden im Film die Statue eines römischen Orators und die Reiterstatue Mark Aurels als Intertext in bildlicher Form verwendet. Das visuelle System des Films, die steinernen Gebäude, den Badeort Bagno Vignoni, das Kapitol, das Panorama der Großstadt, durchdringen die Bilder der Macht und des Ruhmes des alten Roms. Auf den Ruhm der Antike weist auch die Statue eines römischen Orators am Ende des Flurs im Gasthaus hin, in dem Eugenia und Gortschakow ankommen. Auf dem Hügel des Kapitols vollzieht Domeniko seine Selbstopferung mit dem Ziel, den Menschen einen Anstoß zum Handeln zu geben. Domeniko hält seine Rede, während er auf der Reiterstatue des Mark Aurel steht, mit dem Aufruf, sich von der Zivilisation abzuwenden und ursprünglich zu werden.

⁴⁰⁸ Pierro della Francesca ist Maler der italienischen Renaissance.

Kapitol ist der Name eines der sieben Hügel, von denen aus der Aufbau des alten Roms begann. In dem Tempel auf dem Kapitol wurden den Götzen Opfer dargebracht und dort tagte der Senat, die höchste Regierungsbehörde des alten Roms. In der Nähe der Kathedrale befindet sich auch die Reiterstatue des Mark Aurel⁴⁰⁹ im Soldatenmantel. In der Philosophie verteidigte Mark Aurel die Positionen des Stoizismus. Im Zentrum seiner Lehre steht, wie der Mensch seinen Körper, seine Seele und seinen Geist beherrschen soll. Die Philosophie Mark Aurels⁴¹⁰ bezieht sich auf die asketische Lebensweise Domenikos. Hiermit bringt Tarkowskij die Ideen Domenikos visuell zum Ausdruck.

Die Statue des römischen Orators

In der Vorhalle des Gasthauses, in dem Eugenia und Gortschakow ankommen, befindet sich die Statue eines römischen Redners. Während der Sequenzen mit Gesprächen zwischen Eugenia und Gortschakow direkt nach der Ankunft und vor der Abfahrt Eugenias steht die Statue im Bildausschnitt im Hintergrund. Sie steht für den Glanz des römischen Imperiums, seine Blütezeit.

2.3.9. „Opfer“

Leonardo da Vinci „Anbetung der Könige“

Im Film wird Leonardo da Vincis Bild „Anbetung der Könige“ gezeigt. Auf dem Bild da Vincis ist im Vordergrund Maria mit den Weisen dargestellt, die das Kleinkind anbeten. Maria mit dem Säugling auf dem Arm befindet sich im Zentrum der Komposition. Hinter der Menschengruppe kommen die Tiere zum Vorschein und es ist ein Reiterkampf zu sehen. Im Hintergrund sind Treppen dargestellt, die zu einem Gebäude führen. Im Vergleich mit den anderen Meistern der Renaissance wirkt das Bild leer und es hat eine fast finstere Farbgebung. Anstatt den Verlauf der Anbetung ins Zentrum zu stellen, hebt das Bild die Unruhen hervor, die im Zusammenhang mit der Geburt des Retters stattgefunden haben, macht auf die düsteren Umstände seiner Geburt aufmerksam. Das Gemälde wird mehrmals auf verschiedene Art und Weise dargestellt. Der Film startet schon mit der „Anbetung“. Bevor der Film beginnt, kommen die Wörter des Vorspanns auf dem Hintergrund des Bildes zum Vorschein, begleitet durch

⁴⁰⁹Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 138.

⁴¹⁰Mark Aurel war römischer Imperator und Philosoph. Die Zeit seiner Regierung wird in der historischen Tradition der Antike Goldenes Zeitalter genannt.

Musik von Bach. Am Anfang des Films wird das Bild in seinen Fragmenten gezeigt. Es kommen ein anbetender Alter, der Säugling, einige menschliche Gesichter, die Kampfszene im Hintergrund und der Baum über ihr zum Vorschein. Der Inhalt des Bildes ist auf der ganzen Leinwand zu sehen. Die Darstellung wird von Stille begleitet. Vor der Mitteilung über den Atomkrieg ist das Bild unter der Glasscheibe zu sehen. Es erschallt Musik. Maria mit dem Kind und die anbetenden Weisen um sie sind dabei zu sehen. Das Bild erscheint später, während Alexanders Gebet, als eine Reproduktion auf der Wand. Nach Alexanders Gespräch mit Otto ist das Bild wieder in einem Bildausschnitt groß zu sehen. Zuerst wird Maria mit dem Kind gezeigt. Danach kommen auch die Weisen zum Vorschein. Die Glasscheibe vor dem Bild spiegelt die Schatten von Bäumen wider. Die Darstellung wird wieder von Stille begleitet.

Die Handlung des Films spielt fast nur im Haus des Herrn Alexander und in seinem Zimmer. Deswegen erscheint das Gemälde so oft im Bildausschnitt, weil es dort über seinem Bett hängt.

Das Sujet des finsternen, rätselhaften Gemäldes liegt der Handlung des ganzen Films zugrunde. Die Forscherin Maja Turowskaja schreibt, dass im verwendeten Bild der Säugling als künftiger Märtyrer und Erlöser angebetet wird, was direkt auf den Sinn des Films hinweist, in dem der kleine Junge die Berufung des Vaters übernimmt. Jedes Mal, nachdem das Werk im Bildausschnitt gezeigt wurde, finden im Film die größten Veränderungen statt.⁴¹¹ Der Film beginnt mit der Darstellung des Gemäldes. Als das Bild die Aufmerksamkeit Ottos auf sich lenkt, ist plötzlich die Mitteilung vom Beginn des Atomkrieges im Fernsehen zu hören. Das Gemälde wird nach Alexanders Gebet um Rettung und dem „Vaterunser“ gezeigt. Kurz bevor Alexander daraufhin das Haus verlässt, ist das Gemälde auf der ganzen Leinwand zu sehen. Vor seinem Erwachen wird das Bild an der Wand hängend gezeigt.

Im Film „Opfer“ wird das Gemälde auch interpretiert. Der Postzusteller Otto merkt an, dass ihm Pierro della Francesca besser gefalle als Leonardo da Vinci. Maja Turowskaja weist darauf hin, dass della Francesca ein Beispiel für wandernde Motive in der Filmsprache Tarkowskij ist, wodurch sein Werk gleichsam ein ununterbrochenes Ganzes

⁴¹¹Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 176.

darstellt (vgl. Kap. 2.3.1.). In dieser Diskussion wird Italien als Land angesprochen. Der Bezug zu Italien drückt das Interesse an der Kunst im Allgemeinen aus. Durch den Vergleich von den Werken Leonardos und della Francescas wird es aber noch verdeutlicht. Das Kriterium für positive Wahrnehmung ist hier, im Gegensatz zur Kunst um der Kunst willen, die utilitaristische Seite, ob das Thema und seine Verwirklichung wirklich maßgebend für das Leben sind. Turowskaja ist auch der Meinung, dass der Stil Leonardo da Vincis in seiner Mehrdeutigkeit und Unfassbarkeit der Einfachheit und Überzeugung des irdischen, mütterlichen Wesens der Madonna del Parto von Piero della Francesca gegenübergestellt wird.⁴¹² Nach Manfred Pfister kann die Intertextualität in der Literatur dadurch gesteigert werden, dass *„ein Autor in einem Text nicht nur bewußte und deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert, d. h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert...“*⁴¹³ Mit anderen Worten verstärkt Tarkowskij den Effekt von der Darstellung des Gemäldes dadurch, dass der Protagonist sein Verhältnis zu ihm erklärt.

Das Bild mit kämpfenden Reitern und fallenden Menschen kann außerdem seiner Gestaltung nach zur apokalyptischen Thematik hinzugerechnet werden. Meines Erachtens will Tarkowskij, indem er dieses Bild vorführt, auf die Handlungslinie des Films, nämlich die Apokalypse, das Weltende, hinweisen.

2.3.10. Verwendung der Malerei als Schablone. Indirektes Zitat

Andrej Tarkowskij verwendet Malerei außerdem als Grundlage für seine Bildausschnitte. Das bedeutet, dass ihn ein bestimmtes Bild mit seiner Gestaltung dazu inspiriert, die Einordnung der Gestalten, der Gegenstände oder der Landschaft in der Einstellung nachzumachen. Um ihre Idee zu übernehmen, wird die Bildformel des alten Bildes in den Film übertragen (vgl. 2.3.1.). Es soll dabei um die Übernahme der Komposition des Bildes oder seiner Schlüsselemente für eine Szene im Film gehen. Ihr Zweck ist es, beim Zuschauer denselben Eindruck zu erwecken, wie er beim Betrachten des Gemäldes entsteht. Bei dieser Verwendung der Malerei wird das Bild

⁴¹²Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 176-177.

⁴¹³Broich, Ulrich; Pfister Manfred (Hgg.): Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 27.

vom Filmstoff praktisch untrennbar. Sein Thema wird mit anderen Mitteln wiedergegeben. Die Einstellung soll aber dieselben Assoziationen wie das Bild auslösen.

Tarkowskij verwendet diesen Kunstgriff öfter in seinen früheren Werken als in seinen späteren. Genauso wie bei der direkten Verwendung der Malerei hat er eine eigene Auswahl von Bildern, die er zum großen Teil auch als Grundlage übernimmt. Außer den als Zitat verwendeten Bildern werden folgende Werke der Malerei zur Schablone: Iwanows „Erscheinung Christi vor dem Volk“ (1837-1857) und Nesterows „Das Schweigen“ (1903) im Film „Andrej Rubljow“ sowie „Die Heimkehr des verlorenen Sohns“ (1666-69) von Rembrandt van Rijn in „Solaris“. Die Bedeutung des indirekten Zitats bezieht sich bei Tarkowskij nicht nur auf eine bestimmte Sequenz, sondern auch auf die Bedeutung des Films als Ganzem. Tarkowskij beabsichtigt nicht, mit einem „verborgenen“ Bild eine schon genannte Tatsache nochmals zu betonen. In einem intertextuellen Bild wird bei Tarkowskij ein neuer Gedanke ausgedrückt, der nur auf diese Art und Weise geäußert werden kann. Das Zitat erklärt nicht nur einen Gedanken oder einen Teil der Handlung, sondern auch die Motive der handelnden Person im Ganzen.

2.3.11. „Andrej Rubljow“

Alexander Iwanow „Erscheinung Christi vor dem Volk“

Andrej kehrt nach der Nacht mit den heidnischen Riten zu seinen Mitstreitern zurück. Er drängt sich durch das Dickicht und kommt bei seinen Mitgefährten am Seeufer an. Er hält dabei die Hände zusammen und sein Kopf ist gebeugt. Andrej läuft barfuß. Eine düstere Landschaft mit einem Busch, Wald im Hintergrund und sandigem Boden umgibt ihn. Es ist gerade hell geworden. Man hört fast keine Töne, nur das Geräusch des ans Ufer schlagenden Wassers. Dieselbe düstere Landschaft und die geneigte Körperhaltung sind auch bei der Gestalt Christi auf dem Bild „Erscheinung Christi vor dem Volk“ (1837-57) des russischen Malers **Alexander Iwanow** (1806-1858) zu finden.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Alexander Iwanow war ein russischer Maler, ein Vertreter des Stils des Akademismus, dessen Werken oft biblische und mythologische Sujets zugrunde lagen. Das Bild „Erscheinung Christi vor dem Volk“ ist sein Hauptwerk.

Im Zentrum des Gemäldes ist die Figur Christi abgebildet. Die Menschenschar ist allerdings von der sich nähernden Gestalt des Christus getrennt. Unter den Menschen herrscht Hektik, während das Bild Jesu unendliche Ruhe und Harmonie widerspiegelt.⁴¹⁵ Die Episode bezieht sich auf die Stelle aus dem Evangelium, wo sich Christus zum ersten Mal bei Johannes dem Täufer öffentlich zeigt (Matth. 3,13-17). Der Grundgedanke des Bildes war es, die erste Erscheinung des Messias vor dem Volk darzustellen. Genauso stellt Tarkowskij die Ruhe des Protagonisten, Andrej, in dem Moment dar. Noch ein anderes Bild dient als Grundlage für die Gestaltung der Szene, nämlich „Christus in der Wüste“ (1872) von **Iwan Kramskoj**. Die geneigte Kopfhaltung bringt sein geistiges Leben, die geballten Fäuste die intensiven Kämpfe zum Ausdruck und die Tatsache, dass er barfuß läuft, weist auf den langen Weg hin.⁴¹⁶ Mit der Verwendung des Bildes will Tarkowskij darauf hinweisen, dass Andrej etwas Verbotenes gesehen hat, was ihn aber nicht beeinflusst hat. Der Mönch Andrej Rubljow übersteht eine Versuchung, die allerdings zum Zeitpunkt seines Zusammentreffens mit den Mitgefährten schon bewältigt wurde, nämlich die Verführung durch eine Frau.

Michail Nesterow „Das Schweigen“

Die Mönche Andrej, Foma, Danila, Seryozhka und noch einige fahren nach der Rückkehr von Andrej in den Booten den Fluss entlang. Ein Wald befindet sich im Hintergrund. Dem Bild liegt nach Robert Bird die Handlung des bekannten Bildes „Das Schweigen“ (1903) von Michail Nesterow zugrunde.⁴¹⁷ Die Stille der Natur wird mithilfe von Booten und dem Wasser wiedergegeben. Dieser Intertext steht im Film für die Ruhe und den Zustand der Seele eines Mönches. Er verlässt sich auf Gott, ist unerschütterlich in seinem Glauben und sicher im kommenden Tag.

2.3.12. „Solaris“

Rembrandt van Rijn „Rückkehr des verlorenen Sohnes“

Das ins Bild gesetzte Gleichnis gebraucht Andrej Tarkowskij nicht, um die wichtigsten Momente zu unterstreichen, sondern um die realen Lebenssituationen zu „ewigen“,

⁴¹⁵<http://schooltask.ru/opisanie-po-kartine-ivanova-yavlenie-xrista-narodu/> , zuletzt aufgerufen am 01.03.2013

⁴¹⁶Christus in der Wüste, in: Fünzig Maler. Die Meisterwerke der russischen Malerei, Iwan Kramskoj, Nr. 7, Moskau 2010, S. 19.

⁴¹⁷Bird, Robert: Andrei Rublev, London 2004, S. 72.

symbolischen zu machen. In diesen Momenten geschieht bei ihm der Wechsel vom Alltäglichen, Konkreten ins Abstrakte.

Das Verhältnis zwischen Kris und seinem Vater ist vor seinem Abflug mittelmäßig. Das zeigt die Aussage des Vaters zu seinem Sohn Kris: „Wir reden doch nicht so oft miteinander.“ Der Vater beschimpft Kris dafür, dass sein Gespräch mit Berton dessen Abreise verursacht hat: „Wozu hast du ihn geärgert? Du wirst auch auf der Raumstation alle ärgern, man sollte dir nicht erlauben, ins Weltall zu fliegen.“ Als Kris in „Solaris“ aus dem Weltall nach Hause zurückkehrt, kommt er als Erstes zum Vater und kniet vor ihm nieder. Im nächsten Bildausschnitt entfernt sich das Haus in die Wolken (das Haus wird aus immer größerer Entfernung in den Wolken verloren gezeigt) und ist ein paar Sekunden später nur als ein Stück Land, eine der Inseln im Ozean zu sehen. Dem Bild des Kniens liegt Rembrandt van Rijns Gemälde „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ zugrunde.⁴¹⁸

Rembrandts späte Werke unterscheiden sich durch die Klarheit und Monumentalität der Kompositionen mit großen Körperdarstellungen. Ihn interessieren existenzielle Momente, in denen menschliche Erlebnisse mit größter Stärke geäußert werden. Das Bild Rembrandts weist auf das biblische Gleichnis von den zwei Söhnen hin, von denen einer, nachdem er seinen Teil des Vermögens verschwendet hat, nach Hause zurückkehrt. Der Vater aber vergibt dem Sohn und veranstaltet ein Fest.⁴¹⁹ Im Vordergrund sind in goldenem Licht die Figuren von Vater und Sohn dargestellt. Die weiteren Figuren stehen im Schatten unbeleuchtet. Die Kontraste zwischen der ersten und der zweiten Gruppe unterstreichen die Dramatik des Augenblicks, als der verlorene Sohn sich an die Füße des Vaters drückt. In irdischen Begriffen, wie „verloren zu sein“, „gefunden zu sein“ und „Vaterliebe“, werden auf dem Bild die Schritte der geistlichen Versöhnung erklärt.⁴²⁰

⁴¹⁸ Rembrandt van Rijn war niederländischer Maler, der im 17. Jhdt. lebte. Er gab in seinen Gemälden das volle Spektrum der menschlichen Emotionen wieder, offenbarte in seinen Bildern die geistliche Welt der menschlichen Erlebnisse und Gefühle. Rembrandt arbeitete in Stil des Barocks.

⁴¹⁹ Lukasevangelium 15: 11-32. Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1179.

⁴²⁰ <http://www.christian-culture.info/index.php?n=4&article=06>, zuletzt aufgerufen am 01.03.2013

Ein solcher Moment ist die Bekehrung, die Rückkehr zu Gott. Tarkowskij verwendet Rembrandts Gemälde „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, um auf die Erstrangigkeit der Liebe in dieser Welt hinzudeuten. Nachdem Kris den Tod seiner Geliebten akzeptiert hat, ist sein nächster Schritt zur geistlichen Reinigung die Versöhnung mit dem Vater. Durch das letzte Bild des Vaterhauses als Insel im Ozean von Solaris erhebt Tarkowskij diese Frage zu den wichtigsten Fragen des ganzen Universums. Die Verwendung des biblischen Gleichnisses vertieft die Bedeutung der irdischen Beziehungen bis zu der Tiefe der geistlichen Versöhnung, die jeden Menschen betreffen soll.

2.3.13. „Der Spiegel“

Pieter Bruegel „Die Jäger im Schnee“

Der nächste Kunstgriff Tarkowskij ist die Verwendung des Gemäldes, das er woanders im Bildausschnitt zeigt, als Schablone für eine Einstellung. Der Leiter des Militärdienstes führt die Wehrpflichtübungen mit Jungen in der Schule durch. Plötzlich wird einer der Jungen auf den Berg hinaufsteigend gezeigt. Er trennt sich von den im Schnee laufenden Menschen und Kindern mit Schlitten unten. Der Blickwinkel wechselt von einer Gesamtaufnahme zur Großaufnahme. Es wird das Gesicht des Jungen im Bildausschnitt dargestellt. Das Gedicht „Leben, Leben“ wird im Off von Arsenij Tarkowskij gelesen. Danach kommen die Bildausschnitte der Dokumentarchronik zum Vorschein: die Ehrensalven anlässlich des Sieges über den Faschismus 1945, Hitlers Leiche⁴²¹ und die Atomwolke über Hiroshima. Daraufhin ist wieder der Junge zu sehen. Er dreht sich mit dem Rücken zur Kamera und macht einige Schritte zurück. Die Großaufnahme wechselt wieder zu einer Gesamtaufnahme. Es sind wieder die Menschen im Tal im Hintergrund zu sehen. Ein Vogel fliegt auf den Kopf des Jungen. Dann zeigt die Kamera wieder Dokumentaraufnahmen, diesmal mit einer Demonstration mit Bildern von Mao Tse-tung in Peking⁴²². Danach beginnt die Sequenz mit der Rückkehr des Vaters nach dem Krieg. Dem Blickwinkel, aus dem Andrej Tarkowskij den verschneiten Hügel zeigt, liegt Pieter Bruegels Gemälde „Die Jäger im Schnee“ zugrunde (vgl. Kap. 2.3.1). Das Gedicht, das dabei vorgetragen wird, ist „Leben, Leben“ von Arsenij Tarkowskij. Es ist ein Gedicht, dessen Hauptgedanke darin besteht, das Leben vom Tod zu trennen (vgl. Kap. 3.2.5). Mit dem wechselnden

⁴²¹Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 108.

⁴²²Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filymy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 233.

Blickwinkel der Kamera wird die Gemeinschaft der Menschen hervorgehoben. Der Junge ist nicht allein, er ist in den Wirbel des Lebens verwickelt. Maja Turowskaja weist darauf hin, dass mit diesem Kunstgriff im „kosmischen Blickwinkel“ des Bildes eine Schnittstelle zwischen den großen Ereignissen der Geschichte und dem Schicksal des einzelnen Menschen gezeigt werde: „Die Geschichte tritt in den Mikrokosmos des Alltags ein, ohne sich zu einem Motiv der Handlung zu verkleinern“.⁴²³ Die Kinder stehen insgesamt als Topos für das Leben. Der Begriff Leben ist somit in diesem Jungen fokussiert.

2.3.14. Verwendung der Malerei als Intertext in den Filmen Andrej Tarkowskij: Zusammenfassung

Die Besonderheiten der Verwendung der Malerei bei Tarkowskij lassen sich wie folgt zusammenfassen. Während der Darstellung der Bilder geschehen nicht einmal die geringsten Veränderungen in der Handlung. Die Aufnahmen werden durch industrielle Geräusche oder Musik, wie etwa das Singen eines Chors oder das Spielen eines Orchesters, begleitet. Tarkowskij schafft bei der Darstellung der bildlichen Zitate eine Tiefe in der Einstellung, bei der dem Raum hinter dem Rücken des Protagonisten besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Zeit vergeht in einem subjektiven Modus. Die Darstellung der Gemälde wird durch eine ungewöhnliche räumliche Perspektive begleitet (zum Beispiel liegt es unter Wasser oder es erscheint während der Levitation im Hintergrund). Dadurch deutlich, dass die Perspektive der Erzählung was die Autorschaft des Regisseurs nochmals hervorhebt.

Der Regisseur verwendet in allen seinen Filmen einen Kreis von Werken der Malerei, die ein geschlossenes System für die Wahrnehmung seines Werkes bilden. Seine Filme kann man dadurch als voneinander untrennbar bezeichnen. Die Objekte der Malerei in den Filmen Tarkowskij sind Werke von Leonardo da Vinci, Pieter Bruegel dem Älteren, Andrej Rubljow, Albrecht Dürer, Jan van Eyck, Piero della Francesca, Rembrandt van Rijn, Alexander Iwanow, Michail Nesterow und Iwan Kramskoj. Sie können in zwei Gruppen unterteilt werden: Zunächst sind das die Vertreter der Epoche der Renaissance und ihres späteren Entwicklungsstadiums, der Epoche des Barocks. Mit der Verwendung dieser Werke in seinen Filmen thematisiert Tarkowskij die Art der Darstellung, die Werte dieser Epoche. Er stellt die Harmonie der Kunst der Renaissance,

⁴²³Ebd., S. 108.

ihre Unmittelbarkeit der Darstellung der Kompliziertheit der Moderne gegenüber. Die zweite Gruppe bilden die russischen Maler Iwanow, Nesterow und Kramskoj. Mit ihrem Bezug zu Russland, zur Heimat wird die „Erblichkeit“ der russischen Tradition zum Ausdruck gebracht.

Die Darstellung des Gemäldes im Bildausschnitt fällt bei Andrej Tarkowskij in den Moment der höchsten inhaltlichen Spannung. Plötzlich unterbricht sich die Handlung und ein Werk der Malerei kommt zum Vorschein. Dadurch dass das Anschauen ohne Musik geschehen soll, wird auf die Wichtigkeit des dargestellten Gemäldes hingewiesen. Mittels der fragmentarischen Betrachtung wird die Aufmerksamkeit den Elementen des Bildes geschenkt, die bestimmte Situationen im Film unterstreichen. Allerdings ist das Bild inhaltlich nicht auf eine konkrete Situation zu beziehen, sondern auf die Bedeutung des Filmes im Ganzen. Das Bild drückt auf eigene Art und Weise neue Informationen und Ahnungen aus, ist aber nicht dazu da, um schon Gesagtes zu betonen. Die Ereignisse werden wie in Zeitlupe betrachtet. Es wird eine Brücke zu einer Verallgemeinerung geschlagen. Die realen Details werden dadurch zu symbolischen. Der Zuschauer kann durch das Bild auf die Ereignisse im ganzen Film schauen. Die Handlung vereinfacht sich dadurch, dass sie nicht mehr durch viel Ereignisse ergänzt wird, sie wird nicht mehr als individuelle Geschichte, sondern eher als eine Formel oder ein Gleichnis wahrgenommen. Tarkowskij verwendet die Bilder, um zunächst die Konkretheit des individuellen Augenblicks zu verallgemeinern. Die ausgewählten Bilder betonen seine Geschichte, die auf sein Leben hinweisen soll. Die Bilder drücken im Film die Weltauffassung Tarkowskij aus.

2.4. Verwendung von Architektur als ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskij

2.4.1. Verwendung von Architektur als Intertext

Bei einem Film handelt es sich nicht um die wirkliche, sondern eine fiktive Wirklichkeit. Deswegen ist bei der Behandlung der Architektur im Film nicht die Rede davon, welche realen architektonischen Objekte im Film in Wirklichkeit dargestellt werden, sondern es geht vielmehr darum, was durch den Regisseur ausgewählt wurde, um im Bildausschnitt gezeigt zu werden. Der Regisseur wählt bestimmte Architekturformen und Formen der Gestaltung des Interieurs, um seine Vorstellung von Wirklichkeit auf der Leinwand darzustellen. Um diese Vorstellung zu vermitteln,

werden mentale Modelle der Realität verwendet, die vom Zuschauer erkannt werden. Unter „mentalen Modellen“ versteht man in der Kognitionsforschung interne Repräsentationen von Strukturen oder Sachverhalten der Außenwelt. Die mentalen Modelle sind also vorgestellte Rekonstruktionen von Wirklichkeit, die sich aus den wahrgenommenen Strukturbeziehungen ergeben, meint Oliver Schmidt.⁴²⁴ Allerdings geht es bei der Verwendung von Architektur als Intertext nicht um die Darstellung der Formen oder eine Form der Relativierung des Raums im filmischen Universum, sondern um die Ästhetik der Darstellung des Gebäudes oder die Gestaltung des Interieurs. Eine bestimmte architektonische Form soll beim Zuschauer eine assoziative Beziehung zum Fakt der Wirklichkeit oder einen bestimmten Eindruck hervorrufen.

Das Filmuniversum bei Tarkowskij zeichnet sich durch die modernistische Verwendung des Interieurs aus. Die drückt sich in einer Verwahrlosung und Vergänglichkeit von Wohngebieten aus, die auf die dem Untergang geweihte Welt hinweisen soll. Der Stil Tarkowskij ist charakterisiert durch eine vereinfachte idealisierte Darstellung der funktionalen Räume, ein Interesse an der Oberflächenbeschaffenheit und die Schaffung von neuen architektonischen Formen, die bildlich ein Gefühl, eine Information zum Ausdruck bringen.

2.4.2. „Die Walze und die Geige“

Im Film „Die Walze und die Geige“ ist der Raum noch nicht so stark von den semantischen architektonischen Elementen geprägt wie in den späteren Filmen Andrej Tarkowskij, es sind aber auch in ihm einige Merkmale der intertextuellen Verwendung von Architektur zu bemerken. Eines der Elemente der Architektur im Film, das semantisch auf einen Sachverhalt im Film hinweist, ist die Zerstörung eines Ziegelhauses mit einer Kugel aus Gusseisen. Der Protagonist des Films, der junge Geiger Sascha, und der Arbeiter Sergej beobachten während ihres Spaziergangs durch die Stadt, wie ein Hebekran mit einer Kugel aus Gusseisen ein altes Gebäude zerstört. Die Sequenz beginnt mit der Widerspiegelung eines Lichtstrahls in einer Fensterscheibe, die die Augen des kleinen Saschas wie ein Blitz trifft. Dabei ist ein Donnerschlag zu hören, der entweder auf die sich nähernde Kugel des Hebekrans oder

⁴²⁴Schmidt, Oliver: Diegetische Räume. Überlegungen zur Ontologie filmischer Welten am Beispiel von „Eternal Sunshine of the Spotless Mind“ und „Inception“, in: Henning Engelke (Hg.): Film als Raumkunst : historische Perspektiven und aktuelle Methoden, Marburg 2012, S. 73.

auf das Gewitter, das sich gleich entlädt, hinweist. Anstelle des zerstörten Hauses kommt nun das Gebäude der Universität im Hintergrund zum Vorschein. Die Zerstörung des Hauses wird durch avantgardistische Musik begleitet. In dieser Sequenz werden Dokumentaraufnahmen aus der Zeit der Rekonstruktion Moskaus unter der Regierung von Chruschtschow verwendet, als massenhaft die neuen billigen Wohnungen Chruschtschowkas⁴²⁵ errichtet wurden.⁴²⁶ Die Passanten genießen die Schau, wie ein Kran mit einer Abrissbirne ein altes Gebäude zerstört und an dieser Stelle der Blick auf die neue Universität geöffnet wird. Diese Bild verkörpert den Sieg der neuen Welt über die alte.

Der Kontrast zwischen dem alten und dem neuen Gebäude weist auf den Konflikt zwischen den alten und neuen Werten im Leben, der die Nachkriegsbeziehungen charakterisiert, und auf das Thema des Films hin. Man kann es als Gegenüberstellung der alten und neuen Denkweise oder als Konflikt zwischen dem Utilitären und der Kunst beschreiben. In der Nachkriegszeit war es wichtig, die Aufmerksamkeit den neuen Werten, der Industrialisierung, der praktischen Nutzung zu schenken. Auch war die Denkweise populär, man bräuchte sich nicht um die Entwicklung der Kunst zu kümmern, weil sie nicht primär einen praktischen Nutzen im Blick hat. In der Architektur besiegt die neue Welt die alte. Der alte Raum, der geräumig, barock und wunderschön war, zum Beispiel der Klassenraum, in dem Saschas Musikunterricht stattfand, wird zerstört und neue Räume werden gebaut. Das sind aber oft nur einfallslose, auf den Nutzen bedachte, kleine, enge, allerdings praktische Wohnungen. Alle diese Hochhäuser wecken aber Assoziationen zum Alltag, zur Hast, Eitelkeit und schließlich Mittelmäßigkeit. Die Konfrontation der zwei architektonischen Stile im Film deutet auf die Konfrontation der Welten von Sascha und Sergej hin: der kompliziert-intellektuellen und der vereinfachten Arbeiterwelt. In der Weltanschauung ist im Gegensatz zur Architektur der Standpunkt des Musikers aus der alten Welt, der bereit ist, sein ganzes Leben dem Geigenspiel zu opfern, überzeugender als der des Arbeiters, weil er sein Spiel vorführen und damit sein Talent zeigen kann. Die Position des kleinen Sascha ist wichtiger als die Sergejs. Seine Berufung besteht nicht in der Rückkehr des Alten, sondern in der neuen Epoche der Kunst.

⁴²⁵ „Chruschtschowka“ –fünfstöckiger Plattenbau, der in der Sowjetunion in der Regierungszeit von Nikita Chruschtschow massenweise errichtet wurde und deswegen im Volksmund seinen Namen trug.

⁴²⁶ Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 28.

Damit bestreitet Tarkowskij im Film die Meinung, dass der Vorsprung des Alten vor dem Neuen evident sei. Nicht alles, was alt ist, ist schlecht und nicht alles, was neu ist, ist gut. Viele Werte der alten Welt sind Werte auch unter den neuen Bedingungen.

2.4.3. „Iwans Kindheit“

Kirchliche Elemente in „Iwans Kindheit“

Im Film „Iwans Kindheit“ werden kirchliche Elemente als Elemente der architektonischen Gestaltung des filmischen Raums verwendet. Ein Beispiel dafür ist das Gebäude der Kirche, in der sich die Abteilung mit russischen Soldaten aufhält. Ihre Halle ist mit einer Glocke versehen, die in der Sequenz, in der Iwan die Eroberung des Feindes vorspielt, und nach dem Abschied von Iwans Abteilung erschallt. Die Architektur des Gebäudes kommt in der Sequenz der Reparatur des Grammophons zum Vorschein. Nachdem Katasonytsch, der das Grammophon repariert hat, es für Galzew und Cholin einschaltet, ist Schalapins Stimme im Bunker zu hören (vgl. Kap. 2.2.2.). Die Soldaten erstarren für einen Augenblick neben der Balkonbrüstung und stützen sich auf sie. Hinter Galzew und Cholin kommt eine Wandöffnung in Form eines Bogens zum Vorschein. Sie werden von hinten beleuchtet, ihre Schatten fallen dabei auf die Wand. Die Balkonbrüstung erweist sich dabei aus einer neuen Perspektive, die den Blick des unten stehenden Katasonytschs wiedergibt, als Kirchenbalkon. Mit diesem Kunstgriff wird die Festlichkeit des Moments hervorgehoben.

Während der Sequenz mit der Bombardierung kommen die kirchlichen Elemente wieder zum Vorschein. Als im Bunker die draußen fallenden Bomben zu hören sind, schaut eine kurz beleuchtete Freske der Gottesmutter mit dem Gottessohn von der Decke. Als Kapitän Cholin danach die beschädigten Gebäude in der Nähe des Bunkers untersucht, hält er neben den Resten eines Gebäudes an und entzündet seine Zigarette an einem brennenden Stück Holz. In einem Bildausschnitt wirkt er wie im Bogen einer Kathedrale stehend. Er zieht den Tabak hinein. Auf dem Bogen ist das Bild der Gottesmutter mit dem Gottessohn zu sehen. Am Anzünden der Zigarette ist der Brauch des Anzündens von Kerzen in der Kirche zu erkennen.

Der Sieg, auf den am Ende des Films hingewiesen wird, wird somit nicht als Ergebnis des militärischen Geschicks der Soldaten dargestellt, sondern als Folge ihrer

Hoffnungen, der friedlichen Taten, als Sieg des Guten, was in einem Gottesdienst verkündet wird.

2.4.4. „Andrej Rubljow“

Mariä-Entschlafens-Kathedrale

In „Andrej Rubljow“ ist die Verwendung der Architektur als Abbild der inneren Welt des Protagonisten zu finden. Im Teil „Das Jüngste Gericht“ überlegt sich die Gruppe von Malern ein Motiv für die Darstellung des Jüngsten Gerichts als Freske in der Kathedrale in Wladimir. Sie haben das Gerüst im Gebäude aufgestellt und warten auf ein Signal von Andrej. Die frisch gestrichene Kirche mit der Schönheit ihrer schneeweißen Wände ist zu bewundern. Die Einfachheit ihrer schönen Bögen erschafft Räume voller Licht. Es gibt keine Türen zwischen den Räumen. Die Hallen sind breit und hoch. Das alles gibt die innere Offenheit der Räume wieder, sie sind nicht von der anderen Welt ausgeschlossen. Die Kathedrale in Wladimir wurde auf dem Gelände des Filmstudios „Mosfilm“ aufgebaut und entspricht in ihrer Ausstattung nicht der Wirklichkeit. Die Architektur der Kirche drückt Harmonie aus. Ihre Räume werden makellos dargestellt, nicht als ein materieller Gegenstand, sondern eher als eine Urform, ein Bild für einen Begriff, innere Reinheit, Schönheit, Edelmut. Die Darstellung der Kirche deutet damit auf den Charakter des Protagonisten hin. Denn er handelt gegenüber anderen schön, einfach und edelmütig.

Die Architekturform des Gebäudes ohne Dach

Kennzeichnend für die ästhetische Verwendung der Architektur bei Tarkowskij ist auch das Schaffen einer neuen architektonischen Form, das Gebäude ohne Dach. In „Andrej Rubljow“ sind mehrere Gebäude ohne Dach zu finden. Nach der Verbrennung seiner Ikonen in Wladimir und der unabsichtlichen Ermordung eines Landsmannes bemerkt Andrej, dass das Gebäude, in dem er sich befindet, kein Dach hat. Diese Szene lässt sich wie folgt interpretieren: Andrejs seelischer Zustand erreicht mit diesem Ereignis nach langjähriger intensiver Arbeit den tiefsten Punkt. Gebäude zeigen so die Ganzheit oder Zerbrechlichkeit des Protagonisten. Äußere Architektur wird damit tendenziell als Verkörperung seelischer Räume aktiviert.

Im Palast des Großfürsten wird auch kein Dach gezeigt, es gibt kein Dach in der Kathedrale in Wladimir (auch schon vor dem Überfall der Tataren). In der Kathedrale,

wohin der Metropolit den Groß- und den Kleinfürsten zur Versöhnung einlädt, schneit es. Im Palast des Großfürsten fallen Schneeflocken. Die Kathedrale und der Palast, die auf die himmlische und die gesetzgebende Macht in der Stadt hinweisen, stehen ohne Kuppeln da. Die Abwesenheit von Kuppeln ist ein häufiges Bild im Werk Andrej Tarkowskij. In „Stalker“ und „Nostalgie“ (vgl. Kap. 2.4.6., Kap. 2.4.7.) lässt sich diese architektonische Form wieder finden. Das Element der Kuppel bezeichnet Jury Borew in seinem Buch „Ästhetik“ generell als Symbol für Macht.⁴²⁷ Die Abwesenheit der Kuppel auf der Kirche zeigt somit möglicherweise den Wunsch des Regisseurs, innere Freiheit auszudrücken. Gleichzeitig wird klar, dass die Hierarchie der Macht hier nicht anerkannt wird. Der Protagonist bei Tarkowskij ist von gesellschaftlichen Pflichten befreit, nur seine Leidenschaft bewegt ihn.

2.4.5. „Solaris“

Konzept des Films

Dem Film „Solaris“ liegt der Roman „Solaris“ von Stanislaw Lem zugrunde. Der Roman erzählt die Geschichte einer Expedition von Astronauten auf die Raumstation, die das Rätsel des geheimnisvollen Planeten Solaris erforschen möchten. Lem ist von der Idee der Kommunikation mit anderen Wesen fasziniert, äußert aber Befürchtungen, dass es in der ganzen kosmischen Kommunikation wieder um den Menschen, genauer gesagt um sein Bewusstsein, gehen könnte.⁴²⁸ Andrej Tarkowskij setzt hier ein. Er übernimmt die Handlung des Romans ganz bis auf die wissenschaftlichen Begründungen der Existenz des neuen Planeten und ergänzt sie durch die Teile mit dem Abschied auf der Erde und der Begegnung mit dem Vater. Auf dem Raumschiff schafft Tarkowskij aber im Gegensatz zur literarischen Quelle eine Atmosphäre, die an die Erde erinnert. Die Erde ist bei Tarkowskij in den literarischen und Kunstwerken auf der Station präsent (vgl. Kap. 2.3.2.). Außerdem stattet er den Raum auf der Station neu aus. Das Raumschiff wirkt bei Tarkowskij abgenutzt und alt, als hätte die Zeit ihre Spuren hinterlassen. Es ist ziemlich leer und verwüstet auf der Station, die Gegenstände liegen in Unordnung auf dem Boden, sind teilweise kaputt. Direkt nach der Ankunft ist Kris an der Behebung eines Kurzschlusses beteiligt. Es hängen und liegen die Stromleitungen rum, die Türen sind schräg gesetzt, die Schränke und Geräte im Labor stehen halbgeöffnet. „Es gibt in der russischen Sprache einen rein bürokratischen Ausdruck:

⁴²⁷ Borew Yury: Estetika (Ästhetik), Moskau 2002.

⁴²⁸ Lem, Stanislaw: Solyaris, Moskau 2003.

„б.у.“, in gebrauchtem Zustand“. Die Hauptsorge des Regisseurs war, dass auf der Raumstation mit ihren rational weißen Möbeln, dem silbernen Stoff der Overalls, Pulten, Raketen alles doch „gebraucht“ wirkte ...“, ⁴²⁹ meint Turowskaja.

Bett, Fenster, Sessel und Tische erinnern an das Interieur in einem gewöhnlichen Familienhaus. Kris Kelvin läuft durch die Räume der Station, als ob er durch sein Haus liefe. Man sollte denken, dass das Interieur einer Raumstation, in der sich die Ereignisse des Films abspielen, auf irgendeine Art und Weise gestaltet sein sollte, die die Ungewöhnlichkeit der Atmosphäre im Weltraum wiedergeben würde. Außerdem erwartet man in der Zukunft neue Formen und neue Technik in der Ausstattung zu finden. Das alles fehlt auf der Station. Obwohl der Regisseur die Handlung weitgehend übernommen hat, war der Schriftsteller mit den zusätzlichen Episoden und Tarkowskij's Intention bei der Gestaltung des Raums unzufrieden, weil dadurch die Ereignisse des Films einen neuen Sinn gewannen. Stanislaw Lem ärgerte sich, dass Andrej Tarkowskij den Hauptgedanken seines Romans nicht so dargestellt hat, wie er es selber gesehen hat:

Das ist ein Buch, über das wir uns mit Tarkowskij sehr gestritten haben.(...) Tarkowskij wollte im Film zeigen, dass der Kosmos sehr abstoßend und unangenehm ist, auf der Erde ist es aber wunderbar. Ich schrieb aber und dachte genau umgekehrt. ⁴³⁰

Diese Sichtweise stellt die Wahrnehmung des Raumschiffs durch Kris Kelvin dar, weil sein Verhältnis zum Raumschiff die menschlichen Züge in den kosmischen Umständen verkörpert. Kris sieht alle Gegenstände auf diese Art und Weise. „Da, wo es keine Menschen gibt, soll der Mensch ein Mensch bleiben“, dieses Zitat aus Pirkei Avot könnte diese Haltung ergänzen. ⁴³¹⁴³²

Motiv des Hauses in „Solaris“

Das Haus des Vaters ist eine Verkörperung der Gemütlichkeit (vgl. Kap. 2.4.5.). Es hat zwei Etagen und ist von guter Qualität, geräumig und mit hellen Farben gefüllt. Das

⁴²⁹Turowskaja, Maja: 7 ½ ili fil'my Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S. 86.

⁴³⁰Masterow Walerij: Das Leben hat sich so beschleunigt, dass es schwierig geworden ist, die Zukunft vorherzusehen. Stanislaw Lem. In: Moskovskije novosti- 21.06.1995, S. 42.

⁴³¹Tarkowskij Andrej: I love Dovtgenko (Interview mit Günther Netzeband), in: Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006, S. 42.

⁴³²Pirkei Avot 2:6, in: Pirkei Avot, Ethics of the Fathers, übers. von Matzliah Melamed, Jersey City 2007, S. 37.

Haus des Vaters hat die Gestalt eines netten Sommerhauses. Es ist allerdings nicht so sehr mit klassischen Gegenständen der Gemütlichkeit wie Vasen, Blumen, Kissen ausgestattet, als mit Kunstgegenständen, die eine Information zur Kultur enthalten (vgl. Kap. 3.3.5.). Tarkowskij zeigt keine besonderen technischen Errungenschaften, außer neuester Videoapparatur, er zeigt nur das in der Zukunft, was diese mit der Gegenwart verwandt macht. Dadurch dass er den Zuschauer die gewöhnlichen Gegenstände in der Zukunft erkennen lässt, gibt der Regisseur ihm die Möglichkeit, sich als Teil der Zukunft zu fühlen. Tarkowskij will den Zuschauer nicht überraschen.⁴³³ In den Einstellungen, die nicht in den Film eingegangen sind, ist während seines Flugs nach Solaris die Szene der Ankopplung der Kapsel mit Astronauten an die Station im Weltall zu finden.⁴³⁴ Im Film aber landet Kris dagegen gleich in Rauchschwaden in der Halle, als ob er frisch aus der Dusche käme und nicht gerade eine starke Beschleunigungsbelastung überstanden hätte. Zuvor wird er in seinem Haus auf der Erde gezeigt, lässig mit beiden Händen in den Hosentaschen dastehend. Im nächsten Moment ist seine Stimme im Off zu einer Darstellung des nächtlichen Sternenhimmels im Bildausschnitt zu hören. Kris wirkt dadurch menschlicher. Er ist kein Auserwählter, sondern einer von sechs Milliarden Einwohnern der Erde. Es geht Tarkowskij nicht um das Abenteuer, sondern um die moralischen Prinzipien: Wie ist es möglich, in unmenschlichen Umständen ein Mensch zu bleiben? Tarkowskij zieht mithilfe von Alltagsgegenständen in der Zukunft Parallelen zwischen den Zeitaltern. Er hebt nämlich hervor, dass auch in ein paar Jahrhunderten sich die Menschheit dadurch auszeichnet, dass sie sich dafür interessiert, was einen Menschen zum Menschen macht. Snaut spricht davon, dass die Menschheit in Wirklichkeit gar nicht versucht, andere Welten zu entdecken, sondern mittels ihrer Forschungen im Weltraum in einen Spiegel blicken will, um sich selbst besser zu erkennen. Das ist nach Tarkowskij der Sinn der Flüge auf die Raumstation.

2.4.6. „Der Spiegel“

Zwei Bedeutungen des Wortes Haus: „zu Hause“ und „Wohnsitz“

Im Film „Der Spiegel“ wird mithilfe der Architektur auf den Unterschied zwischen einem Haus auf dem Land und einer Wohnung in der Stadt hingewiesen. Im ersten Fall

⁴³³Tarkowskij, Andrej: Martyrolog. Dnewniki (Martyrolog. Tagebücher), Mezhdunarodnyj Inst. Im. Andreja Tarkovskogo 2008, S. 58.

⁴³⁴<http://rutube.ru/video/a5f3f2f7ee149cfff534e8d29099d5a0/?bmstart=486>, zuletzt aufgerufen am 13.03.2014.

ist von einem stabilen Holzhaus mit großen Fenstern die Rede. Obwohl sein Interieur sehr einfach ist – es stehen nur ein Tisch und eine Bank im Zimmer –, scheint seine innere Ausstattung sehr bequem zu sein. Es ist in ihm sauber und aufgeräumt. Dort verbringt Alexej seine Kindheit und sein Bild steht für einen Ort, wohin der Protagonist zurückzukehren wünscht. Das zweite Verständnis des Wortes Haus zeigt sich in Alexejs Stadtwohnung. Sie ist für ein gewöhnliches Leben schlecht ausgestattet. Die Wohnung ist ungepflegt, die Fensterbank mit Flaschen und Töpfen belegt. Ihre abgenutzten Wände haben einen gelb-grauen Ton, wodurch sie wild und ungemütlich wirkt. Maja Turowskaja weist darauf hin, dass der Begriff „Haus“ im Konzept Tarkowskij, wie man es seinen Filmen entnimmt, in zwei Bedeutungen vorkommt: „Haus“=„zu Hause“ und „Haus“=„Wohnsitz“. Das „Zuhause“ ist in der Regel das Vaterhaus.⁴³⁵ Andererseits ist die Stadtwohnung in „Der Spiegel“ der „Wohnsitz“. Die Gestaltung der Innenräume des alten Hauses weist auf Armut und Vorrang der geistigen Werte und somit auf die Ewigkeit und Erblichkeit der Generationen hin. Der Wohnsitz ist minderwertig, weil er unter dem Einfluss der Zeit steht und deshalb begrenzt, zerbrechlich, vergänglich ist. Der Protagonist Andrej Tarkowskij zieht das Haus auf dem Land der Stadtwohnung vor. Damit zeigt der Regisseur mithilfe der Architektur die Prioritäten im Leben eines Menschen. Die Tradition, ewige Werte sind Alexej wichtiger als vorübergehende Interessen.

2.4.7. „Stalker“

Der architektonische Komplex von „Stalker“

Genauso wie „Solaris“ entsteht Tarkowskij Film „Stalker“ aufgrund eines Romans, nämlich „Picknick am Wegesrand“ von den Brüdern Strugazki⁴³⁶. Im Gegensatz zu „Solaris“ inszeniert der Regisseur aber nicht das „Picknick“, sondern zeigt eine eigene Geschichte, die mit dem Roman nichts zu tun hat. Er übernimmt lediglich die Idee von der Existenz einer geheimnisvollen Zone, die infolge eines Meteoriteneinschlags entstanden ist, eines Wunschzimmers, das die Wünsche seiner Besucher erfüllt, und das Bild des Reisebegleiters und reduziert die ganze andere Handlung bis auf eine Reise in diesen Ort. Ein Erkennungsmerkmal der Architektur und der Landschaft in „Stalker“ ist

⁴³⁵Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 181.

⁴³⁶Strugazki, Arkadi; Strugazki, Boris: Otely „U pogibshego alypinista“. Picknick na obotchine: Rasskazy (Hotel „Zum verunglückten Bergsteiger“. Picknick am Wegesrand: Erzählungen), Moskau 1989.

aber, dass ihr die Merkmale von Science-Fiction entzogen sind, sie ist überhaupt nicht bizarr. Der Regisseur bevorzugt es, das Irreale als das Reale zu drehen. Um zu zeigen, dass an diesem Ort das Unmögliche real ist, verwendet er eine kleine Nuance, er macht ein Ereignis möglich, das nur in den Umständen eines Haushalts möglich ist. In einem völlig vergessenen ruinierten Zimmer in der Zone, in dem das Wasser unter dem Bodenbrettern steht, geht plötzlich das Licht an, kurz davor klingelt das Telefon. Der Schriftsteller, einer von drei Reisenden behauptet, dass die Menschen nicht in der Lage seien, global zu denken, und jeder befasse sich im Leben mit seinen kleinlichen Bedürfnissen und Vorstellungen. Man würde das eine denken und das andere käme heraus. Direkt danach drückt er den Hebel an der Wand und blinzelt mit den anderen vom grellen Licht der elektrischen Glühbirne, das dabei angeht. Die Birne brennt gleich danach durch und das Licht erlischt.

Im Gegensatz zum Ort hinter dem Gitter, der in Farbe dargestellt wird, ist „diesseits“ alles grau. Die Reisenden, Stalker, Professor und Schriftsteller treffen sich am Tisch in einem Lokal. Es ist ein braunes Gebäude mit einer Neonröhre und einer Tür mit einer Plastikfolie darüber, die das Bild der toten Zivilisation ergänzt (vgl. Kap. 2.2.6.). Das ist der Zeitpunkt, in dem alle Hoffnungen tot sind. Die Handlung von „Stalker“ kann sich jederzeit abspielen. Tarkowskij gestaltet das architektonische Universum von „Stalker“ mit minimalen Mitteln, was zulässt, dass eine solche Zone zu jeder Zeit existieren kann.

Das Zimmer von Stalker hat von Feuchtigkeit aufgequollene Wände mit Wasserflecken. Die Küche hat keinen Tisch, nur aus Ziegelstein gebaute Wände und einen Holzboden. Die Wohnung ist ein irdisches Zuhause, ist im Gegenteil zur Zone ein Gefängnis. Stalkers Wohnung ist gleichsam zu eng für ihn. Stalker ist innerlich ein Kind geblieben. Das Alltagsleben und seine Familie erfüllen ihn nicht mit Freude, weil sie ihm eine Last sind. Er fühlt sich nur da vollkommen glücklich, wo seine Freiheit keine Beschränkungen hat. Die Architektur von „Stalker“ weist auf den Verlust der Kindheit, auf Zerstörung hin.

2.4.8. „Nostalghia“

Konzept des Films im Interieur

Maja Turowskaja hebt hervor, dass die Zeichenhaftigkeit in den letzten Filmen Tarkowskij in allen Bereichen wächst,⁴³⁷ sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur. Dazu gehört auch die Architektur. Damit steigen die Mehrdeutigkeit des Films und die Zahl der Varianten seiner Interpretationen. In „Nostalghia“ zeigt Tarkowskij unbewohnte Wohnungen. Zunächst ist das das Gasthaus mit abgenutzten Wänden und Möbeln, wo der Protagonist eine Unterkunft findet, und es sind die verwahrlosten Wohnungen von Gortschakow und Domeniko. Für das Interieur in „Nostalghia“ ist charakteristisch, dass die Wohnräume die Stimmung der jeweiligen Person widerspiegeln, die in ihnen wohnt. Gortschakow erlebt einen Zustand der Schwermut im Hotelzimmer. Turowskaja nennt diesen Kunstgriff die Materialisierung der geistigen Welt des Protagonisten.⁴³⁸ Bei Tarkowskij ist die Ästhetik des Gebäudes somit eines der Merkmale der inneren Welt des Protagonisten.

Die verwahrloste Wohnung

Die Herberge, wo Andrej Gortschakow und Eugenia ankommen, befindet sich nicht weit entfernt vom Thermalbad, das der Heiligen Katharina geweiht ist. Das Hotel ist ein Ort dazwischen, zwischen dem Haus und dem Ziel, zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, zwischen Russland und Italien. In der Mitte von Gortschakows Hotelzimmer steht ein Bett für zwei Personen im venezianischen Stil. Außer dem Bett und ein paar Stühlen gibt es im Zimmer fast nichts. Man kann sagen, dass Gortschakows Wohnung in „Nostalghia“ die Wohnung eines Vagabunden ist. Die Einsamkeit und die Verwüstung, ein Prisma, durch das Gortschakow Italien wahrnimmt, spiegeln seine innere Welt wider.

Domenikos Wohnung

Domenikos Wohnung erinnert an die Gortschakows mit ihrer Verwahrlosung, Unbrauchbarkeit, Untauglichkeit. Die Verwahrlosung ist hier noch intensiver zu spüren. Die Wohnung befindet sich in der Halle eines alten, baufälligen Hauses mit bogenförmigen Fenstern mit Gittern und sieht von außen wie ein Gefängnis aus. Als der

⁴³⁷ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 159.

⁴³⁸ Ebd., S. 158.

Protagonist Domeniko aufsucht, zeigt die Kamera zunächst ein Bild an der Wand, einen Regenmantel und einen Strick, die an einem Nagel hängen. Sie weisen darauf hin, dass er oft unterwegs ist. Die Darstellung der Gegenstände wird durch Musik Ludwig van Beethovens, das Singen eines Chors, begleitet. Der Raum besitzt Fenster und einen Zementboden. In der Halle steht ein Bett, über ihm hängt eine Plastikfolie, die es vor dem von der Decke tropfenden Wasser schützt. Die Halle stützt sich auf die Säulen, die sich in ihr befinden. Das Bild der Halle wird durch das Geräusch des Regens begleitet. Mitten in der Halle steht völlig isoliert eine Tür. Durch diese Tür geht Domeniko. Ihre Anwesenheit ist gleichsam ein Zeichen für eine Tür in der unsichtbaren Welt Domenikos, die mit den Augen nicht zu bemerken ist, und zeigt somit auf die Grenzen, die er sich selbst gesetzt hat. Beim Betrachten dieser Wohnung wird der Eindruck vermittelt, dass Domeniko nach seinen eigenen Regeln wohnt, die die anderen nicht verstehen, er geht durch Wände hindurch, die die Leute um ihn herum nicht sehen können. Sein Haus steht symbolisch für diese Grenzen.

Am Fenster in dieser Wohnung hängt ein Vorhang aus leichtem weißem Stoff. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte der Film nur dunkle, braune Töne. Die Pflanze, die hinter dem Vorhang erscheint und mit ihrem lebendigen Grün auffällt, ist das erste Objekt, das im Film in Farbe gezeigt wird. Domenikos Wohnung ist der Ort, wo Gortschakows Vagabundenseele zum ersten Mal ihren Hafen findet. Gortschakow findet zu Hause bei Domeniko Rettung für seinen Gedankenfluss. Er erfährt, dass Italien nicht überall gekünstelt-ästhetisch-gleichgültig ist. Es gibt auch in Italien Außenseiter, die über geistliche Fragen nachdenken.

Römische Architektur

Das alte Rom wird architektonisch in mehreren Blicken präsentiert. Das sind das Gebäude neben dem Thermalbad Bagno Vignoni, das festliche Gebäude mit einem Bogen, in dem Gortschakow im betrunkenen Zustand einen Ruheort für seine Seele sucht und versucht, seine Sehnsucht auszuschütten (vgl. Kap. 2.2.7.), und der Blick auf die Kuppeln von Rom. Italien wird mit massiven Gebäuden aus gelben Steinen präsentiert. Vor der Sequenz mit der Rede Domenikos erscheinen in der aufgehenden Sonne drei Kuppeln, von denen eine ein Kreuz hat, und mehrere drei- bis vierstöckige gewöhnliche Wohnhäuser. Yuri Borev weist auf die Bedeutung der Kuppeln in der Architektur hin als Zeichen für Macht (vgl. Kap. 2.4.4.). Auch die Architekten im alten

Rom haben nach Borev Konstruktionen mit triumphalen Bögen und Gewölben in großem Stil verwendet, um die Ideen der Staatlichkeit und der militärischen Macht widerzuspiegeln.⁴³⁹ Die Architektur hier wird in der Funktion eines Dialogs verwendet. Tarkowskij vergleicht die Moderne mit der Vergangenheit. Die massiven Gebäude erinnern an die alte Größe und Macht des römischen Imperiums und seine „goldene Zeit“ und werden der „kleinlichen“ Lebensweise des modernen Menschen gegenübergestellt. Die Zweckmäßigkeit des vergangenen Ruhms wird damit in Frage gestellt. Als Andrej Gortschakow sich dem prächtigen Gebäude, das im Wasser steht, nähert, weist es nicht nur auf die Vergänglichkeit des alten Ruhmes, sondern auch auf die Stimmung des Protagonisten hin. Die dem Untergang geweihte Pracht findet ihre Entsprechung im niedergeschlagenen Zustand Gortschakows.

Russisches Bauernhaus im Herzen einer Kathedrale

Eine der letzten Einstellungen im Film zeigt ein russisches Bauernhaus mitten in einer halbzerstörten italienischen Kathedrale. Die Sequenz ist in Schwarz-Weiß gedreht. Zunächst kommt Andrej mit einem Schäferhund, der neben ihm liegt, vor einem Sumpf zum Vorschein, im Hintergrund steht ein Bauernhaus. Die Darstellung der Konstruktion wird begleitet vom Singen eines russischen Volksliedes. Das Bild von Gortschakow mit dem Haus wird mit der Zeit immer kleiner, und der Blickwinkel wird immer größer, sodass auch das Gras vor dem Sumpf und die Wände einer gotischen Kathedrale sichtbar werden. Am Ende der Sequenz werden in einer Gesamtaufnahme die hohen Wände groß gezeigt und Andrej mit dem Hund vor dem Sumpf sitzt schon im Hintergrund des Bildes. Diese Konstruktion besteht aus zwei Architekturstilen. Das Bauernhaus zeigt die Bauweise in Russland. Die Kathedrale im letzten Bildausschnitt weist Züge der Gotik auf.

Der letzte Bildausschnitt des Films ist eine Art Resümee. Er folgt direkt nach der Darstellung von Gortschakows Tod im Bad der Heiligen Katharina und ist zugleich die Lebensbeschreibung eines Wandernden und der Grund seines Todes. In „Die versiegelte Zeit“⁴⁴⁰ schlägt Andrej Tarkowskij selbst zwei Möglichkeiten vor, diesen Bildausschnitt zu deuten: Erstens als Eindruck, dass die innere Welt mit der äußeren Umgebung

⁴³⁹ Borev, Yuri: Ästhetik, Moskau 1988, S. 282.

⁴⁴⁰ Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Berlin- Frankfurt/M- Wien 1988, S. 232

unvereinbar ist. Zweitens wird gerade dadurch eine Möglichkeit zugelassen, das Bild als wirklichen Zustand Gortschakows zu verstehen. Im Bild sind die eigene und die fremde Kultur verbunden. Der zerstörte italienische Tempel (wiederum ohne Dach – vgl. Kap. 3.4.6.) ist die Zerstörung des italienischen Traums. Das Bauernhaus ist das Haus des Vaters oder die Heimat. Diese Gegenüberstellung ist ein Hinweis auf das Herz Gortschakows, in dem der Traum von der Heimat, der für ihn destruktiv ist, sein Leben zerstört. Das Feuer des Heims reicht eindeutig nicht, um die italienischen Kathedralen zu erwärmen. So wird auch der Versuch dargestellt, im eigenen Leben etwas Großes aufzubauen, und danach sich einzugestehen, dass in Wirklichkeit etwas anderes Bedeutung hat, das in der Tiefe des Herzens versteckt ist. Das ist auch ein Symbol für die geistige Obdachlosigkeit.

In der Architektur der gotischen Kathedralen drückte sich nach Yuri Borev der religiöse Drang zu Gott aus.⁴⁴¹ In ihren vertikalen Linien zeigte sich die Verbindung der menschlichen Hoffnungen mit dem Himmel.⁴⁴² Die Kathedrale wird im Film schon davor gezeigt. In seinem Traum läuft Gortschakow durch sie. Er bemerkt, wie eine Frau betet, und hört die Stimme Gottes, die behauptet, die Betende sei so tief in ihr Gebet versunken, dass es unpassend sei, sie dabei zu stören. Das Traumbild verkörpert das Verhältnis Gortschakows zum Beten. Nicht die Form, sondern der Inhalt des Gebets ist das Entscheidende. In Gortschakows Erinnerungen an Russland, die von Zeit zu Zeit während der Handlung auftauchen, zeigen sich seine Frau und seine Kinder mit einem einstöckigen Bauernhaus im Hintergrund, das aus zwei Teilen besteht. Von außen ist es ein einfaches Bauernhaus. Während aber Gortschakow in einem seiner Träume in diesem Haus seine Frau Maria sieht, wird im Inneren die königliche Einrichtung dieses Hauses gezeigt. Das Haus ist nach außen unattraktiv und drinnen gemütlich. So verweist der letzte Bildausschnitt von „Nostalghia“ darauf, dass die Idee von der absoluten Vergeistigung und Vollkommenheit des Menschen unerreichbar ist und der Mensch sich nicht von seinen eigenen Quellen trennen lässt. Mit diesem Bild hat der Regisseur seine Meinung über den Sinn der Kinematographie ausgesprochen. Damit erfüllt dieses kinematographische Zeichen auch eine repräsentative Funktion. Nicht die Form, sondern der Inhalt sei im Film das Entscheidende.

⁴⁴¹ Borev, Yury: Ästhetik, Moskau 1988, S. 282.

⁴⁴² Ebd., S. 63.

2.4.9. „Opfer“

Motiv des Hauses in „Opfer“

Der Film „Opfer“ handelt davon, dass etwas im Leben eines Menschen ihn aus seinen bequemen Umständen hinauswirft und zwingt zu handeln, damit sein gewohntes Leben bestehen bleibt. In einem Moment steht der Mensch im Angesicht seiner Taten und hat davor Angst, für die Entscheidungen und Handlungen seines ganzen Lebens die Verantwortung zu übernehmen. Der Regisseur des Films meint, der Begriff „Apokalypse“ solle persönlich interpretiert werden:

„Wahrscheinlich ist die Apokalypse das Bild der menschlichen Seele mit ihrer Verantwortung und ihren Verpflichtungen. Das ist ein Phänomen, das im Wesentlichen alle Gesetze zum Ausdruck bringt, die einem Menschen von oben gesetzt wurden. Wenn der Mensch lebt, ohne zu wissen, wozu er in diese Welt gekommen ist, kann die Welt an einen Punkt kommen, an dem wir alle jetzt gelandet sind. Das Schlimme ist, dass die moderne Zivilisation in die Sackgasse geraten ist. Wir brauchen Zeit, um die Gesellschaft geistig zu verändern. Genau diese Zeit kann aber nicht ausreichen.“⁴⁴³

Es handelt sich damit im Film darum, dass die Lebenszeit nicht vergeudet werden soll, sondern eine geistige Erkenntnis gewonnen werden soll. Der Prozess der Veränderung ist mit Opfern verbunden. Die Menschen sollen es lernen, Opfer zu bringen.

In Film „Nostalghia“ wird die Frage gestellt: „Wie sollen wir leben, um in dieser gespaltenen Welt die Möglichkeit zu finden, uns zu vereinigen?“ Das wäre nur mit Hilfe einer gegenseitigen Aufopferung möglich. Ein Mensch, der nicht imstande ist, Opfer zu bringen, kann auf keinen Erfolg hoffen.“⁴⁴⁴

Der Protagonist des Films opfert sein Haus und sein Wohl für das Leben seiner Familie und der ganzen Welt. In diesem Zusammenhang gewinnt das Bild des Hauses als Ort des Alltäglichen, des Gewöhnlichen im Film eine wichtige Stellung. Die Ereignisse entwickeln sich gleichsam auf den Punkt zu, wenn die Welt vergeht. Die Bilder der geistigen Leere in und um das Haus weisen nochmals auf das Ende hin. Am Ende des Films werden durch den Brand des Hauses die Kunstwerke, die Gemälde im Haus und die architektonische Konstruktion, das Haus selbst, sowie ein Stück der Landschaft

⁴⁴³<http://www.neofit.ru/modules.php?name=bs&file=displayimage&album=8&pos=-757>, zuletzt aufgerufen am 12.03.2014 (meine Übersetzung-Y. G.).

⁴⁴⁴<http://www.neofit.ru/modules.php?name=bs&file=displayimage&album=8&pos=-757>, zuletzt aufgerufen am 12.03.2014 (meine Übersetzung-Y. G.).

darum herum vernichtet. Damit wird die Vernichtung der Kunst in allen Bereichen zum Ausdruck gebracht.

Die Ereignisse in der Handlungslinie drehen sich um das Haus. Am Anfang des Films erzählt Herr Alexander dem Jungen, wie er sein Haus aufgebaut hat. Als Geburtstagsgeschenk für Herrn Alexander bastelt sein Sohn, das Jungchen, ein Modell seines Hauses. Am Ende des Films verbrennt Alexander das Haus.

Das Haus, das in „Opfer“ dargestellt wird, ist ein Holzhaus mit zwei Stockwerken, in dem alles bequem und elegant eingerichtet ist. Es ist ein Haus mit Wohlstand. Das Wohnzimmer im Erdgeschoss ist mit grünen Tapeten, einem Schrank mit Büchern, einem Klavier und einem Kamin ausgestattet. Alexanders Zimmer im ersten Obergeschoss besitzt eine Kommode mit Spiegel und eine Couch, über der eine Reproduktion von Leonardo da Vincis Bild „Anbetung der Könige“ hängt. Solange Alexanders Geburtstag gefeiert wird, ist nur die schöne Seite der Einrichtung zu sehen. Die andere Seite dieser Pracht ist erst dann zu bemerken, als Alexander aus dem Haus wegläuft. Er geht durch den Flur hindurch und dann sind plötzlich die abgenutzten Wände zu sehen. Das ist ein Zeichen für den Untergang der Pracht, Verfall, für Dekadenz. Die Darstellung des Interieurs deutet somit auf die Verfassung des Protagonisten hin.

Das Haus der Dienerin Maria stellt das Gegenteil zum Haus des Herrn Alexander dar. Es ist ein zweistöckiges Haus mit zehn Fenstern, wo im Erdgeschoss nur ein Zimmer untergebracht ist. Es hat eine schäbige Fassade, große Stücke des Kalkbewurfs sind abgefallen. Außen befinden sich ein zugewachsener Pfad, nicht weggeräumte Steine, ein Feld. Marias Haus verkörpert das Bild des ungepflegten Gartens aus der Erzählung Alexanders, dessen Unordnung auf ihre Art und Weise schön ist. Die Verwendung des Intertextes lässt sich in diesem Zusammenhang als Kommentar des Regisseurs zu den handelnden Personen lesen.

2.4.10. Verwendung von Architektur als ästhetische Transformation in den Filmen von Tarkowskij: Zusammenfassung

An dieser Stelle wird Tarkowskij's Ansatz bezüglich der Verwendung der Architektur als ästhetische Transformation resümiert. Andrej Tarkowskij verwendet Architektur als

intertextuelle Zeichen nicht zeit- oder raumbezogen, sondern die Gestaltung seines Interieurs bringt die Verfassung der handelnden Person zum Vorschein. Schon im ersten Film ist der Umgang mit der Architektur als ästhetischer Transformation zu finden. Tarkowskij bringt den Wechsel in der Denkweise der „alten“ zur „neuen“ Welt nochmals im Kampf der Architekturstile zum Ausdruck. Die Darstellung des Interieurs zeigt in seinen weiteren Filmen die Sichtweise und Weltwahrnehmung der Person, hauptsächlich des Protagonisten, im Moment, als er den Ort betritt. Eine solche Verwendung der Architektur ist in „Iwans Kindheit“, „Solaris“ und „Andrej Rubljow“ zu finden. In der Architektur wird somit der innere Zustand des Protagonisten zum Ausdruck gebracht und das Bild seiner Seele dargestellt. Mit der Zeit, beginnend mit „Stalker“ (1978), verändert sich die Gestaltung des Raums in den Filmen des Regisseurs. Unter diesem Gesichtspunkt können seine drei letzten Filme „Stalker“, „Nostalghia“ (1983) und „Opfer“ (1986) in einer Trilogie verbunden werden. Der Regisseur geht von den klaren Linien weg. Die Gebäude werden zwar als bewohnte Objekte dargestellt, in ihrem Interieur hat sich aber Verwahrlosung immer mehr ausgeprägt. In der Darstellung der Architektur mit schäbigen Wänden, ungepflegter Gestaltung der Räume und dem Eindruck der Abnutzung zeigt sich die modernistische Auffassung der Welt als einer vergänglichen Struktur, die dem Untergang geweiht ist. Damit wird die Weltwahrnehmung des modernen Menschen ausgedrückt. Das Materielle wird als vergänglich und kurzlebig dargestellt. Dagegen wird der Akzent auf dem Geistigen, auf der Frage der seelischen Entwicklung gesetzt. Um den seelischen Zustand des Protagonisten in „Nostalghia“ zum Ausdruck zu bringen, bedient sich Tarkowskij des architektonischen kinematographischen Zeichens, wo mit der Unvereinbarkeit von zwei Architekturstilen in einem architektonischen Komplex auf einen schwer erträglichen Zustand hingewiesen wird. Außerdem verwendet Andrej Tarkowskij die italienischen Bauten in „Nostalghia“ als Hinweis auf die Vergangenheit und damit die Vergänglichkeit des Ruhms und der Macht der materiellen Kultur. Der Regisseur schafft eine neue Architekturform des Gebäudes ohne Dach als Ausdruck der Abwesenheit von Hierarchie, aber auch geistiger Obdachlosigkeit oder Heimatlosigkeit. Die Darstellung des Hauses ist ein sehr wichtiges Thema im Werk Tarkowskij. Seine Darstellung ändert sich in seinen Filmen mit der Zeit. Das einfache und bequeme Haus, das gleichzeitig auf Armut und geistige Werte hinweist, gewinnt mit der Zeit an Schäbigkeit und Verwahrlosung, bis es am Ende als Zeichen der Gemütlichkeit gar vernichtet wird.

2.5. Verwendung von Landschaft als ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskij

2.5.1. Landschaft als ästhetische Transformation bei Andrej Tarkowskij

Bevor die Landschaftsdarstellungen untersucht werden, möchte ich kurz darauf hinweisen, was als Landschaft im Film bezeichnet wird und welche Besonderheiten diese Kategorie hat.

Die Landschaftsdarstellungen können, wie Andrea Pollach hinweist, emotionale Zustände, Stimmungsbilder wiedergeben. Sie sind in Filmen metaphorisch oder symbolisch zu verstehen und können als Rahmen für die Geschichte interpretiert werden, die eine subjektive Beziehung schaffen.⁴⁴⁵ Der Filmkritiker Bela Balazs fasst ihre Funktion folgendermaßen zusammen: *„Bei einem guten Film muss man beim Anblick einer Landschaft den Charakter der Scene voraussagen können, die sich darin abspielen wird.“*⁴⁴⁶ Die Landschaft sei wie die anderen Kunstarten beseelt. „Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert. Diese Spiegelung geschieht aber durch die Kunst.“⁴⁴⁷ Viele Darstellungsformen, hebt Pollach hervor, nutzen die Landschaft als Trägermaterial, Inhalte zu transportieren.⁴⁴⁸ Ihre Bilder können Schönheit, Majestät und Erhabenheit suggerieren, die zerstörerische Kraft der Natur in Mittelpunkt stellen.⁴⁴⁹ Pollach weist darauf hin, die Besonderheit des filmischen Landschaftsbildes ist, seine Fähigkeit, gleichzeitig zu beschreiben und zu erzählen. Medialer Raum der Landschaft ergänzt den realen. Er beeinflusst das Bewusstsein des Zuschauers anhand semiotischer Zeichen, die erkannt und gedeutet werden. Die Landschaft ist ästhetisch geformt wird subjektiv rezipiert. Die Landschaft müsse aber nicht immer unbedingt entschlüsselt und gelesen werden.⁴⁵⁰ *„Oft reicht ihre reine „Sichtbarkeit“ und „Erfahrbarkeit“ aus um uns mit ihrer spektakulären*

⁴⁴⁵Pichler, Barbara; Pollach Andrea: moving landscapes. Einführende Anmerkung zur Landschaft und Film, in: Pichler, Barbara: moving landscapes. Landschaft und Film, Wien 2006, S. 21.

⁴⁴⁶Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt am Main 2001, S. 66ff.

⁴⁴⁷Ebd., S. 66ff.

⁴⁴⁸Pichler, Barbara; Pollach Andrea: moving landscapes. Einführende Anmerkung zur Landschaft und Film, in: Pichler, Barbara: moving landscapes. Landschaft und Film, Wien 2006, S. 26.

⁴⁴⁹Ebd., S. 26.

⁴⁵⁰Ebd., S. 32.

*Qualitäten ... anzusprechen. ... Landschaft (...) gibt den individuellen Empfindungen ihren Raum, verstärkt Stimmungen und Atmosphären.*⁴⁵¹

Damit könnte gesagt werden, dass die Landschaft die Räume des alltäglichen Lebens, körperlich wahrnehmbar macht, dadurch dass sie die durch Atmosphären, Stimmungen und persönliche Befindlichkeiten auszeichnet.⁴⁵²

Dennoch reicht die Eigenschaften der Landschaft im Film oft nicht um sie als eine eigene ästhetische Kategorie zu beschreiben, deswegen wird sie von den Forschern hauptsächlich als räumliches Phänomen gesehen.⁴⁵³ Deswegen wird bei mir hier, um ihre ästhetische Seite zu beschreiben, der Begriff „ästhetische Transformation“ verwendet.

Die Landschaft wird bei Andrej Tarkowskij nicht ortsbezogen verwendet, sondern mit der Gestaltung der Landschaft wird ein Eindruck vermittelt, der zu der Charakterisierung des Protagonisten beiträgt. Das Ziel der Verwendung der Landschaft bei Andrej Tarkowskij besteht in ihrem ästhetischen Eindruck. Die Darstellung der Natur präsentiert gleichsam die innere Sichtweise des Protagonisten. Ihre Hauptmotive deuten auf die Art und Weise hin, wie der Protagonist die Umstände um sich herum wahrnimmt. Es wird nicht die malerische Seite des Landes zur Darstellung ausgewählt, sondern mithilfe der Naturbilder wird das Bild einer inneren Verfassung geschaffen. Der Regisseur strebt nicht danach, die Landschaft schön zu zeigen. Vielmehr sind mehrere Züge in der Darstellung der Landschaft bei Tarkowskij wichtig. Zum einen soll sie einen Eindruck des Verwandten, Bekannten erwecken. Dafür inszeniert Andrej Tarkowskij in den Filmen die Natur aus den Werken seines Vaters. Die Hauptmotive der Natur bei Arsenij Tarkowskij sind Fliesen, Pappel, Gräser, Felder und Büsche. Die Steppenlandschaften der Südukraine, der Heimat seines Vaters, mit ihren langen Gräsern kommen auch bei Andrej zum Vorschein. Ähnlich wie bei dem Dichter Arsenij Tarkowskij ergänzen die Bilder der Natur den Zustand des Protagonisten.

⁴⁵¹Ebd., S. 32.

⁴⁵²Trolle, Kristina; Truniger, Fred: Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung, in: Pichler, Barbara: moving landscapes. Landschaft und Film, Wien 2006, S. 58.

⁴⁵³Ebd., S. 58.

Außerdem will Andrej Tarkowskij in seinen Filmen bewusst Russland zeigen, weil er sich als russischer Künstler begreift.⁴⁵⁴ Russland wird in seinen Filmen gemäß der traditionellen Vorstellung des Landes dargestellt, die in der russischen Dichtung, zum Beispiel bei Sergej Esenin, und in Prosawerken, zum Beispiel bei Konstantin Paustowskij, zu finden ist. Außerdem trugen zur traditionellen Vorstellung von Russland die Bilder der Maler-„Peredwischniki“ Isaak Levitan (1860-1900), Iwan Schischkin (1832-1898) und Aleksej Sawrasow (1830-1897) bei. 1871 hat sich die Bewegung „Die Gruppe der realistisch denkenden Maler“ in „Peredwischniki“ umbenannt, und zwar nach der Bezeichnung des „Vereins der bewegten⁴⁵⁵ Ausstellungen“. Die Künstler setzten es sich als Ziel, die Ideen der neuesten demokratischen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts in der Darstellung der Landschaft widerzuspiegeln. Die Bedeutung der Peredwischniki war in der Geschichte der russischen Malerei prägend, weil sie gewöhnliche Motive zu wichtigen bildlichen Ausdrucksmitteln und damit die Landschaft zu einem selbstständigen Genreentwickelt haben.

„Der größte Verdienst der Maler-Peredwischniki war die Schaffung eines Bildes von der nationalen russischen Landschaft. Sie haben die Vorliebe für die schönen, oft italienisierten Panoramen, denen die Regeln der Komposition zugrunde gelegt wurden, zerstört. Dafür haben sie die „unpoetischen“ Sujets ergriffen und haben sie so verändert, dass die Motive angefangen haben, mit Poesie und dringender Schönheit zu atmen.“⁴⁵⁶

Sie haben die Natur auf neu aufgefasst. „Nur reine Nachahmung der Natur kann die Anforderungen der Landschaftsmalerei nicht erfüllen“, meinte der Vertreter der Bewegung Iwan Schischkin.⁴⁵⁷ Nachdem sie die Regeln der Komposition abgelehnt hatten, konnten sie das „Nichtgesagte“ sagen und das „Nichtgesehene“ sichtbar machen. Ähnlich zu den Peredwischniki wählt auch Andrej Tarkowskij für das bildliche System seiner Landschaften die unauffälligen, bescheidenen Bilder der Natur, um nochmals auf das Innere der handelnden Person oder die Problematik der Handlung hinzuweisen.

⁴⁵⁴Tarkowski Andriej: Komplex Tolstoja: Myśli o życiu, sztuce i filmie, Warszawa 1989, S. 30.

⁴⁵⁵„Peredwigaty“- „bewegen“ (russ.)

⁴⁵⁶50 Maler. Die Meisterwerke der russischen Malerei. Aleksej Sawrasow, Nr. 9, Moskau 2010, S. 14 (meine Übersetzung-Y.G.).

⁴⁵⁷Ebd., S. 20.

2.5.2. „Iwans Kindheit“

Verwendung von Landschaft in „Iwans Kindheit“

Andrej Tarkowskij's Werk sind zwei Arten der Verwendung von Landschaft eigen: die reale und die imaginäre. Mit der Darstellung der realen Landschaft wird die Handlung bestätigt. Eine sowjetische militärische Abteilung bleibt neben der Frontlinie stecken, das andere Ufer ist durch die deutschen Truppen erobert worden. Um anzugreifen, hat die Abteilung keine Kraft. Niemand weiß, was in der nächsten Zukunft passiert. Die Abteilung ist in einer eingestürzten Kathedrale untergebracht, die von einem mit kleinen Blättern bedeckten See umgeben ist. Das stille Wasser des Sees ist im Film wie ein Symbol der Unbeweglichkeit, der Unverständlichkeit, der Stagnation. Während des Spaziergangs der Krankenschwester Mascha mit Kapitän Cholin läuft Mascha auf Bitten Cholins über einen Birkenstamm. Die weißen Birken umgeben sie. Es ist still. Nachdem sie herabgestiegen ist, will sie auf der anderen Seite des Schützengrabens landen und springt. Cholin fängt die junge Frau über dem Schützengraben in der Luft und küsst sie. Der mit seinen Beinen auf beiden Seiten des Schützengrabens stehende Mann und die auf seinen Armen über der Grube hängende Frau werden von unten aus der Perspektive des Schützengrabens gezeigt. In dieser Zeit ist zu hören, wie Geschosse explodieren. Mit diesem Blickwinkel wird dem Schützengraben eine wichtige Bedeutung verliehen. Das Bild des Schützengrabens steht für den Krieg und mit einem Kuss über den Schützengraben hinweg wird auf den Sieg des Lebens und des Friedens über den Krieg hingewiesen.

Nachdem Cholin Mascha geküsst und gleich danach weggeschickt hat, sieht Mascha, wie die Birkenstämme gleichsam auf sie zulaufen und sie hört Töne einer avantgardistischen Sinfonie. Das Motiv der Birken ist auch auf den Bildern der Peredwischniki zu finden, vor allem auf Isaak Levitans Bild „Birkenwäldchen“ (1885-1889). Die unauffälligen Bäume Levitans ziehen den Betrachter durch ihre Schönheit und symmetrische Verteilung auf dem Bild in ihren Bann. Der Maler verwendet auf dem Gemälde einen impressionistischen Kunstgriff, der manchmal noch fotografische Einstellung genannt wird: Die Baumkronen der Bäume werden durch den Rahmen des Bildes abgeschnitten. Das verleiht dem Bild den Effekt der Unvorhersagbarkeit und Unabsichtlichkeit und formt beim Zuschauer das Gefühl, er sei in das Bild

miteingeschlossen.⁴⁵⁸ Genauso, ohne Baumkronen, gleichsam in einem Schnappschuss, zeigt auch Andrej Tarkowskij die Bäume. Die Birken stehen für Romantik in den Beziehungen, einfache und schöne Gefühle des Paares.

Die zweite Art von Transformation in Form einer Landschaft sind Iwans Träume. Seine Träume sind meistens glücklich. In ihnen wird die Natur dargestellt. Sie zeigen seine Erinnerungen und die Natur charakterisiert die Wärme dieser Erinnerungen, ihre Lebhaftigkeit und dass sie vom Leben untrennbar sind. Immer wieder werden die Traumbilder von einer ernüchternden Wirklichkeit begleitet. Iwans letzter Traum, wo die Kinder Verstecken spielen, endet mit dem Bild eines verbrannten Baumes am Meeresufer. Die Kinder laufen über den Sand von ihm weg, im Hintergrund sieht man Wasser. Das Meer oder der Ozean steht für die Ewigkeit, wobei er durch seine Unendlichkeit noch auf Iwans Tod hinweist. Dem Bild des Baums ist der Topos des Lebens zugrunde gelegt. Der verbrannte Baum steht damit für die zerstörte Kindheit und das Leben Iwans.

2.5.3. „Andrej Rubljow“

Tendenzen der Darstellung der Landschaft in „Andrej Rubljow“

Die Großzahl der Aufnahmen von „Andrej Rubljow“ sind Außenaufnahmen, die in der Natur gedreht wurden. Die offenen Aufnahmen stehen für die Abwesenheit von Angst, von Druck. Tarkowskij wählt für die Darstellung solche Bilder, wo die lebendige Natur wie eine Oberflächenstruktur aussieht. Außerdem kommen oft Bäume mit weißem Schnee im Hintergrund zum Vorschein. In der Darstellung der Natur strebt Tarkowskij nach Kontrastästhetik. Die Natur soll den Kontrast in der Seele des Protagonisten widerspiegeln. Es wird dadurch echte Klarheit und Schärfe der Seele wiedergegeben. Tarkowskij stellt die Natur so dar, wie der Protagonist die Welt sieht. Die Darstellung der Natur, ihre Wahrnehmung, ergänzt die Darstellung der handelnden Person, ist eine ihrer Charakteristiken. Tarkowskij hebt mit den Bildern der Natur die schöpferische Fähigkeit hervor. Da, wo der Protagonist während seines künstlerischen Schaffens dargestellt wird oder über sein Werk nachdenkt (Kapitel „Das Jüngste Gericht“, die Arbeit in der Kathedrale in Wladimir), blüht die Natur. Im Gegensatz dazu aber sind da, wo der Protagonist nicht malt, sich nicht mit seinem künstlerischen Schaffen beschäftigt (das Haus, in dem die Mönche eine Zuflucht vor dem Regen finden, der Ort neben dem

⁴⁵⁸ 50 Maler. Die Meisterwerke der russischen Malerei. Isaak Lewitan, Nr. 14, Moskau 2011, S. 6.

Kloster in Andronnikow, wo die Glocke ausgegossen wird), Dreck, Pfützen, zerstörte Wege zu sehen. Tarkowskij's Landschaften stellen eine Haltung zu bestimmten Gegebenheiten dar. Die Darstellung der Natur entspricht oft der Fabel, mit der die Handlung des Films zusammengefasst werden könnte.

Tarkowskij sucht nach der Möglichkeit, in der Landschaft den Himmel und die Erde, das Ewige und das Augenblickliche zu verbinden. Das wird mit der Darstellung der Landschaften während der Flüge möglich. Es werden während Efims Flugs und während des imaginären Flugs eines Schwanes Panoramabilder gezeigt. Es kommen Seen, Erde, Feldwege und Bäume zum Vorschein, die Sonne spiegelt sich im See wider. Die beiden Flüge werden durch Musik begleitet. Der Zeitpunkt, wenn der Flug beginnt, steht für die Befreiung. Die Darstellung des Augenblicks der Schöpfung, in dem eine reale Landschaft zum Vorschein kommt, ist charakteristisch für Andrej Tarkowskij, der damit auf die Verbundenheit zwischen der imaginären und realen Welt hinweist.

Es gibt einige Landschaften, die bei Tarkowskij von einem Film zum nächsten „mitwandern“. Dazu gehört das Bild des Baums, das in „Iwans Kindheit“, „Andrej Rubljow“ und in „Opfer“ zu finden ist; das grünliche, von Sonne durchleuchtete Wasser mit Wasserpflanzen und die Wurzeln in „Andrej Rubljow“ und „Solaris“; der verschneite Hügel in „Andrej Rubljow“ und „Der Spiegel“, die Darstellung des Waldes in „Andrej Rubljow“, „Solaris“ und „Der Spiegel“. Mit diesen wiederkehrenden Motiven wird auf die Weltwahrnehmung des Autors hingewiesen. Mit den in mehreren Filmen dargestellten Bildern der Natur werden in ihnen gestellte Fragen und Vermutungen miteinander verbunden. Die schaffen ihrerseits ein ganzheitliches System der Filme.

Der Wald

In der Sequenz, in der Andrej und Foma im Wald spazieren gehen, wird der Wald mit Wasserreservoir, weißen Birken, Wurzeln und Schlangen dargestellt. Andrej und Foma betrachten zusammengewachsene, offenliegende Wurzeln der Bäume. Andrej sagt, Foma solle ihm nicht böse sein, dass er ihn belehrt. Plötzlich erscheinen neben den Wurzeln Theophans Füße, mit Ameisen bedeckt. Danach ist er selbst in einem Pelzmantel zu sehen. Als man die Füße Theophans erblickt, der auf einem Ameisenhaufen sitzt, wirkt der Maler wie ein Teil dieser Natur, dieses erweckten

Waldes. Mit diesem Bild kommt die Weltwahrnehmung des Protagonisten Andrej zum Ausdruck. Die lebendige Natur und die Menschen als Teil der Natur verschmelzen bei ihm zu einem Bild der äußeren Welt, die in ihrer Ganzheit wahrgenommen werden soll.

Das Feld neben der Mariä-Entschlafens-Kathedrale

Andrej Tarkowskij wendet, wie Robert Bird anmerkt, den Trick an, das Äußerliche so darzustellen, dass es den räumlichen Vorstellungen nicht entspricht. Im Teil „Das Jüngste Gericht“ erscheint, als Andrej und Danila über den Inhalt der bestellten Freske diskutieren, das Buchweizenfeld neben der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Wladimir im Bildausschnitt (vgl. Kap. 3.3.4.). Andrej und Danila werden im Vordergrund gezeigt und das Buchweizenfeld reicht bis zur Horizontlinie im Hintergrund. Ein Weg auf dem Feld verbindet als Diagonale die untere rechte und die obere linke Ecke des Bildausschnittes. Das Gespräch behandelt zuerst die Position Danilas, der die leidenden Sünder darstellen will, und danach die Andrejs, der die Grausamkeiten nicht abbilden will, die Danila nennt. In dieser Zeit nähert sich ein Reiter auf dem Weg im Hintergrund den beiden. Bezogen auf den Reiter befindet sich Andrej links und Danila rechts des Weges. Als aber der Reiter sich danach entfernt und von hinten gezeigt wird, sollten jetzt in dieser Einstellung Andrej und Danila logischerweise jeweils auf der anderen Seite rechts und links stehen. Das Gespräch wurde ja nicht unterbrochen. Andrej steht aber immer noch links und Danila rechts. Der einzige Adressat dieser Veränderung ist damit der Zuschauer. Tarkowskij irritiert ihn mit dem Inhalt der Einstellung, um seine Aufmerksamkeit wach zu halten und zum Inhalt der Diskussion zu lenken. Damit fühlt der Zuschauer sich gleichzeitig nicht sicher, über den Inhalt des Streits zu entscheiden.

Die überwiegende Mehrheit der russischen Landschaftsmaler hat das Motiv des Weges in ihren Bildern verwendet. Man findet ihn in eher traurigen Stimmungen auf Levitans „Wladimirowka“ (1892) und Sawrasows „Der Seitenweg“ (1873). Auf Schischkins Gemälde „Das Roggenfeld“ (1878) wird das Bild des Weges neu bewertet. Das Zeichen des traurigen Weges des russischen Volkes wird zum Weg zum Glück. Der Weg weist hier auf die hellen Fernen und der Weizen steht topologisch für Leben und Fruchtbarkeit. Diese positive Bedeutung ist auch bei Tarkowskij zu bemerken. Denn nach dem Gespräch im Feld trifft Andrej die Entscheidung.

Die Frühlingsbäche

Die ersten Einstellungen im Kapitel „Die Glocke“ zeigen die Frühlingsbäche, die den schmelzenden Schnee durchschneiden. Eine ähnliche Darstellung der Natur ist auf den Gemälden des russischen Malers Aleksej Sawrasow zu finden, zum Beispiel „Die Saatkrähen sind zurückgekommen“ (1871). Auf diesem Bild wird das Kostromskoj-Gebiet im Frühjahr dargestellt. Der löchrig gewordene Schnee schmilzt, auf ihm liegen fahle Schatten von Bäumen. Es kommen nasse Bauernhäuser zum Vorschein. Die Darstellung der Weide mit den erblühenden Knospen weist darauf hin, dass der Frühling Einzug hält. Das Bild wird traditionell als „genaue Formel des russischen Frühlings“ bezeichnet.⁴⁵⁹ Seine Motive übernimmt der Regisseur für die Darstellung des Frühlings, als Andrej Rubljow nach einer Periode des Schweigens zur Malerei zurückkehrt. Man sieht hier eine Anspielung darauf, dass das eisige Schweigen durchbrochen wird und Andrejs Gelübde, sein Malverbot aufgehoben wird. Das ist ein weiteres Beispiel der Darstellung der Seelenlandschaften im Film, wo mit einem Bild der Natur auf den inneren Zustand des Protagonisten hingewiesen wird.

2.5.4. „Solaris“

Die Verwendung von Landschaft in „Solaris“

In „Solaris“ sind die Landschaft zu Hause mit Wasserpflanzen und der Ozean die zwei wichtigsten Landschaften. Die Sequenz mit der Darstellung von Kris' Heimat nennt Turowskaja „Prolog auf der Erde“.⁴⁶⁰ In ihm hat Andrej Tarkowskij das Vaterhaus mit der Natur assoziiert, die er in langen Einstellungen während Kris' Aufenthalt auf der Erde zeigt. Keine anspruchsvollen Bilder, sondern eine Wiese, das Gras, ein See, ein Wäldchen sind die Elemente dieser Landschaft. Natalja Bondartchuk, die Darstellerin von Hari-2, und Tarkowskij's Kameramann in „Die Straßenwalze und die Geige“, „Iwans Kindheit“, „Andrej Rubljow“ und „Solaris“, Wadim Jusow, berichten, dass die Natur, die Wasserpflanzen, das Wäldchen und der See eine Hommage an Dowschenkos Film „Die Erde“ waren.⁴⁶¹ Diese Aufnahmen sind ein Teil der menschlichen Seele, genauso wie die Kunst und die Dichtung. Turowskaja hebt hervor, dass die ganze Natur in „Solaris“ – Wasser, Luft, Gras und Blätter – in dem Moment eine neue Bedeutung

⁴⁵⁹ 50 Maler. Die Meisterwerke der russischen Malerei. Aleksej Sawrasow, Nr. 9, Moskau 2010, S. 15.

⁴⁶⁰ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S. 80.

⁴⁶¹ Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S. 39.

gewinnen, als die Kamera sich vom Vaterhaus entfernt und es als einen Tropfen, eine Kapsel in der Ferne zurücklässt. Mit der Entfernung der Kamera wird das Vaterhaus immer kleiner. Nebel kommt zum Vorschein. Danach wird das Haus von oben mit dem benachbarten Wald und See gezeigt. Der Blick aus großer Entfernung ist nochmals eine Gelegenheit, die Eindrücke der Natur zu rekapitulieren. Sie seien die Bitterkeit der Nostalgie, die im Moment der Trennung von zu Hause im Herzen bleibt. Die Idee, die mit Kris' Rückkehr nach Hause ausgedrückt wird, kommt bei Stanisław Lem nicht vor. Sie lässt sich folgendermaßen ausdrücken: Ein Mensch soll seiner Natur nach nicht nur in die konkrete, greifbare Natur oder physisch in das Haus seiner Kindheit zurückkommen, sondern er muss zu seinen Ursprüngen zurückkehren, um eine Erneuerung zu erfahren.

Die Oberfläche des Ozeans

Die Oberfläche des Ozeans, deren Bild im Labor mithilfe einer chemischen Substanz künstlich erzeugt wurde⁴⁶², reagiert mit ihrer Form und Farbe auf die Versuche der Astronauten, Kontakt aufzunehmen. Die Oberfläche des Planeten ist aus den Fenstern der Station gut zu sehen. Jedes Mal, wenn ein Versuch unternommen wird, das Benehmen von Solaris, das sich in seinen Kreaturen äußert, nicht eindeutig schlecht zu beurteilen, beobachten die Teilnehmer der Expedition, dass der Ozean entweder die Farbe ändert oder brodelte. Zunächst, nach Kris' Ankunft auf der Station, antwortet der Planet mit einer leblosen dunklen Farbe, danach wird seine Oberfläche gelblich-rosa, blau mit orangem Licht, gelblich oder sie brodelte, wie in dem Fall, als Kris es den anderen Astronauten nicht erlaubt, Hari-2, eine Kreatur von Solaris, zu beleidigen. Auch in Stanisław Lems Roman wird mithilfe der Beschreibung der Planetenoberfläche eine Art Dialog zwischen den Wissenschaftlern und dem Planeten ausgedrückt.

Der Ozean ist der einzige Bewohner des Planeten Solaris. Er wird durch die Landschaftsdarstellung also als reagierendes Wesen gezeichnet, das Kontakt, Liebe und Beziehungen sucht; ein Versuch, Beziehungen aufzubauen, „weckt“ ihn. Allein mithilfe der Darstellung des Ozeans wird der Kontaktverlauf sichtbar gemacht. Und mit dieser Hilfe kommt der Hauptgedanke des Films zum Ausdruck. Die andere Welt ist weder gut noch böse. Der Ozean dient nur als Katalysator, der hilft, die Fantasien, die in einem Menschen sind, seinen Egoismus, das, wovor der Mensch Angst hat, sichtbar zu

⁴⁶²Ebd., S. 80.

machen. Er zeigt ihm damit nur den Menschen selbst. Die Menschen brauchen aber einen Spiegel neben sich, um eigene Fehler und Verdienste zu sehen und damit umzugehen, um sich zu verstehen. Deswegen brauchen sie einander. Ein Mensch braucht einen anderen Menschen als Spiegel zum Verständnis der eigenen Natur, eine Chance auf Enträtselung und Erlösung. Der Natur wird damit ein neuer Kontext, eine neue Aufgabe auferlegt. Sie symbolisiert nicht die Schönheit der Erde, sondern eine Position, eine Fabel, eine Haltung (vgl. Kap. 3.5.1).

2.5.5. „Der Spiegel“

Das Konzept der Darstellung der Natur in „Der Spiegel“

Der Natur ist bei Andrej Tarkowskij die Ästhetik entzogen, sie ist willkürlich, ermüdend, aber nicht lyrisch. Das Konzept der Darstellung der Landschaft in „Der Spiegel“ beinhaltet zwei Aspekte: die Natur als Seelenlandschaft und als Darstellung von Russland. Die Naturbilder in „Der Spiegel“ werden oft als langweilig beschrieben, das Feld, der Wald, der Weg, der Strauch rund um Marias Haus sind die gewöhnlichen Elemente der Landschaft, die für die mittleren Gebiete Russlands charakteristisch sind. Viel Aufmerksamkeit wird der Darstellung der weiten Felder geschenkt. Sie nimmt im Film mehrere Minuten in Anspruch. In der letzten Sequenz läuft die Mutter, als alte Frau dargestellt, mit zwei kleinen Kindern über das Feld. Im Hintergrund erscheinen die Bäume eines Waldes. In dieser Zeit ist Musik zu hören. Die Mutter als junge Frau wird mit einem Lächeln hinter Tränen in der Mitte der Sequenz in einem Bildausschnitt gezeigt. Sie schaut gleichsam darauf, was mit ihr später passiert. Das Überqueren eines Feldes kann sehr lang dauern. Es wird dadurch den Eindruck erweckt, dass jemand auf jemanden ewig wartet. „Das Leben gelebt zu haben ist nicht dasselbe wie ein Feld überquert zu haben“, so heißt es in einem russischen Sprichwort. Auch in ihm wird darauf hingewiesen, dass die Lebensumstände für einen manchmal schwierig sein können. Für Maria, die Protagonistin des Films, ist es schwer zu warten. Ihr Mann hat sie mit allen Kindern verlassen. Das Feld spiegelt die Seele der Mutter wider und weist auf die Zeit hin, die abläuft.

Den Naturbildern bei Tarkowskij könnten die Bilder russischer Landschaftsmaler, z. B. Iwan Schischkin, zugrunde liegen. Schischkin schenkte in seinen Gemälden der Darstellung des Waldes viel Aufmerksamkeit: „Der Kiefernadelwald“ (1872), „Das Walddickicht“ (1872), „Der Kieferwald“ (1875), „Der Morgen im Kieferwald“ (1889),

„Der Eichenwald“ (1891). Für Schischkin ist charakteristisch, dass er mithilfe von Naturbildern meisterhaft Emotionen ausdrücken konnte. Die starken Waldbäume stehen bei ihm für das Leben, eine gebrochene Kiefer bringt dagegen einen beunruhigenden Ton. Genauso ist die Natur bei Tarkowskij lebendig. Plötzlich beginnt die Landschaft neben Marias Haus auf den unbekannten Arzt bedrohlich zu wirken. Der Busch beginnt sich zu bewegen. Es bläst starker Wind, Bäume und Gras beugen sich, als ob ein Gewitter ausbrechen würde. Die Natur zeigt auf soche Art und Weise einen eigenen Charakter.

„Ich bin hingefallen und hier sind solche Dinge, Zweige, Wurzeln. Haben Sie niemals daran gedacht, dass Pflanzen fühlen, etwas erkennen, und vielleicht sogar begreifen? Die Bäume, der Nussbaum. Sie laufen nicht weg... Aber wir laufen, hasten, reden banales Zeug. Das liegt daran, dass wir an die Natur in uns drin nicht glauben. Stets ist da ein Misstrauen, eine Hast. Zum Nachdenken fehlt die Zeit.“

Das sagt der nichteingeladene Gast zu Maria. Mit dieser Aussage spricht die handelnde Person bei Tarkowskij von der Natur, die dem Menschen nicht unterordnet ist, vielmehr ist der Mensch nur ein Teil von ihr (vgl. Kap. 3.5.3.). Die Natur auf der Erde in „Solaris“ ist dieselbe Natur, die in „Der Spiegel“ zum Vorschein kommt und die auch in „Stalker“ zu finden ist. Der Blick auf die Natur als souveränes Wesen begleitet die Filme Tarkowskij von „Andrej Rubljow“ bis „Stalker“ und findet als „Zone“ seine Vollendung.

Bei der Darstellung der Wasserreservoirs bei Tarkowskij kann auf das Werk Isaak Levitans hingewiesen werden. Seine Bilder kennzeichnet die Darstellung von Seen und Flüssen, die mit ihren glatten Oberflächen auf Ruhe hinweisen: „Die Stille“ (1889), „Der stille Heimort“ (1890), „Der See“ (1899-1900). Isaak Levitan äußerte sich über das Werk des Peredwischnik Alexej Sawrasow. „Er hätte keine ausschließlich schönen Orte als Sujet für seine Bilder ausgewählt, sondern dagegen, hätte versucht, in dem Einfachsten und Gewöhnlichsten die intimen, zutiefst berührenden, oft traurigen Züge zu finden, die so stark in unserer Landschaft zu spüren sind und die so unwiderstehlich auf die Seele wirken.“⁴⁶³ Die Art, wie Tarkowskij die Wasserflächen zeigt, weist darauf hin, dass er damit nicht bewundern will. Die Wahl der unauffälligen, aber

⁴⁶³ 50 Maler. Die Meisterwerke der russischen Malerei. Isaak Levitan, Nr. 14, Moskau 2011, S. 24 (meine Übersetzung-Y.G.).

einnehmenden Orte zeichnet seine Darstellung der Natur aus. Auf die Art und Weise wird das Interesse vom Oberflächlichen weggebracht und zum Inneren, den Fragen des „Seins“, gelenkt.

Die Landschaft um das Haus seiner Mutter ergänzt der Regisseur durch Details, die in der Dichtung Arsenij Tarkowskij zu finden sind: eine silberne Pappel, langes Gras.⁴⁶⁴ Er will damit hervorheben, dass er die Natur durch den Filter der Gedichte seines Vaters sieht. Mithilfe der Natur wird somit ein Dialog mit dem Vater aufgebaut. Tarkowskij hatte vor, die Bilder der Heimat zu verewigen und Arsenij Tarkowskij als Dichter dieses Landes, der seine Natur kennt und in ihm aufgewachsen ist, zu etablieren.⁴⁶⁵

2.5.6. „Stalker“

Die Verwendung von Landschaft in „Stalker“

Ab „Stalker“ beginnt die Landschaft bei Tarkowskij destruktiv zu sein. Hartmut Böhme spricht in seinem Artikel von der Darstellung der ruinierten Landschaften in den vier letzten Filmen Andrej Tarkowskij und weist darauf hin, dass sie mit ihrer Ästhetik das kulturelle Selbstverständnis des Menschen in der Industriegesellschaft in Frage stellen, weil die moderne Zivilisation mithilfe topologischer Bilder mit der Darstellung von Gebäuderesten, mit alten Kacheln, Rohren, Leitern, in ihnen sinnlos erscheine. Mit den Ruinen und Bildern der verwüsteten Natur sei auf die Nutzlosigkeit, Unbrauchbarkeit und damit auf die Vergänglichkeit und Sinnkrise der modernen Gesellschaft hingewiesen.⁴⁶⁶ Nach Ilyin ist die Krise des Glaubens an alle Werte, die davor existiert haben,⁴⁶⁷ das erste Merkmal der postmodernen Sensibilität.⁴⁶⁸

In der Sequenz, die sich in der Zone abspielt, können drei Aufenthaltsorte unterschieden werden, die sich in verschiedenen Landschaften befinden. Es sind: das Feld mit Panzern, der Wasserfall „Der trockene Tunnel“ und Dünen.

⁴⁶⁴Tarkowskij, Arsenij „Belyj deny“ („Der weiße Tag“),

<http://www.stihi-rus.ru/1/Tarkovskiy/6.htm>, zuletzt aufgerufen am 01.03.2013

⁴⁶⁵Tarkowskij, Andrej: Komplex Tolstoj : Myšli o žyciu, sztuce i filmie, Warszawa 1989, S. 27.

⁴⁶⁶Hartmut Böhme: Ruinen – Landschaften,

<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10540>, S. 2, zuletzt aufgerufen am 20.03.2014

⁴⁶⁷Hassans Ausdruck, in: Hassan, Ihab: The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture 1987, S. 442.

⁴⁶⁸Ilyin, I.: Postmoderne Sensibilität, in: Zapadnoe literaturovedenie 20 veka. Enziklopedija, in: Westliche Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Enzyklopädie, Moskau 2004, S. 328ff.

1. Der erste Ort ist ein breites Feld, wohin Stalker die in die Binde eingewickelten Schrauben wirft. Das Feld ist mit hohem Gras bewachsen. In einiger Entfernung steht das Wunschzimmer. Der Schriftsteller wird von hinten gezeigt. Vor ihm kommt der Sockel des Gebäudes zum Vorschein. Durch den wilden Grasbewuchs um ihn werden dem Ort die Züge eines Heidelandes zugewiesen. Maja Turowskaja meint, dass mit der Darstellung des bescheidenen Tals mit unansehnlichen Blümchen im Gegensatz zu den erwarteten fantastischen Landschaften die Natürlichkeit des Ortes hervorgehoben wird. Das sei die neue Form für die Darstellung der Naturbegeisterung, die davor in „Iwans Kindheit“ und „Andrej Rubljow“ zu finden sei.⁴⁶⁹

2. Der zweite Ort ist ein gewöhnliches Haus mit zerbrochenen Fliesen und Kachelboden. Inmitten seiner mit Moos bewachsenen steinernen Wand sind die in Form eines Rechteckes ausgelegten zerbrochenen Kachelfliesen zu sehen. Neben dem Haus stürzt ein starker Wasserfall, „Der trockene Tunnel“, hinunter. Danach öffnet sich der Blick auf den Fluss. Man soll an einem gefährlichen Ort gleich neben dem tosenden Wasserfall den Fluss überqueren.

3. Die Dünen mit unrealistisch erscheinenden Sandhaufen befinden sich in einem Gebäude, das einer ehemaligen Werkhalle ähnlich ist. Die Sandhaufen aus einer gelblichen Masse werden im Vordergrund innerhalb der ganzen Halle gezeigt. Turowskaja meint, das sei „toter Sand“.⁴⁷⁰ Böhme ist der Meinung, dass die Wüstenlandschaft, wie er diesen Ort nennt, topographisch ein Zeichen des Todes ist.⁴⁷¹ Auf diese Art und Weise kann man anmerken, dass die Reiselandschaft apokalyptische Züge hat.

Maxim Swiridyonkow meint, dass in „Stalker“ Bilder aus den Gedichten Arsenij Tarkowskijs, z. B. aus dem Gedicht „1914“ „Ich hatte als Kind Angst vor Pflanzen“, „Akazie, Hopfen, Lungenkraut“ zum Vorschein kommen. Ähnliche Bilder der Natur

⁴⁶⁹Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 140.

⁴⁷⁰Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 135.

⁴⁷¹Harmut Böhme: Ruinen – Landschaften, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10540>, S. 15, zuletzt aufgerufen am 20.03.2014

werden auch in „Solaris“ und „Der Spiegel“ verwendet. Auch ich glaube: Andrej Tarkowskij drehte in „Stalker“ die Bilder aus der Kindheit seines Vaters, die in seinen Gedichten beschrieben wurden. Sie bringen einen beunruhigenden Ton in die Sequenz. Die Filme Andrej Tarkowskij sind eine Art der inszenierten Lyrik, wo es nicht auf die Handlung ankommt, sondern auch auf die Selbstwahrnehmung des Autors, seine Ahnungen, Fragen, mit denen die Form des Werkes zum Ausdruck kommt. Damit versucht er dem Zuschauer seine innere Welt zu öffnen. „Die Landschaft der Seele“ ist, als ob die Menschen nicht durch eine Ortschaft, sondern durch die Seele eines Menschen wanderten. Hier liegt die Antwort, warum im Film das Gedicht Arsenij Tarkowskij verwendet wurde. Stalker ist gleichsam ein Dichter, der sich jedes Mal wie ein Buch öffnet, wenn er die Besucher in die Zone führt. Die Wanderung in die Zone ist somit die Auseinandersetzung mit den Fragen seiner Weltauffassung.

Aus der Analyse der Landschaft und der Architektur von „Stalker“ lässt sich eine Schlussfolgerung ziehen. Die Entfernung, die die Wandernden überwunden haben, ist nicht so groß, obwohl sie groß zu sein scheint. Das Ziel der Reise ist damit nicht die Entfernung, sondern eine Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Selbsterkenntnis.

2.5.7. „Nostalgia“

Die „Entlarvung“ von Italien

Für die Bezeichnung der Darstellung von Italien in „Nostalgia“ verwendet Turowskaja das Wort „razitalyanity“⁴⁷², was soviel wie „Italien entlarven“ heißt. Statt den blauen Himmel, die südliche Sonne und die steilen Wege über dem Mittelmeer zu zeigen, die Bilder also, die die Vorstellung vom sonnigen Italien ausmachen, stellt Tarkowskij Italien als ein Land mit unauffälligen Landschaften, grau, trüb, bedrückend dar.

Als das Auto am Anfang des Films am Ziel der Reise anhält, steigen Gortschakow und Eugenia in einem unattraktiven Ort aus. Es ist finster und neblig. Eugenia geht entweder an Erdhaufen oder an Strohhaufen vorbei. Zuerst wird ein Auto mit ein paar Strohhaufen und einem Busch links gezeigt. Eugenia steht mit dem Rücken zum Zuschauer und entfernt sich langsam. Obwohl erwähnt wird, diese Landschaft sei der

⁴⁷²Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij), Moskau 1991, S. 155.

schönste Teil Italiens, wirkt dieser Anblick eher bedrückend als ermutigend. Das schöne Italien, das Italien der Postkarten, wird dem Zuschauer nicht gezeigt, sondern nur seine unauffälligen Seiten. Der Schriftsteller Andrej Gortschakow sucht in Italien nach den Spuren des russischen Musikers Sosnowskij und kommt zu der Schlussfolgerung, dass weder er noch das Objekt seiner Forschung in der Lage sind, außerhalb des eigenen Landes zu wohnen. Im Film, wo es um die Verfassung des Schriftstellers geht, sind sonnige Bilder überflüssig, weil das bildliche Universum des Films Gortschakows Eindruck von Italien zeigt. Turowskaja weist darauf hin, dass die Landschaft durch ihre Trübheit Gortschakows Seelenzustand darstellt.

Die Darstellung des russischen Dorfes, eines Hügels mit einem Weg und einer Pfütze im Vordergrund, taucht in schwarz-weißen Aufnahmen im Laufe des Films immer wieder auf. Die unschöne Landschaft bringt Gortschakows Seele Freude und Frieden, weil sie seine Heimat ist. Im bildlichen Filmkonzept von „Nostalghia“ ist die Ästhetik der Enthüllung zu spüren, eine Befreiung von Pathos, von großen Zielen, die sich für einen gewöhnlichen Menschen in einem Augenblick als falsch erweisen können. Die ganze Demontage von Pathos in „Nostalghia“ führt zu dem Eindruck, dass etwas Wichtiges geschehen wird, es geschieht aber nicht. Was geschieht, ist nur klein, schwach und erinnert nur entfernt an das Ziel. Diese Realität entzieht dem Protagonisten seinen Heldenstatus, er wird zu einem Nicht-Helden.

2.5.8. „Opfer“

Die Landschaft in „Opfer“

Sein Haus hat Herr Alexander an einem Ort errichtet, den er mit seiner Frau ausgesucht hat. Das Haus am Meeresufer ist von grünendem Gras und Kiefern umgeben. Neben ihm befindet sich ein Kiefernwäldchen. Bei Tarkowskij werden die Pflanzenwelt und die Natur im letzten Film monoton. Die Landschaft bringt die kalten Töne der Nordsee mit ihrer ärmlichen Pflanzenwelt und den Kiefern zum Vorschein. Dürr ist auch der Baum, den Alexander mit dem Jungen am Anfang des Films pflanzt. Im Vordergrund des Bildausschnittes ist ein Weg zu sehen. Hinter ihm kommt das weiße Meer zum Vorschein. An der Horizontlinie verbindet sich das Meer mit dem blassen Himmel. Alexander steckt im Zentrum des Bildausschnittes einen trockenen Baum in die Erde. Die Verwüstung der Landschaft geht durchgängig einher mit der Verwüstung im Bild

„Anbetung der Könige“, vertieft das Thema des Einsiedlerlebens, der Isolation. Dabei geht das lebensfreundliche „Ja“, die Lebensfreude verloren. Dafür erscheint Kälte.

Nachdem die Katastrophe glücklich verbeugt werden konnte, bleiben Adelaide, Julia und Viktor eine Weile im Hof des Hauses, bevor sie spazieren gehen. Adelaide sitzt in der Mitte an einem Tisch, der mit einer weißen Tischdecke bedeckt ist. Julia und Viktor stehen neben dem Haus. Die Wand des Holzhauses, seine weiße Tür und die weißen Fenster kommen links zum Vorschein. Wenn man den Blick auf das zweistöckige Haus in „Opfer“ mit dem Blick auf das Vaterhaus in „Solaris“ und mit dem ländlichen Haus aus der Kindheit in Jurjewetz in „Der Spiegel“ vergleicht, kann man feststellen, dass es sich um ein und dasselbe Haus handelt. Es stellt das Vaterhaus dar.⁴⁷³ Es ist das Haus aus der Kindheit des Schriftstellers Arsenij Tarkowskij, das Andrej Tarkowskij in seinen Filmen rekonstruiert. Der Akt der Verbrennung des Hauses steht für die Verbrennung des Traums des Protagonisten und gleichzeitig für die Vernichtung seiner Hoffnungen.

Der Vergänglichkeit der Landschaft wird der Friede einer russischen Ikone gegenübergestellt. Sie erscheint im Gegensatz dazu als etwas Wunderschönes, etwas Ewiges. Viktor schenkt Alexander zum Geburtstag ein Gemäldebuch mit Darstellungen der russischen geistlichen Malerei. Alexander blättert durch die Seiten und wundert sich über die Schönheit, Schlichtheit und Weisheit der Gemälde. Es werden zuerst nur die Seiten mit den Gemälden und die Finger des Protagonisten dargestellt. Die Stimme Alexanders mit den Worten „*Fantastik. Welche unglaubliche Feinheit...*“ kommt von außen. Durch diese Gegenüberstellung der Natur und der Gemälde gewinnen die Bilder der Natur die Züge einer Fabel und wirken symbolisch und schemenhaft. Die Landschaft von „Opfer“ ist eine konventionelle Welt. Für Turowskaja zeigt sich das dadurch, dass „Opfer“ gleichzeitig konkret und allegorisch ist.⁴⁷⁴ Im Raum von „Opfer“ werden das Zeitweilige, Vorübergehende und das Ewige einander gegenübergestellt.

2.5.9. Die Verwendung von Landschaft als ästhetische Transformation in den Filmen Andrej Tarkowskijs: Zusammenfassung

⁴⁷³Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 21.

⁴⁷⁴Turowskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskijs), Moskau 1991, S. 187.

Die Natur ist bei Tarkowskij real und symbolisch zugleich. Dieselbe Landschaft kann gleichzeitig einmalig sein und auf ein bestimmtes Gefühl, eine ästhetische Wahrnehmung hinweisen. Die Darstellungen der Natur stellen eine Haltung zu bestimmten Gegebenheiten dar. Der Regisseur stellt die Natur so dar, wie der Protagonist die Welt sieht. Deswegen ergänzt die Darstellung der Natur, ihre Wahrnehmung, die Darstellung der handelnden Person und ist eine ihrer Charakteristiken. Die Form der Landschaft kann aber auch auf den Handlungsverlauf hinweisen, zum Beispiel die Oberfläche des Ozeans in „Solaris“ (vgl. Kap. 2.5.4.). Tarkowskij verwendet in seinen Landschaften oft eine beunruhigende Note. Vor allem in seinen letzten Filmen („Stalker“, „Nostalghia“, „Opfer“) ist sie immer deutlicher zu hören. In seinen letzten Filmen ab „Stalker“ geschieht die Zertrümmerung der Landschaft. Sie weist apokalyptische Merkmale, Zeichen von Trübsinn und Leere auf.

Die Naturdarstellungen besitzen auch autobiografische Züge. Der Landschaft Andrej Tarkowskij liegt die Dichtung des Vaters zugrunde, was an den dargestellten Bildern der Natur zu bemerken ist. Der Regisseur stellt in „Solaris“, „Der Spiegel“ und „Stalker“ gleichsam die Worte aus den Gedichten Arsenij Tarkowskij bildlich dar. Da die Bilder aus den Gedichten auch den Zustand des Protagonisten in ihnen vermitteln, wird die Welt im Film somit durch den Filter der Gedichte des Vaters gesehen. Dadurch wird aber der Gesichtspunkt des eigenen „Ichs“ des Regisseurs wiedergegeben. Damit führt der Regisseur einen Dialog mit dem Werk Arsenij Tarkowskij und etabliert sich gleichzeitig als alleiniger Autor des Films, bei dem die persönliche Sichtweise der Ereignisse die größte Priorität ist.

2.6. Intertextualität bei Tarkowskij. Zusammenfassung

Wie hier aus der Abhandlung ersichtlich ist, drückt sich Tarkowskij im Gegensatz zu seiner Behauptung oft bildlich aus. Seine Bilder sind aber keine Metaphern im üblichen Sinne, die man aus der Literatur kennt, wo zwei Erscheinungen miteinander verglichen werden.⁴⁷⁵ Dabei kann eine Erscheinung durch ihren Vergleich mit der anderen ausgewertet und erklärt werden. Tarkowskij's Bilder sind konkret und real. Sie bieten keine Deutungen. Sie stehen für keine fertigen Aussagen, sondern werden nur noch auf dem Niveau des Assoziativenbegriffen oder sogar geahnt. Tarkowskij's Intertext bezieht

⁴⁷⁵Metapher--- ein bildlicher Ausdruck, mit dem man einen indirekten Vergleich herstellt (Langenscheidt, 2003, 688).

sich auf die handelnden Personen oder das Thema der Handlung. Die bezeichnenden Personen werden aber dadurch aber nicht verständlicher oder zugänglicher, ihre Motive werden nicht transparent. Der Zuschauer wird gleichsam auf die äußere Seite der Frage aufmerksam gemacht. Der intertextuellen Klumpen wird gleichsam von seiner äußersten Schicht aufgelöst. Seine bildliche Mittel bieten keine Lösungen.

Eduard Artemjew, der als Komponist in „Solaris“, „Spiegel“ und „Stalker“ mit Tarkowskij gearbeitet hat, ist der Meinung, dass „die Musik und die Malerei“ in Tarkowskij's Filme „die Verbindung zwischen den Epochen“⁴⁷⁶ brachte. Es wird auf den Unterschied zwischen den Epochen hingewiesen und gleichzeitig vorgeschlagen, sie aufeinander zu beziehen. Tarkowkij zieht gleichsam einen roten Faden durch die Epochen, will die Vergangenheit mit den Augen des modernen Menschen sehen. Er sieht die Vergangenheit auch als Teil der modernen Epoche.

⁴⁷⁶Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkowskogo (7 ½ oder die Filme Andrej Tarkowskij's), Moskau 1991, S.96.

3. Intertextualität und ästhetische Transformation in den Filmen Sergej

Eisensteins

3.1. Montagesprache bei Eisenstein

Die Auseinandersetzung mit der Montagekonzeption Eisensteins ist die Grundlage für das Verständnis seiner Ästhetik und deswegen auch für die Verwendung des Intertextes. Bevor ich mit der Untersuchung des Intertexts in seinen Filmen beginne, möchte ich hier die Grundlagen seiner Film- und Montagetheorie kurz skizzieren. Seine Auffassung der Filmsprache und ihr Einzelfall, die er Montage nennt, entnehme ich seinen Schriften.

Zu Beginn möchte ich mich mit dem Begriff der Montage im Allgemeinen auseinandersetzen. Das deutsche Wort „Montage“ wird auf Englisch mit mehreren Worten übersetzt. Unter der Montage können dadurch unterschiedliche Handlungen verstanden werden. Zum Ersten steht die Montage für das „Schneiden der fertigen Aufnahmen auf die gewünschte Länge“⁴⁷⁷, was als „cutting“ übersetzt wird. Wenn die Aufnahmen nicht geschnitten werden, sondern die Wahl des neuen Kamerastandpunktes für den nächsten Bildausschnitt schon während der Aufnahmen stattfindet, kann das als „breakdown“ bezeichnet werden. Der „Prozess der definitiven Formgebung des aufgenommenen und geordneten Materials“⁴⁷⁸, „the selection, timing and arrangement of given shots into a film continuity“⁴⁷⁹ wird dagegen mit dem Wort „editing“ übersetzt. Jan Marie Peters weist darauf hin, dass die Verwendung des Wortes „Montage“ im Englischen und wahrscheinlich auch ‚im Westen‘ nur auf das Werk der sowjetischen Regisseure der 1920er Jahre, vor allem auf die Schriften Eisensteins zurückzuführen ist. Wobei bei Eisenstein die Bedeutung des Begriffs viel breiter aufgefasst wird als es gängig ist. Er versteht unter der Montage nicht nur die Wahl von Bildausschnitten, ihre Kürzung und das Zusammenstellen, sondern sogar schon die Inszenierung eines Bildausschnitts vor der Kamera.⁴⁸⁰ Im üblichen Sinne wird als Montage „das Schneiden und Kleben der fertigen Aufnahmen“, also nur das „cutting“ verstanden.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Peters, Jan Marie: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage, München 1993, S. 33.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 33.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 33.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 34.

⁴⁸¹ Ebd., S. 34.

Montage hat folgende Zwecke: Mit Hilfe der Montage bekommt das von der Kamera Aufgenommene eine neue Bedeutung, es wird eine neue Welt geschaffen, die durch eigene Beziehungen und Assoziationen gekennzeichnet wird. Die zweite ihrer Funktionen ist nach Peters, die zeitlichen Bezüge wie die Reihenfolge oder die subjektiv erlebte Zeit zwischen den Ereignissen herzustellen. Des Weiteren soll der Wechsel des Standpunktes der Aufnahme dazu verhelfen, den Standpunkt eines idealen Zuschauers wiederzugeben. Die Montage kann auch dazu dienen, den Standpunkt, von dem aus die Geschichte erzählt wird, von einem objektiven in den Erzählerstandpunkt zu ändern. Außerdem wird mit ihrer Hilfe ein Rhythmus oder eine rhythmische Struktur im Film geschaffen, die eine Spannung beim Zuschauer verursacht, ihn physisch fühlen lässt, was in der dargestellten Person emotional vorgeht.⁴⁸² Diese Wirkungen bestimmen die Art der Montage, für die sich ein Regisseur entscheidet.

Zu Eisensteins filmtheoretischen Überlegungen

Sergej Eisenstein hat die Montagetheorie im Laufe seines Lebens immer wieder umformuliert. Das wurde sowohl durch sein künstlerisches Wachsen als Regisseur als auch durch die objektiven Veränderungen in der Entwicklung des Films als Kunst, unter anderem durch die Entstehung des Farb- und Tonfilms, verursacht. Dadurch sind mehrere Montagetheorien entstanden. Eisensteins Montagetheorien beziehen sich konkret auf seine Filme. Die ersten von ihnen, *Montage der Attraktionen*⁴⁸³ und *intellektuelle Montage*⁴⁸⁴, fanden nur in seinen Filmen „Streik“ und „Oktober“ Anwendung.

Montage der Attraktionen

Diese Form der Filmmontage ist unmittelbar aus Eisensteins Arbeit im Theater, nämlich aus seiner „agitatorischen Linie“ entstanden. Sergej Eisenstein hat seine Tätigkeit als Regisseur mit Theateraufführungen begonnen. Während seines Dienstes in der Roten Armee gründete er nach diversen Aufgaben wie Telefonist und Brückenbautechniker in

⁴⁸²Peters, Jan Marie: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller; Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage, München 1993, S. 37 ff.

⁴⁸³Eisenstein, Sergej: Montage der Attraktionen, Lef, Nr. 3, Moskau 1923, S. 70-75. Deutsche Übersetzung: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 9-15.

⁴⁸⁴Die Bedeutung des Begriffs „intellektuelle Montage“ wird im Aufsatz „Die vierte Dimension im Film“ erklärt. Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension im Film (1929), ZGALI (1923/1/1014). Deutsche Übersetzung: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 112-131.

der Zeit der Stationierung in Velikie Luki seine erste Theatergruppe. Nach dem Umzug nach Minsk hatte er einen Entwurf für den Agit-Zug einer Wandertruppe zu gestalten. Diese Erfahrung hat sein weiteres Berufsleben beeinflusst. Er brach sein Bauingenieurstudium endgültig ab und nahm ein Angebot an, als Gestalter am Proletkul't-Theater zu arbeiten. Proletkul't (Abkürzung von „Proletarische kultur-bildende Organisation“) war eine 1917 gegründete, von der Partei abhängige, aufklärerische und literarisch-künstlerische Organisation, deren Ziel die Schaffung einer neuen proletarischen Kultur der Arbeiterklasse war. Ihre Ambition war es, die Errungenschaften und Ideen der bürgerlichen Kultur komplett abzulehnen und stattdessen die Schöpferkraft der Massen zu betonen. Die neuen Kulturwerke sollten Energie und Dynamik des zu erwartenden Fortschritts vermitteln, um die Arbeitermassen zu motivieren, sich am Bau der neuen Staatsordnung zu beteiligen. Dafür sollten ihnen aber zuerst die Werte des neuen Staatssystems vermittelt werden. Dieses Ziel konnte mit Hilfe von Aufklärungsmaßnahmen und literarisch-künstlerischen Veranstaltungen erreicht werden.⁴⁸⁵ Um die Massen auf ihre Seite zu ziehen, wurde auf literarische und theatralische Agitation zugegriffen.⁴⁸⁶ Eisenstein arbeitete bei Proletkul't zuerst als Bühnenbildner. Er entwarf Kostüme und Dekorationen für Jack Londons „Der Mexikaner“ und Valerian Pletnews „Über die Schlucht“. Da viele seiner Ideen dort nicht verwirklicht wurden, verließ Eisenstein den Proletkul't wieder und geriet in den Bann der avantgardistischen Theaterszene, wo er mit verschiedenen Ideen und Stilrichtungen, vor allem Zirkus, Commedia dell'arte und Music Hall experimentierte. Er nahm auch das Studium bei dem Regisseur Vsevolod Meyerhold auf, von dem er in Biomechanik unterrichtet wurde. Biomechanik ist eine Disziplin, die einen Körper von dem Ansatzpunkt aus untersucht, als ob er ausschließlich ein mechanisches System wäre und alle seine Bewegungen auf eine zu mechanischen Prozessen analoge Art stattfinden. Als Ausstatter im MASTFOR 1921-1922, dem Theaterworkshop von Vladimir Maas und Nikolaj Foregger, entwarf Eisenstein Kostüme zu „Ein gutes Verhältnis zu Pferden“ von Majakowskij und „Das Strumpfband der Colombine“, einer eigenen Ausarbeitung der Pantomime „Die Schärpe der Colombine“. Er gestaltete auch Kostüme für „Macbeth“ und „Der gestiefelte Kater“

⁴⁸⁵ Hutzler, Ralf: Vom Mexikaner zu Gasmasken. Sergej Eisensteins Theaterarbeit 1920 bis 1924, in: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925. Kinematograph Nr. 8, Frankfurt am Main 1992, S. 14-15.

⁴⁸⁶ Lewtschenko, Maria: Industrielle Hirtenflöte: Dichtung des Proletkults 1917-1921, Sankt-Petersburg 2007, S. 87.

unter der Regie von Meyerhold. Seine Ideen wurden aber öfters abgelehnt. Während der Arbeit an „Strumpfband“ ist bei Eisenstein der Begriff „Attraktion“ als Bezeichnung für theatralische Kunstgriffe zum ersten Mal entstanden, den er von den „Amerikanischen Bergen“ übernommen hat. Wie der Theaterkritiker Sergej Jutkewitsch berichtet, wollte Eisensteins den *„Zuschauer mit derselben physischen Kraft aufrütteln, wie sie von einer Attraktion aufrüttelt werden“*.⁴⁸⁷ 1922, nach dem Abbruch des Studiums bei Meyerhold aufgrund von Unterschieden in den Theaterauffassungen, wurde Eisenstein Regisseur der „Wandertruppe des Moskauer Proletkul‘ts“. In dieser Funktion führte er das Stück von Alexander Ostrowskij „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“, das Agit-Stück von Tret‘jakow „Hörst Du, Moskau?!“ und Tret‘jakows „Gasmasken“ auf. Während der Arbeit an der Inszenierung des Stücks von Ostrowskij ist 1923 das Konzept der Montage der Attraktionen entstanden.⁴⁸⁸

Ziel der Montage der Attraktionen ist es, die im Theater und Zirkus schon bekannten Elemente der Buffonade und Satire so zu verwenden, dass der Zuschauer mit dem gewünschten Gedanken konfrontiert wird. „Attraktion“ wird von Eisenstein als primäres Element der Konstruktion eines Theaterstücks definiert. Im Gegensatz zu den Tricks im Zirkus, die technisches Geschick als Grundlage haben, wird aber die Attraktion ausschließlich durch die Reaktion des Zuschauers bestimmt. Ein Theaterstück soll dadurch statt auszudrücken beeindrucken.⁴⁸⁹ Eisenstein entwirft mit dieser Methode ein neues Modell des Theaters, dessen Unterscheidungsmerkmal die „einflussreichen Momente“ anderer Theaterstücke sind. Darunter versteht Eisenstein „alle zur Verfügung stehende Elemente des Theaterapparates“, die auf den Zuschauer einwirken, z. B. „Ostuschews Diktion“, „die Farbe des Trikots einer Primadonna“, „ein Paukenschlag“, „der Monolog Romeos“, „das Heimchen am Herde“, „eine Salve unter den Sitzen der Zuschauer“. ⁴⁹⁰ Sein Ziel ist dabei aber nur, ihre „Aggressivität“⁴⁹¹ zu übernehmen, um den Zuschauer zu beeinflussen.

⁴⁸⁷ Hutzler, Ralf: Vom Mexikaner zu Gasmasken. Sergej Eisensteins Theaterarbeit 1920 bis 1924, in: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925. Kinematograph Nr. 8, Frankfurt am Main 1992, S. 42.

⁴⁸⁸ Hutzler, Ralf: Vom Mexikaner zu Gasmasken. Sergej Eisensteins Theaterarbeit 1920 bis 1924, in: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925. Kinematograph Nr. 8, Frankfurt am Main 1992, S. 44 ff.

⁴⁸⁹ Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 270ff.

⁴⁹⁰ Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 10.

*Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf eine bestimmte emotionale Erschütterung des Rezipierenden hin durchgerechnet wurde, wobei diese in ihrer Gesamtsumme einzig und allein die Möglichkeit einer Wahrnehmung der ideell-inhaltlichen Seite des Vorgeführten - der letztendlichen ideologischen Aussage - bedingen.*⁴⁹²

Der Text selbst spielt dabei eine untergeordnete Rolle: „...ein Paukenschlag hat denselben Wert wie der Monolog Romeos...“⁴⁹³

Die Ausdrucksmittel der Montage der Attraktionen verwendet Eisenstein in seinem ersten Film „Streik“ (1924), in dem sich die Handlung durch verschiedene Elemente des Zirkus auszeichnet.⁴⁹⁴ Wie Hutzler behauptet, war „Streik“ „als Regieexperiment darauf angelegt, das Prinzip der „Montage der Attraktionen“ im Medium Film zu überprüfen.“⁴⁹⁵ Er überträgt sie auf den Film, indem er die ausdrucksstarken Momente in die Handlung mit einfügt. Diese nach ihrer Logik funktionierenden Momente machen dadurch dem Zuschauer die Handlung greifbar. Zum Beispiel sind das unter dem Boden hervor erscheinende Mitglieder der Bande des Lumpenproletariats oder die Nebeneinanderstellung der Spione mit den dressierten Tieren.

Eisensteins zweiter Film „Panzerkreuzer Potemkin“ ist der prägnanteste hinsichtlich der Montagemethode des Regisseurs, weil er hier sein System der Montageeinheiten etabliert.⁴⁹⁶ Die ausdrucksvollsten und berühmtesten Beispiele für die Montage in den Werken bei Eisenstein, z. B. der Sprung von drei Löwen, werden diesem Film entnommen.

⁴⁹¹ oder Ausdrucksstärke

⁴⁹² Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 10.

⁴⁹³ Ebd., S. 10.

⁴⁹⁴ Hutzler, Ralf: Vom Mexikaner zu Gasmasken. Sergej Eisensteins Theaterarbeit 1920 bis 1924, in: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925. Kinematograph Nr. 8, Frankfurt am Main 1992, S. 52.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 52.

⁴⁹⁶ Eisenstein, Sergej Michajlovic: Dickens, Griffith und wir, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 5, S. 178.

Sergej Eisenstein behauptet, dass die kleinste Einheit des Films kein einzelnes Element ist, sondern zwei Elemente, zwei Abbilder, die in einem Bildausschnitt miteinander in Wechselwirkung treten:

*Abbild A und Abbild B müssen so aus sämtlichen möglichen Wesenszügen des zu entwickelnden Themas ausgewählt sein, dass **ihre Gegenüberstellung** (und nicht etwa die Aneinanderfügung anderer Elemente) in der Wahrnehmung und im Gefühl des Zuschauers ein absolut erschöpfendes, vollständiges und verallgemeinertes Bild des Themas auslöst.*⁴⁹⁷

Die Filmmontage besteht demzufolge nicht im Zusammenfügen der Bildausschnitte,⁴⁹⁸ sondern in der Verbindung von Bildern oder Aussagen. Nach Eisenstein ist demzufolge die geringste Einheit des Films kein Gegenstand, sondern ein Begriff.

Durch die zwei Abbilder soll in einem Bildausschnitt eine Gegenüberstellung entstehen. Der Sinn des einen Bildausschnitts soll dem Sinn des anderen gegenübergestellt werden, wodurch sie zusammen eine „Montagephrase“ bilden, die einen neuen „Begriff“ wiedergibt.

*Die Montage ist ein Hinüberwachsen eines Konflikts (lies: Widerspruchs) innerhalb des Bildausschnitts zunächst in einen Konflikt zweier nebeneinanderstehender Teilbilder: „Die Handlungsfortführung innerhalb des Bildausschnitts ist eine potentielle Montage, die bei zunehmender Intensität ihren viereckigen Rahmen sprengt und den Konflikt in Montageimpulsen zwischen den einzelnen Teilbildern entlädt.“*⁴⁹⁹

Eisenstein stellt einen Film als einen Konflikt auf mehreren Ebenen dar. Jede Ebene bildet eine Grundlage für die andere. Aus mehreren Bildausschnitten wird eine Montagephrase gebildet, die die Aussage in den Bildausschnitten auf eine andere abstraktere Ebene bringt. Der Konflikt zerfällt nach Eisenstein in ein ganzes System von Einstellungen, mit deren Hilfe „[...] wir das in Teilbilder zerlegte Ereignis wieder zu

⁴⁹⁷ Eisenstein, Sergej M.: Montage 138, in: Eisenstein, Sergej M. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 162 (die Hervorhebung ist von S. Eisenstein).

⁴⁹⁸ Vgl. Auffassung von Montage s.o.

⁴⁹⁹ Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith und wir (1942), in: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 347.

*einem einheitlichen Ganzen zusammenfügen, doch nun schon unter einem anderen Aspekt, schon von unserer Einstellung zum Vorgang auf der Leinwand aus...*⁵⁰⁰

Das Ziel dieser Montagemethode ist, alle entstandenen Bilder in ein allgemeines Bild zu verbinden: „So gliedert sich *die kleinste Montageeinheit*, der Bildausschnitt, in eine *Kette von Einzelbildern, die sich abermals in neuer, höherer Einheit zusammenschließen: im Montagesatz, der die Konzeption der gestalteten Erscheinung verkörpert.*“⁵⁰¹

Die Bilder in den einzelnen Montagephrasen werden zuerst miteinander und schließlich als Teil der neuen Gegenüberstellungen in ein verallgemeinerndes Bild verbunden. Eisenstein spricht hier von „Abstrahieren“. „Abstrahieren“ bedeutet, gedanklich auf bestimmte Details in Eigenschaften oder Bezügen der Gegenstände zu verzichten, von ihnen Abstand zu nehmen, um wesentliche, gesetzmäßige Merkmale der Gegenstände zu finden. Wenn der Zuschauer eine Abbildung anschaut, wird üblicherweise darunter ein Gegenstand verstanden. Bei Eisenstein soll sich aber der Zuschauer die dargestellte Situation strukturell, bildlich vorstellen. Das Gesehene soll nicht nur unmittelbar, sondern auch abstrakt, in Verbindung mit einer Regel, einem Gesetz oder einem Prinzip aufgefasst werden. Dann kann es mit einem anderen Bild verglichen werden, das seinerseits ein Urbild, ein Symbol für die Situation darstellt. „*[D]ie bildliche, übertragene Darstellung [verlangt] eine Abstraktion vom Gegenständlich-Anschaulichen*“⁵⁰².

Eisenstein hebt in seinem Text „Dickens, Griffith und wir“ (1942) in der Montage von David Work Griffiths Film „Intoleranz“ (1916) einen Mangel an Abstraktion hervor. Zu dieser Zeit galt „Intolerance“ als Vorbild der Montage, weil in diesem Film viele Montageformen zum ersten Mal eingesetzt worden sind. Die Handlung des Films besteht aus vier Geschichten, die mit Hilfe von Parallelmontage miteinander verbunden werden. Griffith bedient sich auch der Stilmittel Anfahrten und Verdunkelungen, um den Elementen der Handlung Ausdrücklichkeit zu verleihen. Die Parallelmontage wird

⁵⁰⁰ Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith und wir (1942), in: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 347-348.

⁵⁰¹ Ebd., S. 348.

⁵⁰² Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 353.

durch die Montage mit Rhythmus ergänzt. Zwischen verschiedenen Episoden kommt dazu immer wieder die Darstellung einer Mutter mit einem Kind in der Wiege zum Vorschein. Die Szene erscheint in einem blauen Licht. An einer Stelle wird ihre Bedeutung erklärt: *„Endlessly rocks the cradle, uniter of here and hereafter. Chanter of sorrows and joys“*. Die Szene soll die Funktion haben unterschiedliche Geschichten und Epochen zu verbinden.

Eine wichtige Innovation dieses Films war, dass alle vier Handlungen aus vier verschiedenen Epochen und Ländern sich nicht nacheinander sondern gleichzeitig entwickelt haben.⁵⁰³ Am Anfang entwickeln sich die Handlungen getrennt. Mit der Zeit, besonders ab Mitte des Films, findet immer öfter ein Wechsel zwischen den Episoden statt. Der Rhythmus beschleunigt die Handlungen und am Ende des Films fließen die Episoden gleichzeitig miteinander zusammen. Griffith kündigte es folgendermaßen an: *„Meine vier Geschichten werden sich abwechseln. Anfangs werden ihre Welten getrennt, langsam und ruhig fließen, aber allmählich werden sie einander näherkommen und immer schneller anschwellen, bis zu Lösung, wo sie sich in einer einzigen Flut gewaltiger Erregung vereinen.“*⁵⁰⁴ Die Auflösung in einer der Episoden dient als Auflösung für alle. Der Film hatte missionarische Funktion. Das errettende Opfer Christi dient als Erlösung von Unheil und Intoleranz in allen Zeiten. Die Montage von vier Geschichten, die sich durch eine auflösen, ist damit aus einem stilistischen Mittel gleichsam zur Weltanschauung geworden. Der Name David Work Griffith bekommt in der Filmentwicklung eine wichtige Stellung, weil er der Urheber des neuen Ansatzes bezüglich der Filmmontage geworden ist. Das Kleben von Streifen wurde zum ersten Mal eingesetzt, nicht nur um mehrere Aktivitäten nacheinander zu verbinden, sondern um zwischen den Handlungen, Handlungsorten und Zeitepochen zu wechseln. Davor waren nur die Vergrößerung der Aufnahme und das Verbindung von mehreren Episoden nacheinander als Filmmontage bekannt.

Sergej Eisenstein thematisiert die Szene, in der die Mutter ihr Baby im Bett schaukelt⁵⁰⁵, und hebt hervor, dass die Szene nicht zu der beabsichtigten Verkörperung der „ewig entstehenden Epochen“ werden kann, weil es ihr an Abstraktion mangelt. Er

⁵⁰³Sadoul Georges: Geschichte der Filmkunst, Frankfurt 1982, S. 135.

⁵⁰⁴Ebd., S. 135.

⁵⁰⁵Das Bild ist bei Griffith unter Einfluss der Lyrik Walt Whitmans entstanden.

meint, dass man diese Sequenz nur als Darstellung einer Frau mit ihrem Kind und nicht als Symbol für die verfließende Zeit auffassen kann. Das Bild der Mutter habe mit den dargestellten Kriegs- und Verfolgungsszenen nichts Gemeinsames. „Doch Griffith bleibt überall beim nur Darstellenden und Gegenständlichen stehen und bemüht sich nirgends, durch Gegenüberstellung der Bildausschnitte zum inneren Sinn und zum Bildlichen vorzudringen“⁵⁰⁶. Das ist Eisensteins Ziel.

Das Ziel von Eisensteins Montagekonzeption im Film endet nicht mit der Schaffung des Montagebildes. Die Begriffe, die mit Hilfe der Montagephrasen entstehen, werden auch gegenübergestellt und bilden zusammen einen neuen Begriff, der die Idee des Films verkörpert. Die Bildhaftigkeit des Films soll die Idee auf der abstrakten Ebene des Films schaffen. „Für uns wurde die Montage zu einem Instrument, das es uns gestattet, zur Einheit der höchsten Ordnung vorzudringen, durch das Montagebild die organische Verkörperung einer einheitlichen ideologischen Konzeption zu erreichen, die alle Elemente des einzelnen, des Details des Filmwerks umfasst“⁵⁰⁷.

In seinem Film „Oktober“ entwickelt Sergej Eisenstein sein Montagekonzept weiter und führt eine neue Form der Filmmontage ein, die *intellektuelle Montage*.⁵⁰⁸

Den Film „Oktober“ zeichnen Folgen von Bildausschnitten aus, in denen Gegenstände des realen Lebens und thematisierte historische Ereignisse in Verbindung gebracht werden, so dass ihr Vergleich nicht nur emotionale oder physische, sondern auch intellektuelle Prozesse im Gehirn des Zuschauers ausruft. „Die intellektuelle Montage ist keine Montage aus grob-physiologischen Obertonklängen, sondern aus Klängen von Obertönen intellektueller Ordnung, das heißt eine konfliktgeladene Kombination intellektueller Begleiteffekte untereinander“.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 352.

⁵⁰⁷Ebd., S. 350.

⁵⁰⁸Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension im Film (1929), ZGALI (1923/1/1014). Deutsche Übersetzung: Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 112-131.

⁵⁰⁹Eisenstein, Sergej M.: „Die vierte Dimension im Film“, in: Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 129.

Die „intellektuelle Montage“ ist dadurch zu verstehen als Folge von Effekten, welche die Abbildungen von Gegenständen mit Ereignissen gedanklich verbinden. Deren Wiederholung wird in der Wahrnehmung als ein System intellektueller Impulse erfasst. Eisenstein hat beim Zuschauer Denkprozesse provoziert, die durch die Zusammenstellung von Bildausschnitten hervorgerufen werden. *„Die Bilder sollen abstrakte Konzepte transportieren und dieses ebenso wirksam machen, wie es zuvor der biomechanisch-mimetischen Montage im emotionalen Bereich gelang.“*⁵¹⁰

Für die „intellektuelle Montage“ ist in diesem Zusammenhang der Begriff der „Gedächtnisschleife“⁵¹¹ von Filmwissenschaftlern vorgeschlagen worden. Eine „Gedächtnisschleife“ besteht aus einer Reihe von Bildausschnitten, die in einem intellektuellen Prozess aufgefasst und als eine Aussage begriffen werden sollen.⁵¹²

Eine volle Auffassung der Montage, die er sowohl auf sein ganzes Werk als auch auf die Werke anderer Kunstarten bezieht, formulierte Eisenstein erstmals 1929 nach der Kreation seines Films „Die Generallinie“. Er beschreibt sie in seinem Artikel „Die vierte Dimension im Film“ (1929).⁵¹³

Eisenstein beschreibt in diesem Text vier Formen der Filmmontage. Er unterscheidet sie aufgrund der zu differenzierenden Wahrnehmung durch den Zuschauer.

1. Metrische Montage

Der „metrischen Montage“ liegt eine objektive Länge der sich nach einer mathematischen Formel wiederholenden Sequenzen zugrunde.

Die metrische Montage hat die absolute Länge der Abschnitte als wesentliches Baukriterium. Die Längen der Abschnitte entsprechen einem Formelschema. Sie wird in der Wiederholung dieser Formeln realisiert. Spannung wird durch den Effekt einer mechanischen Beschleunigung mit vielfachen Kürzungen der

⁵¹⁰Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus. Formdramaturgie. Pathos, München 2008, S. 173.

⁵¹¹Bulgakowa, Oxana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein, in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage, München 1993, S. 50.

⁵¹²Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 58-59.

⁵¹³Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 112-131.

*Abschnitte erzeugt, wobei die Formel der Proportionen zwischen den Längen (zweifach, dreifach, vierfach) erhalten bleibt.*⁵¹⁴

Aufgrund der Wiederholung der thematischen Elemente entsteht den Eindruck der Organisiertheit der Struktur und der Pulsierung des Gegenstandes, was ermöglicht, die Spannung im Film zu steigern.⁵¹⁵

2. Rhythmische Montage

Die rhythmische Montage wird aufgrund der Darstellung der Bewegung im Bildausschnitt geschaffen. Die Bildausschnitte und Sequenzen wechseln sich nicht aufgrund der Längen der Bildausschnitte, sondern aufgrund der Ähnlichkeit der Bewegung ab, die in ihnen dargestellt wird.⁵¹⁶ *„Innere Bewegung, Bildgröße und geschnittene Länge treten nun in Interaktion. Die Bewegungen werden in ihrem Eigenleben erfasst und auf dieser Basis in Wechselbeziehungen gesetzt... Der Zuschauer trifft nun auf etwas Gesehenes anstelle von etwas Konstruiertem.“*⁵¹⁷ Wurden in der metrischen Montage die Bildausschnitte aufgrund der zeitlichen Längen zusammengestellt, was aufgrund von höherem Tempo den Zuschauer erreichte, so wirken sie hier aber aufgrund ihres Inhalts zusammen. *„Die rhythmische Montage ermöglicht außerdem neue Zugänge zur Dramaturgie einer Sequenz. Nicht mehr eine Steigerung des äußeren Tempos behauptet die Dramatik, sondern die gestaffelte bild- und bewegungsabhängige Intensität der Ereignisse führt zu pathetischer Wirkung.“*⁵¹⁸

3. Tonale Montage

Felix Lenz hat die Eigenschaften der tonalen Montage Eisensteins so zusammengefasst:

„Die tonale Montage baut ebenso wie die rhythmische auf Bezügen zwischen den Bildern auf. Doch steht nicht die Verdichtung äußerer Dynamik, sondern innerer Atmosphären im Zentrum. Die abstufoende Gestaltung der Stimmung fußt auf den

⁵¹⁴Bulgakowa, Oksana (Hg.): Das dynamische Quadrat, Köln, 1988, S. 97.

⁵¹⁵Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 120-121.

⁵¹⁶Ebd., S. 120-121.

⁵¹⁷Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus. Formdramaturgie. Pathos, München 2008, S. 92.

⁵¹⁸Ebd., S. 94.

*atmosphärischen Dominanten der Bilder, ihren Grauwerten und Gradationen, ihren Lichtschwankungen und Kontureigenschaften.*⁵¹⁹

Die tonale Montage wächst aus der rhythmischen heraus, hat aber schon mit der Stimmung zu tun. Die Spannung steigt aufgrund abwechselnder Darstellungen der Schwingung, die den emotionalen Klang der Sequenz auslöst. *„Keine greifbaren Bewegungen, sondern die Lichtkonturen der Bilder werden in ein rhythmisches Spiel verwickelt.“*⁵²⁰ Die kaum bemerkbaren physischen Schwankungen im Bildausschnitt schaffen eine Stimmung.⁵²¹

4. Obertonmontage

Die drei Formen der Filmmontage verbinden sich in der Obertonmontage. Der visuelle Oberton ist nach Eisenstein die Summe der physiologischen Empfindungen. Bei der Arbeit mit der Obertonmontage geht es darum, die Eigenschaften der visuellen und der tonalen Empfindungen zu einer ähnlichen Darstellungsform zu bringen. *„[Eisenstein] vertieft [...] die Komplexität der Montagemöglichkeiten und entfaltet die Bezüge zwischen den Bildern nun möglichst mehrschichtig.“*⁵²² Aufgrund der Verbindung der emotionell gefärbten Bildausschnitte miteinander wird eine physiologische Empfindung erzielt. *„Alle Nebenreize finden in einem Unisono zusammen... Die Obertonmontage erlaubt so, ein Thema durch verschiedene Reiz-Materialien hindurch zu entfalten, entweder simultan im Einzelbild oder zeitlich in Montagefolgen“*⁵²³ Das Ziel dieser Montage ist die verstärkte Wahrnehmung des Themas.⁵²⁴

„Auf diese Art und Weise versteht man unter dem gesamten Merkmal des Montagestücks den gesamten Klang als komplexe Einheit aller Reizerreger, die ihn gestalten.

*Das ist die besondere „Wahrnehmung“ des Montagestücks, die das Montagestück im Ganzen verursacht.“*⁵²⁵

⁵¹⁹ Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus. Formdramaturgie. Pathos, München 2008, S. 95.

⁵²⁰ Ebd., S. 95.

⁵²¹ Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 122ff.

⁵²² Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 56.

⁵²³ Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus. Formdramaturgie. Pathos, München 2008, S. 231.

⁵²⁴ Ebd., S. 242.

⁵²⁵ Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 47, meine Übersetzung.

Eisensteins Vorstellung von der Obertonmontage wurde in der „Generallinie“ verwirklicht. *„Mit ebendiesem Verfahren wurde auch die GENERALLINIE konstruiert. Das hier applizierte Montageverfahren basiert auf keiner einzigen individuellen Dominante, sondern erhebt die Summe der Reize sämtlicher Reizerreger zur Dominante“*.⁵²⁶

Polyphonische Montage

In seinem Artikel „Vertikale Montage“ (1940) revidiert Eisenstein seine Auffassung der Filmmontage nochmals. In seinem letzten Ton- und Farbfilm „Iwan der Schreckliche“ (1945), greift Eisenstein zur „polyphonischen Montage“. Als „polyphonische Montage“ bezeichnet Eisenstein die gleichzeitige Wiederholung einer Erscheinung in mehreren Bereichen im Film, infolgedessen seine Idee in einer größeren Fülle ausgedrückt werden kann. Als Beispiel für die „polyphonischen Montage“ führt er eine Sequenz an, in der ein Abschnitt sich mit einem anderen nicht aufgrund eines bestimmten Merkmals verbindet, z. B. Bewegung, Licht, Etappe der Handlung, sondern wo durch eine Reihe von Ausschnitten eine gleichzeitige Bewegung einer ganzen Reihe von Linien zustande kommt, von denen jede ihre kompositionelle Entwicklung in der Bildfolge hat, aber von der kompositionellen Entwicklung der anderen der ganzen Sequenz untrennbar ist.⁵²⁷ Die Darstellung dieser Linien kann graphisch als Partitur dargestellt werden, die mit ihrer Form an die Partitur eines polyphonischen musikalischen Werkes erinnert. Felix Lenz beschreibt die Verwendung der „polyphonischen Montage“ in „Iwan der Schreckliche“ wie folgt: „Eisenstein stellt sich die Figurengestaltung weniger als psychologische Recherche, denn als konstruktives Kombinieren von Elementen vor. Der Charakter wird in erster Linie nicht gefüllt, sondern synthetisch orchestriert.“⁵²⁸

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Montage in Eisensteins Filmen die Idee der Abstraktion zugrunde liegt, wobei der Grund der Gegenüberstellung der Objekte auf der Leinwand in einer neuen Schlussfolgerung bezüglich der Auffassung

⁵²⁶ Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 115.

⁵²⁷ Eisenstein, Sergej M.: Die Vertikalmontage, in: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 242.

⁵²⁸ Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus. Formdramaturgie. Pathos, München 2008, S. 374-375.

der Handlung durch den Zuschauer liegt. Somit entsteht eine neue Ebene, auf der die Ereignisse zusammengefasst werden.

Dieser kurze Exkurs zeigt, dass Eisenstein die Montage, die Verbindung der einzelnen Elemente der Ausgangsaufnahmen in ein einziges, kompositionell vollständiges Werk nicht nur als Möglichkeit auffasst, der Erzählung mit einer minimalen Anzahl an Mitteln Ausdruck und Klarheit zu verleihen. Er sieht in ihr außerdem die Möglichkeit, Akzente zu setzen, die Hauptgedanken zu unterstreichen, um sie danach in einer Idee des Films zu vereinigen. Die Montage ist nach Eisenstein das Mittel, den inneren Sinn des Dargestellten auszudrücken. Es geht ihm um die tiefere Auffassung der Handlung.

Was hat die Montagetheorie Eisensteins mit der Verwendung des Intertextes in seinen Filmen Gemeinsames?

Die Verwendung des Intertextes ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass dabei zwar eine Art Parallelmontage zwischen den Elementen der Handlung und dem Intertext besteht, sie können zwar das Thema der anderen Partie der Partitur wiederholen, können aber ihren eigenen Schlüssel zum Verständnis der Handlung bieten. Entscheidend ist, dass die Elemente der Handlung nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich mit dem Intertext verglichen werden können. Erst dann wird eine Parallelmontage zu einem intertextuellen Dialog. Relevant ist auch die Art und Weise, wie der Intertext verwendet wird.

Für meine Untersuchung ist die Analyse des konkreten Filmmaterials ausschlaggebend. Die Theorie kann dabei eine Folie für die Bewertung der Verwendung des Intertextes bilden, die Analyse konzentriert sich aber auf das filmische Material. Dessen Befunde können dann entsprechend bewertet und insbesondere in der Differenz zu Tarkowskij's Verwendung des Intertextes in seinen Filmen abgeglichen werden, dessen Filmen ja auch eine eigene Konzeption von Film zugrunde liegt. Damit beschäftige ich mich in Teil 4 dieser Arbeit.

3.2. Verwendung des literarischen Intertextes in den Filmen Sergej Eisensteins

3.2.1. „Streik“

Besonderheiten der Verwendung des literarischen Intertextes im Film „Streik“

Die ersten fünf Filme Eisensteins sind Stummfilme. Untertitel begleiten die Bilder der Handlung und stellen Kommentare des Autors zu den Ereignissen dar. In seinen Kommentaren verwendet Eisenstein oft Redewendungen, feste Ausdrücke und Wortspiele, Metaphern und Jargon.

Der Film „Streik“ wurde als fünfter Teil einer achteiligen Staffel vom revolutionären Kampf mit dem Gesamttitel „Zur Diktatur“ geplant. In „Streik“ sollte Streik als Form des Widerstands thematisiert werden. Nachdem der Film gedreht worden ist, wurde die Staffel in sieben Teile mit dem Titel „Von Illegalität zur Diktatur“ umstrukturiert. Sie sollte aus folgenden Filmen bestehen: 1. „Genf-Russland“, 2. „Illegalität“, 3. „Der 1. Mai“, 4. „1905“, 5. „Streik“, 6. „Gefängnisse, Aufreure, Fluchten“, 7. „Oktober“. Aus diesem Vorhaben sind nur noch zwei Projekte, „1905“ als „Panzerkreuzer Potemkin“ und „Oktober“, von Eisenstein verwirklicht worden.⁵²⁹ In allen drei Filmen wird ein Aufstand als Ereignis thematisiert.

Die Handlung des Films „Streik“ (1924) ist der Darstellung der Unterdrückung eines Aufstandes gewidmet. In einem Betrieb in der vorrevolutionären Zeit in Russland begeht ein Arbeiter, von der Verwaltung beim Diebstahl eines Werkzeuges unfair beschuldigt, Selbstmord. Das löst im Betrieb Unruhen aus. Die durch die schwierigen Arbeitsbedingungen empörten Arbeiter treten in einen Streik und stellen an die Verwaltung des Werkes die Forderungen, die tägliche Arbeitszeit zu kürzen und den Lohn zu erhöhen. Die Verwaltung samt Aktionären will aber auf ihre Forderungen nicht eingehen und die bestellten Polizisten erschießen die Demonstranten.

Die Gestaltung des Films „Streik“ drückt die Idee des Proletkults⁵³⁰ aus, also dass das Proletariat eine eigene Kultur, eigene Werke schaffen solle, die die Ideen einer sozialen Klasse ausdrücken werden. Die Kunst des Proletariats sollte zu einem Kontrast zur Kultur der Bourgeoisie werden, dadurch dass in ihm das Leben der neuen Klasse, der

⁵²⁹ Kleiman, Naum: Versuche, Drehbuch, Konzept, in: Kinovedtscheskije zapiski, Nr. 89, Moskau 2009, in <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/111-124.pdf>, zuletzt aufgerufen am 01.07.2014.

⁵³⁰ Proletkult („Kultur des Proletariats“), eine Organisation, die Postulate zur Entwicklung der Kultur im neuen Sowjetischen Land aufgestellt hat.

Arbeiter, im Fokus stände. Bei Eisenstein findet diese Idee dadurch konzeptionelle Verwirklichung, dass es im Film erstens keinen individuellen Protagonisten gibt, an seiner Stelle agiert das Volk. Zweitens wird die Menschenmasse einem Mechanismus ähnlich dargestellt, wodurch die Kraft der Bewegung der Volksmassen der Kraft der Bewegung einer Maschine gegenübergestellt wird. Der Sinn des Vergleichs ist dabei, die gezielte und gut organisierte Arbeit der Menschen zu zeigen. Drittens wird die Darstellung des technischen Fortschritts akzentuiert.

Wladimir Lenins Zitat

Am Anfang des Films direkt nach dem Vorspann kommt ein Epigراف zum Vorschein: *„Сила рабочего класса-- организация. Без организации масс пролетариат-- ничто. Организованный он-- всё. Организованность-- есть единство действия, единство практического выступления. Ленин. 1907.“* „Die Stärke der Arbeiterklasse ist die Organisation. Ohne Organisation der Massen ist Proletariat nichts. Organisiert ist es alles. Organisation heißt Aktionseinheit, die Einheit des praktischen Auftretens. Lenin.1907.“ Damit wird Lenins Aufsatz „Борьба с кадетствующими социал-демократами и партийная дисциплина“ („Der Kampf gegen die Sozial-Demokraten und Disziplin in der Partei“),⁵³¹ der in der Zeitung „Пролетарий“ („Proletarier“) erschienen ist, zitiert. In seinem Aufsatz behandelt Lenin die Frage, was die Partei der Bolschewiken von der Zusammenarbeit der Bolschewiken mit den anderen Parteien halten soll, die in Opposition zu ihr stehen. Lenin meint, die proletarische Partei brauche eine ideelle Einheit, weil sie dadurch zu einer starken Kraft werde. „Streik“ zeigt den Versuch eines Kampfes um eigene Rechte, der misslang, weil dem Widerstand die Organisation fehlte. Im Zitat wird die Bedingung genannt, unter der die im Film dargestellten Ereignisse möglicherweise anders hätten ablaufen können, womit auf die Ereignisse der Revolution 1917 angespielt wird. Mithilfe des Epigraphs werden die Aussage des Zitats und die des Films in ein Bedingungsverhältnis gestellt. Das Zitat wird zum Hyperzitat zum Film.

⁵³¹ Lenin, Wladimir: Boryba s kadetstwuyuschtschimi sozial-demokratami i partijnaja disziplina (Kampf gegen die Sozial-Demokraten und Disziplin in der Partei (1906), in: Lenin, Wladimir: Polnoe sobranie sotschinenij (Gesammelte Aufsätze), Bd. 14, Moskau 1965-1975, S. 124ff, <http://vilenin.eu/t14/p124>, zuletzt aufgerufen am 06.03.2013.

3.2.2. „Panzerkreuzer Potemkin“

Handlung des Films

Die Ereignisse des Films finden 1905 statt. Die Matrosen eines Kriegsschiffs, des Panzerkreuzers „Potemkin Tawritscheskij“, haben es verweigert, wurmiges Fleisch zu essen. Als Maßnahme zur Unterdrückung des Aufruhrs werden einige von ihnen zur Erschießung verurteilt. Die anderen ergreifen aber die Initiative und die Offiziere des Schiffes werden über Bord geworfen. Infolge der Auseinandersetzung zwischen zwei Seiten kommt der Urheber des Aufstandes, der Matrose Wakulintschuk, ums Leben. Die Mannschaft bringt seine Leiche ans Ufer, wo sie durch die Einwohner der Stadt beweint werden kann. Die Ermordung des Matrosen wird zum Anlass für eine Demonstration in der Stadt. Die Militärkräfte der Regierung erschießen aber die friedlichen Demonstranten. Als Antwort feuert der Panzerkreuzer vom Meer auf die Stützpunkte der Stadtverwaltung.

Die Sprache der Untertitel

Der Handlung des Films liegen reale Ereignisse eines Aufstandes auf dem Kriegsschiff „Fürst Potemkin-Tawritscheskij“ zugrunde. Mithilfe der bildlichen Mittel will Eisenstein aus der einzelnen konkreten Episode ein sinnliches Bild, eine Saga hervorbringen. „Panzerkreuzer Potemkin“ ist ein Stummfilm mit Untertiteln. Die Sprache der Untertitel ist hier nicht mehr so emotional und originell wie in „Streik“. Es gibt keine doppeldeutigen Ausdrücke, Wortspiele, festen Redewendungen mehr. Die Sprache in „Panzerkreuzer“ ist kurz und sachlich, an einigen Stellen werden aber literarische bildliche Mittel, z. B. Metaphern, eingesetzt: *„Die machtlose Empörung übergoss sich über den Rand“*, *„Mit dem stolzen Flattern der Fahne fuhr der Panzerkreuzer durch die Reihen des Geschwaders“*. Dieser Tonnäher die Sprache des Films dichterischen Sagen an, Erzählungen mit legendärem Inhalt. Eisenstein zitiert im Film einen Aufsatz Lenins, die Bibel und den Titel eines Musikstücks von Tschaikowski.

Zitat Lenins

Am Anfang des Films kommt nach dem Vorspann ein Zitat Lenins zum Vorschein. *„Революция есть война. Это единственная законная, правомерная, справедливая, действительно великая война из всех войн, какие знает история... В России эта*

война объявлена и начата. Ленин 1905.⁵³² „Revolution ist ein Krieg. Sie ist der einzige gesetzliche, rechtmäßige, gerechte, wirklich große Krieg von allen Kriegen, die die Geschichte kennt... In Russland ist dieser Krieg erklärt und begonnen. Lenin 1905.“ Das Zitat wird in einem Bild gezeigt. Der aktuellen Gestaltung von „Panzerkreuzer Potemkin“ geht eine lange Geschichte voran. Im Verlauf mehrerer Fassungen des Films hat sich auch sein Anfang geändert. In der ersten Version 1925 wurde Leo Trotzki im Epigraph zitiert. *„Дух революции носился над русской землёй. Какой-то огромный таинственный процесс совершался в бесчисленных сердцах. Личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве“* „Der Geist der Revolution schwebte über das russische Land. Ein ungeheurer geheimnisvoller Prozess fand in zahlreichen Herzen statt. Die Persönlichkeit, sogleich sie sich vergewissern konnte, hat sich sofort in der Masse aufgelöst, die Masse löste sich im Trieb auf.“ Das ist ein etwas verändertes Zitat aus Trotzki's Buch „Unsere erste Revolution. Teil II.“⁵³³ In der zitierten Erzählung „Die rote Flotte“ beschreibt Trotskij die revolutionären Aufruhre 1905 unter den Matrosen. Mit diesem Zitat, das im ersten Teil nach Bildern mit Wellen gezeigt wurde, die an die Ufersteine stoßen, wollte Eisenstein die Spontanität und Natürlichkeit der Revolution hervorheben. Leo Trotzki, der seit 1918 Volkskommissar in den Angelegenheiten der Meere und Vorsitzender des Revolutionsmilitärrates war, war einer der Anführer der Oktoberrevolution in Russland. Nach dem Ende des Bürgerkriegs in der Zeit des wirtschaftlichen Aufbaus des Landes waren seine militärischen Methoden nicht mehr nötig. Trotzki wurde langsam von den Regierungsposten entfernt. 1924 unternahm Trotzki in seinem Artikel „Unterrichte des Oktobers“ den Versuch, an die eigene bedeutende Rolle in der Revolution zu erinnern und dagegen die Spitze der Regierung, Stalin, Kamenew und Sinowjew, klein darzustellen. Infolgedessen wurde er 1925 vom Posten des Volkskommissars in den Angelegenheiten der Meere und Vorsitzender des Revolutionsmilitärrates entfernt. Nachdem Trotzki 1926 mit Kamenew und Sinowjew eine Opposition zu Stalin gebildet hatte, wurde ihm der Kampf angesagt. Trotskij's Tätigkeit wurde als illegal bezeichnet, er wurde aus der Sowjetunion vertrieben und im Ausland umgebracht.

⁵³² Lenin, Wladimir: Plan der Petersburger Schlacht, in: Lenin, Wladimir: Polnoe sobranie sotschinenij (Gesammelte Aufsätze), Moskau 1965-1975, Bd. 9, S. 212, zitiert nach: <http://vilenin.eu/t09/p212>, zuletzt aufgerufen am 07.05.2014.

⁵³³ Trotskij, Leo: Die rote Flotte. In: Trotskij, Leo: Unsere erste Revolution. Teil II S. 62, zit. Nach: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks177719#TOC_IDAYMHCN, zuletzt aufgerufen 20.05 2014.

Für die Vorführung 1925 und die nachfolgende Version hat Eisenstein seine Worte aus politischen Gründen durch ein Zitat Lenins ersetzt. Die aktuelle deutsche Version enthält das Zitat nicht. In seinem Aufsatz „Plan der Petersburger Schlacht“ (1905), aus dem das Epigraph stammt, spricht Lenin von einem durch die Regierung des Zaren unterdrückten Aufstand in Sankt Petersburg, in dem unbewaffnete Menschen, die mit einer Petition zum Zaren gingen, durch die Militärkräfte erschossen worden sind. Im verwendeten Zitat betont Lenin, dass die Revolution nicht friedlich, sondern als bewaffneter Aufstand verlaufen soll. Das Zitat Lenins wurde von Sergej Eisenstein verwendet, um den Hauptgedanken des Films, die Zweckmäßigkeit des bewaffneten Widerstandes, zu betonen. Das Zitat Lenins tritt in „Panzerkreuzer Potemkin“ als Hyperzitat zum Film auf.

Biblische Elemente „Unser tägliches Brot gib uns heute...“

Die Verwendung des Zitats an wichtiger Stelle wird unten erörtert. Nachdem die Matrosen sich aber geweigert haben, die Suppe mit wurmigem Fleisch zu essen, wird gezeigt, wie drei Matrosen die Teller des Offiziersstandes spülen und mit dem Geschirrtuch abtrocknen. Die gewaschenen Teller und Löffel, die Hände des spülenden und des abtrocknenden Matrosen kommen zum Vorschein. Es ist ein Eimer mit Wasser zu sehen und die Hände, die mit dem Schwamm auf einem Teller herumkreisen. Plötzlich wird eine Aufschrift auf dem Tellerrand gezeigt: „*Unser tägliches Brot gib uns heute.*“ Der Matrose liest die Worte vor. Danach zerbricht er den Teller in Wut. Die Situation wird zum Auslöser der Auseinandersetzung. Die Aufschrift auf dem Teller ist ein Zitat aus dem „Vaterunser“ aus dem Matthäusevangelium.⁵³⁴ Der Satz ist eine Bitte um etwas Irdisches, Alltägliches, Natürliches, das Essen für jeden Tag. Diese Bedeutung verwendet Sergej Eisenstein. Der Matrose schaut auf das Versprechen des Minimums und sieht, dass er sogar das Minimale nicht hat, er ist von Erregung ergriffen und zerbricht den Teller. Der Konflikt des Films wird also nicht durch Handlung, sondern durch eine bildliche Darstellung ausgelöst. Das Zitat tritt somit gleichsam in die Handlung ein. Eisenstein verwendet das biblische Element, um den Zuschauer mit ihm bekannten Worten persönlich anzusprechen.

⁵³⁴Das Evangelium nach Matthäus (6:11-13). In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1093-1094.

Das Musikstück Pjotr Tschaikowskis „Die tragischen Qualen“

Eisenstein verwendet den literarischen Intertext, um die weitere Entwicklung der Handlung zu antizipieren. Nachdem die Matrosen den Schiffsarzt Smirnov von Bord geworfen haben, versucht einer der Offiziere einem ähnlichen Schicksal zu entkommen. Er kriecht auf das Klavier, als Versuch, sich vor den Matrosen zu schützen. Es ist zu sehen, dass auf dem Klavier auf dem Notenständer ein Notenblatt mit dem Lied „Die tragischen Qualen“ von Tschaikowskisteht. Der weiße Schuh des Offiziers wird auf den Klaviertasten gezeigt. Danach liegt der Offizier auf dem Klavierdeckel und zielt, die Pistole in der rechten Hand, auf die Gegner. Die Matrosen erreichenden Offizier aber doch und er wird über Bord geworfen. In der nächsten Sequenz schießt Offizier Gilyarowskij auf den Urheber des Protestes, Wakulintschuk, und tötet ihn. Der Titel des Lieds „Die tragischen Qualen“ bezieht sich somit auf den Tod Wakulintschuks. Auf diese Art und Weise wiederholt Eisenstein die Handlung in den Sinnbildern und weist auf ein Ereignis hin, bevor es zustande kommt, antizipiert es. Ein geschlossenes System der Sinnesbilder im Film, die ohne Zeitbeschränkungen agieren, wird geschaffen.

3.2.3. „Oktober“

Literarische Sprache des Films

Dem Film „Oktober“, der 1926 von der Oktober-Jubiläumskommission beim Präsidium des Zentralen Exekutiven Komitees der UdSSR zum Anlass des 10. Jubiläums der Revolution bestellt wurde,⁵³⁵ liegen die realen Ereignisse der Oktoberrevolution 1917 in Russland zugrunde. In Russland wird der Zar entmachtet und die provisorische Regierung mit Alexander Kerenskij an der Spitze tritt an seine Stelle. Auf dem Kongress der Parteien bekommt die Partei RSDRP⁵³⁶ die Mehrheit. Ihre Mitglieder kündigen einen Revolutionsaufstand an und legen sein Datum fest. Die Arbeiter und die Matrosen übernehmen durch die Agitation immer mehr Einfluss in der Bevölkerung. Einige Anhänger der Partei schleichen sich in den Winterpalast ein, der von den Aktivistinnen des Todesbataillons bewacht wird. Die militärischen Truppen ziehen in dieser Zeit aus allen Ecken des Landes nach Sankt Petersburg. Die provisorische Regierung schließt sich hilflos in einem der Zimmer des Palasts ein. Nach einer Salve des Kreuzers „Aurora“ beginnt der Sturmangriff auf das Regierungsgebäude, im

⁵³⁵Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 136.

⁵³⁶Russische Demokratische Partei.

Folgenden wird es durch Bolschewiken besetzt, was zum Zeichen ihres Sieges im Machtkampf wird.

Die Handlung von „Oktober“ wird von Sergej Eisenstein aufgrund einer Abwechslung von Bildausschnitten und kurzen Sequenzen aufgebaut. Bei der Anknüpfung der Bildausschnitte aneinander legt Eisenstein den Kuleschow-Effekt zugrunde.

[Lew Kuleschow] nahm eine Großaufnahme des Schauspielers Iwan Mosschuchin, eine Aufnahme mit bewußt ausdruckslosem Blick, und schnitt sie mit der Aufnahme eines Tellers Suppe, der Aufnahme eines toten Mannes und der einer lasziven Frau zusammen. Die Zuschauer, denen Kuleschow diese jeweilige Sequenz vorführte, glaubten, auf dem Gesicht des Schauspielers im einen Fall Hunger, im anderen Trauer, im dritten Begierde feststellen zu können. Die Betrachter dieses Experiments äußerten sich begeistert über den Ausdrucksreichtum des Schauspielers, ohne darauf zu achten, daß die Abbildung seines Gesichts unverändert blieb,-- nur ihre Reaktion auf den Montageeffekt änderte sich.⁵³⁷ Kaum ein zweites Experiment vermochte die Macht der Montage so zu verdeutlichen wie dieses.⁵³⁸

Nach diesem Prinzip erzeugt die Gegenüberstellung zweier Abbilder miteinander eine neue Bedeutung.⁵³⁹ Das gibt Eisenstein Anlass, Reihen von Bildausschnitten herzustellen, in denen mithilfe der Bildausschnitte metaphorische Vergleiche angestellt werden, dadurch dass handelnde Personen mit Bildern der Architektur oder Skulpturen zusammengestellt werden. Es entsteht dadurch eine Artvisuelles Spiel im Film. Dieselbe Anmerkung würde auch auf die Verwendung des literarischen Intertextes im Film zutreffen. Der Regisseur bedient sich einer ganzen Reihe von Überschriften, Aufschriften und Bezeichnungen, deren Inhalt auch auf die handelnden Personen oder Ereignisse bezogen werden kann. Das soll auch der Handlung des ganzen Films, der Bildlichkeit und Ausdrucksstärke verleihen. Einige Beispiele der Verwendung des literarischen Intertextes im Film sind die Texte auf dem Dolch der kaukasischen Division und dem Kalender.

⁵³⁷ Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 132.

⁵³⁸ Wulf, Hans J.: Der Plan macht's: Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage, in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage, München 1993.

⁵³⁹ Eisenstein, Sergej M.: Die Vertikalmontage, in: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsg.), Frankfurt 2005, S. 238.

Die Sprache der Untertitel in „Oktober“ ist nicht mehr so lustig und lakonisch wie in „Streik“ oder poetisch wie in „Panzerkreuzer Potemkin“. Aufgrund von vielen Klischees wirkt sie dagegen steif, agitatorisch. Unter diesen Umständen nimmt die Zahl der intertextuellen Zitate dagegen zu. Semiotiker Jurij Lotman bezeichnet im Kapitel die Erzählweise des Kinos das filmische Bild als nichtkünstlerische ikonische Mitteilung. Er bezeichnet das Kino als eine Erzählung, ein Bericht. Im Film kommuniziert Adressant mit dem Adressaten und will dabei eine „Mitteilung“ mit Hilfe von „Kode“ rüberbringen. Das kann auf zwei Wege geschehen, mit Hilfe des Textes (Adressant-Brief-Adressat) und mit Hilfe des Bildes (Adressant-Bild-Adressat).⁵⁴⁰ Lotman ist der Meinung, dass diese zwei Wege für das Kino auch entscheidend sind: „...*das Kino ist im Wesentlichen die Synthese zweier Erzähltendenzen—der darstellenden („bewegliche Malerei“) und der sprachlichen.*“⁵⁴¹ Das Wort sei nicht ein fakultatives, zusätzliches Merkmal der filmischen Erzählweise, sondern der obligatorische Bestandteil, was durch das Gefühl des Fehlens des sprachlichen Textes in den Stummfilmen ohne Zwischentitel bestätigen werde.

Juri Lotman hebt hervor, dass in einem Film mündliche literarische Zitate in Form von Büchern, Zeitschriften mit Titeln vorkommen können, die quasi einen Schlüssel zum Verständnis des Inhalts bilden, wie es in „Oktober“ ist. Die Abbildung eines solchen Gegenstandes ist ein ikonisches Zeichen und das Wort wird in abbildender Funktion darin einbezogen.⁵⁴²

In einem sprachlichen und abbildenden Film geschieht eine Synthese der beiden Erzähltypen.⁵⁴³ Lotman behauptet, der Teilnehmer erhalte am Vorgang der künstlerischen Kommunikation eine Information nicht nur aus der Botschaft, sondern auch aus der Sprache, in welcher die Kunst mit ihm spricht.⁵⁴⁴ Die Sprache selbst würde dann wahrgenommen, wenn der Sprecher sie unüblich, individuell verwendet: entweder treffend, bildhaft, ästhetisch—oder schlecht, grammatikalisch falsch, stotternd oder mit

⁵⁴⁰ Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 58.

⁵⁴¹ Ebd., S. 60.

⁵⁴² Ebd., S. 61.

⁵⁴³ Ebd., S. 60.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 75.

falscher Artikulation.⁵⁴⁵ Mit anderen Worten wird die Komplexität der Sprache bemerkbar. Die Sprache des Worte und des Bildes kann komplex sein. Ihre Komplexität darf aber nicht gleichzeitig in beiden Formen vorkommen, weil dies die Wahrnehmung sehr erschweren würde. Deswegen würde Mangel an sprachlichen Metaphern kombiniert mit der großen Zahl an visuellen Bildern die Sprache des Films in Gleichgewicht setzen. Je klischeehafter die Worte der Untertitel im Stummfilm Eisensteins sind, desto vielfältiger ist das Spektrum der verwendeten intertextuellen Bilder. Lotman meint, die Untertitel, die graphische Form der Sprache, werden oft als innerer Monolog des Autors wahrgenommen: *„So werden Motti und einleitende Texte des Autors, die auch in Tonfilmen traditionellerweise als Zwischentitel erscheinen, immer häufiger als Rede eines unsichtbaren Sprechers in den Film eingebracht“*.⁵⁴⁶ Man kann daraus schließen, dass Eisenstein in den Untertiteln die Kommentare seitens Autors darstellt. In den späteren seinen Tonfilmen, in denen der graphische Text verschwindet, werden diese Metaphern zu intertextuellen Zitaten. Die Funktion der Untertitel in den Stummfilmen Eisensteins, ist demnach, was später Tarkowskij mit Hilfe des Zitats vollzieht.

Betonung mit Aufschriften

Ein Beispiel, wie Eisenstein mit den Aufschriften umgeht, ist im Film in der Szene mit der Zeitung „Wahrheit“ zu finden. In einer Sequenz ist zu sehen, wie drei Damen von einer Brücke auf den Fluss hinabschauen. Es sind ein Teil der Brücke, die Frauen mit Schirmen und das Wasser zu sehen. Im nächsten Bildausschnitt wird ein Herr gezeigt, der aus einem Paket Zeitungen ins Wasser wirft. Auf ihrem Titelblatt steht „Prawda“ („Die Wahrheit“) geschrieben. Die Damen freuen sich. Im nächsten Bildausschnitt ist zu sehen, wie die Zeitungen auf der ganzen Wasseroberfläche rund um die Brücke schwimmen. Die Aufschrift „Wahrheit“ ist hier auch im übertragenen Sinne zu verstehen. Die Szene weist darauf hin, dass die bourgeoise Bevölkerungsschicht nicht gewillt ist, die wahre Situation, den Bedarf nach Veränderungen anzuerkennen.

⁵⁴⁵ Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 75.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 61.

Biblische Elemente. Die Aufschrift auf dem Dolch

Immer wieder greift Eisenstein in seinen Filmen zu religiösen Ausdrücken. Als die Aktivisten der Partei der Bolschewiken die Gleise umleiten und die kaukasische Truppe, statt der provisorischen Regierung zu Hilfe zu kommen, bei ihnen landet, steht die Gefahr einer bewaffneten Auseinandersetzung im Raum. Es werden abwechselnd die Vertreter der einen und der anderen Gruppe gezeigt. Die Kaukasier ziehen in einem gefährlichen Augenblick die Schwerter. Der Zusammenstoß könnte in einem bewaffneten Kampf mit Todesfolge enden. Plötzlich zeigt sich auf einer Klinge die Aufschrift: „Gott ist mit uns!“ Die Bolschewiken geben den Kaukasiern gleich danach ein Flugblatt, auf dem die Thesen der Bolschewiken aufgelistet sind, und auf diese Art und Weise kommt es zu einem friedlichen Gespräch zwischen beiden Seiten. Der Ausdruck „Gott ist mit uns“ weist gleichzeitig auf „Recht haben“, aber auch auf friedliche Vorhaben hin. Die Aufschrift auf dem Dolch dient als Auslöser für friedliche Verhandlungen. Der Regisseur verwendet hier einen religiösen Ausdruck als Pointe. Die Aufschrift agiert im Film und ändert die Situation (vgl. Kap. 3.2.6. Märchen vom Fuchs und Hasen, Kap. 3.2.7. Psalmen). Eisenstein involviert auf die Art und Weise die Elemente des Intertextes in die Handlung.

Der Kalender

Als die Bolschewiken im Zimmer der Zarin nach Gold suchen, kommt in einem Bildausschnitt ein religiöser Kalender mit den Heiligen der orthodoxen Kirche zum Vorschein. Der Kalender ist mit einer Überschrift versehen: „Die Tage des Monats Oktober“. Die Überschrift auf dem Kalender betont nochmals die Zeit der Ereignisse, den Monat Oktober, und weist damit auf den Titel des Films hin. Alle Bilder des Intertextes beziehen sich bei Eisenstein auf die Details der Handlung, sie geben das Thema in verschiedenen Variationen wieder und verbinden die Aussagen des Films mit seinem Hauptgedanken zu einem Ganzen.

3.2.4. „Die Generallinie“

Umstände der Entstehung des Films

Der Film „Die Generallinie“ (1929) hat zwei Titel, den Originaltitel „Die Generallinie“ und einen Titel für den Verleih, „Das Alte und das Neue“, der vonseiten der Regierung vorgeschlagen wurde. Die Bezeichnung „Die Generallinie“ bedeutet das Kooperieren. „Die Generallinie“ der benötigten Entwicklung, nach der der Film genannt wurde,

bestand eigentlich im Kooperieren der Bauern, die nach der Revolution das Land bekommen haben, aber nicht fähig waren, mit ihm effizient zu wirtschaften. Diese Linie, die vom Staat offiziell verkündet wurde, hatte die Konzepte W. I. Lenins zur ideologischen Grundlage“, erläutert Naum Kleiman.⁵⁴⁷ Lenin hat zu dem Thema Kooperieren mehrere Aufsätze verfasst: „Die nächsten Aufgaben der Sowjets“ (1918), „Thesen bezüglich der nächsten Aufgaben der Sowjets“ (1918), „Vom Kooperieren“ (1923). In ihnen hebt er das Kooperieren von Bauern als Weg zur Verbesserung des aktuellen Zustands der Landwirtschaft hervor. Eisenstein hat die Entscheidung getroffen, den Problemen des Dorfes einen Film zu widmen, in dem er zeigt, wie wichtig das Kooperieren ist, dadurch dass er den Zuschauer für die neuen Realien der gewünschten Gegenwart einnimmt. Die Szenen im Dorf wurden in einem echten Dorf mit den echten Bauern als handelnden Personen gedreht. Der Name der Protagonistin soll auch im Leben Marfa Lapkina gewesen sein. Nachdem die Dreharbeiten am Film 1925 angefangen hatten, mussten sie dann 1927 den bestellten „Oktober“ vorlassen. Dadurch ist es zu einer Verzögerung in der Entstehung des Films gekommen, die für sein Konzept entscheidend war. Der Film, dem am Anfang das Vorhaben zugrunde gelegt wurde, die Schwierigkeiten des Dorfes vor der Industrialisierung zu zeigen, konnte nach drei Jahren der Unterbrechung mit dem Thema nicht fortfahren, weil es nicht mehr aktuell war. Die Realität des Dorfs hatte sich infolge der Kollektivisierung stark geändert. Der Film musste deswegen auf ein anderes Konzept zugreifen und stattdessen zu einer Erzählung von einer entwickelten Wirtschaft werden. Mit dem neuen Titel „Das Alte und das Neue“ wird der Akzent auf die Verbesserung in den Lebensbedingungen gesetzt.

Die arme Bäuerin Marfa Lapkina initiiert im Dorf die Gründung einer Milchgenossenschaft. Trotz des Misstrauens der Kulaken richtet sie eine gemeinsame Kasse der Molkerei ein, aus deren Mitteln ein Separator und ein Stier für die kollektive Wirtschaft gekauft werden können. Beim Versuch, vom Staat die Mittel für die Anschaffung eines Traktors für den Bedarf im Dorf zu bekommen, stößt die Bäuerin bei den Behörden der Stadt auf bürokratischen Widerstand. Sie bekommt aber nach beharrlichem Vorgehen am Ende doch einen Kredit. Die Milchgenossenschaft entwickelt sich dank dem Fleiß ihrer Mitarbeiter zu einem modernisierten Betrieb.

⁵⁴⁷ Kleiman, Naum: Sergej Eisenstein. Fünf Epochen: Zur Vorbereitung des Films „Generallinie“ S. 113, <http://kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/111-124.pdf>, zuletzt aufgerufen am 23.10.2014.

Die Bezeichnungen im Film

Eisenstein verwendet im Film industrielle Bezeichnungen, Aushängeschilder, Textausschnitte. Das Ziel ist es, den realen Ereignissen der Gegenwart einen epochalen Charakter zu verleihen, sie zu verallgemeinern, aber auch auf die Industrialisierung als Hintergrund der Ereignisse hinzuweisen. Dafür setzt Sergej Eisenstein auch die Markennamen ein. So hat der Separator die Prägung „Daisy“, der Traktor hat die Marke „Fordson“ und an der Wand des Kreditinstituts hängt ein Schild mit der Überschrift „Alfa-Naval“. „Daisy“ bedeutet aus dem Englischen übersetzt „Gänseblümchen“. Mit der Verwendung des Namens einer Feldblume wird zusätzlich auf den Charakterzug von Marfa, auf ihre Schlichtheit angespielt. „Fordson“ ist die amerikanische Traktormarke der Firma „Henry Ford“, die 1924 in Sankt Petersburg ihr Werk eröffnet hat, und ist später zu einem Symbol der Kollektivierung in der Sowjetunion geworden. „Alfa-Naval“ ist die schwedische Firma, die Wärmetauscher produziert und die 1905 erstmals auf dem russischen Markt erschien. Mithilfe der Labels wird im Film der Stand der technischen Entwicklung in Russland dargestellt, sie weisen auf den Kurs zu Mechanisierung hin.

Zitat Lenins

Eisenstein beginnt den Film „Die Generallinie“ mit einem Zitat Lenins, das auch als Epigراف zum Film dient. „... *бывают условия, когда образцовая постановка местной работы, даже в самом небольшом масштабе, имеет более важное государственное значение, чем многие отрасли центральной государственной работы.*“⁵⁴⁸ „...eine beispielhafte lokale Arbeitsplanung ist unter Umständen, wenn auch in ganz geringem Maße, von größerer Wichtigkeit für den Staat als viele Bereiche der zentralen staatlichen Arbeit.“ Das Zitat stammt aus Lenins Aufsatz „Von Steuer auf Lebensmittel“ (1921). In ihm beschäftigt sich der Theoretiker des Sozialismus mit der Frage, wie der Staat den Übergang der feudalen Form der Wirtschaft zu einer anderen, sozialen vollziehen soll. Der Weg dazu sei das Kooperieren von kleinen Landwirtschaften unter sich, weil das einerseits ihre Entwicklung beeinflusst, andererseits ihnen freies Handeln ermöglicht. Lenin meint, dass der staatliche Apparat

⁵⁴⁸ Lenin, Wladimir: O prodovolystvennom naloge (Von Steuer auf Lebensmittel), in: Lenin, Wladimir: Polnoe sobranie sotschinenij (Gesammelte Aufsätze), Bd. 43, Moskau 1965-1975, S. 233, <http://vilenin.eu/t43/p233>, zuletzt aufgerufen am 07.03.2013.

von der gut organisierten Arbeit in kleinen Orten lernen soll. Mit dem Zitat wird die Organisation der Arbeit auf dem Land hervorgehoben. Der Regisseur behauptet außerdem mithilfe des Zitats, das er die Geschichte des Landes am Beispiel einer lokalen Arbeit erzählt, und macht damit das Dorf Otradnoje zum Sinnbild für das Land.

Lenin wird nochmals in der Darstellung des Alltags zitiert. In der Sequenz, in der Marfa und ein Arbeiter des Patenunternehmens ins Kreditinstitut gehen, um einen Kredit zu beantragen, steht auf dem Tisch eines Mitarbeiters dort ein Tintenfass. Darauf sind das auf das Porzellan geschriebene Lenin-Zitat „*Weniger politisches Geschwätz*“⁵⁴⁹ sowie eine Abbildung von Lenins Kopf zu erkennen. Eisenstein weist in seinem Film auf die Stellung Lenins als eines Götzen im sowjetischen Alltag hin. Abbildungen von ihm füllen die Räume der Beamten als Statue, große und kleine Büsten, Porträt, als Motiv auf der Briefmarke und auf einer Fahne. Der Regisseur schafft mithilfe des Zitats und der Abbildungen eine harte Karikatur auf den Büroalltag zu Sowjetzeiten. Die auf Lenins Thesen aufgebaute Realität entspricht nicht den Thesen, die ihr zugrunde liegen. Es wird geredet, aber die wirklichen Bedürfnisse der Arbeiter bleiben unbeachtet. Lenin ist im Film auch derjenige, der in den Kampf gegen die Bürokratie eintritt. Nachdem der Arbeiter des Patenunternehmens aus Verzweiflung mit der Faust auf den Tisch des Leiters des Kreditinstituts schlägt, leuchtet die große Büste von Lenin in der Dunkelheit. Es kommt alles in Bewegung. Der Leiter des Kreditinstituts erklärt sich einverstanden, den Kredit zu bewilligen, und Marfa bekommt das Geld für den Traktor. Das ist noch ein Beispiel dafür, wie ein intertextuelles Zitat in der Handlung agiert.

Biblische Motive im Film

Sergej Eisenstein verwendet im Film biblische Motive, um die Ereignisse der Handlung hervorzuheben und in einem sinnlichen Bild greifbar zu machen. Nach dem ersten Sieg – Marfa hat aus dem für die Milchprodukte ersteigerten Geld eine gemeinsame Kasse angeschafft – schläft Marfa am Tisch ein, weil sie müde ist. Sie hat ihren Kopf und die Hand auf das Kästchen mit dem Geld gelegt. Ihre Augen sind geschlossen und der Mund lächelt. Neben ihrem Gesicht liegt ein Rechenbrett auf dem Tisch und auf dem Boden stehen Blechkannen für Milch. Im Hintergrund ist ein Separator zu sehen. Ihr

⁵⁴⁹ Lenin, Wladimir: O haraktere naschih gazet (Bezüglich der Art unserer Zeitungen) (1918), in: Lenin, Wladimir: Polnoe sobranie sotschinenij (Gesammelte Aufsätze), Bd. 37, Moskau 1965-1975, S. 91, <http://vilenin.eu/t37/p091>, zuletzt aufgerufen am 06.05.2013.

Gesicht, die Blechkannen und ein Teil vom Separator werden beleuchtet. In ihrem Traum sieht sie einen Stier, eine Fabrik, wo Milchprodukte hergestellt werden, eine Werksabteilung, wo das Schweinefleisch bearbeitet wird, und eine Geflügelfarm. Auf diese Art und Weise sieht Marfa die Zukunft der Milchgenossenschaft. Diese Sequenz hat Gemeinsamkeiten mit der biblischen Geschichte von Abraham. Gott erschien Abraham im Traum und hat ihm Segen, Nachkommenschaft und Reichtum versprochen.⁵⁵⁰ Genauso, wie sich die Nachkommen Abrahams vermehren, vermehrt sich im Film der Wohlstand auf der Farm.

Motive mit David und Goliath

Im Film wird die Kraft der Vereinigung durch die Industrialisierung im Gegensatz zur Stagnation der feudalen Ordnung dargestellt. Die schwachen, kleinen Bauern gewinnen im Film immer mehr Kraft und werden stärker als früher die wohlhabenden Einwohner. Im Film wird der Unterschied zwischen den Anhängern der alten und der neuen Ordnung in der Sequenz mit dem Wettbewerb zwischen zwei Mähern besonders deutlich gezeigt. Der junge Leiter der lokalen Komsomol-Organisation fordert Zharov, den alten Profimäher, der in der Zeit des Zarismus offensichtlich viel gearbeitet hat, zu einem Wettbewerb heraus. Es werden der inmitten des Blumenfeldes eine breite Bahn abmähende Zharov und der Junge mit Pflanzen im Hintergrund abwechselnd gezeigt. Zwischen ihren Aufnahmen kommen die restlichen Mäher mit erhobenen Sensen auf dem Feld zum Vorschein, die dem Wettkampf zuschauen. Es wird dargestellt, wie sich die Erde unter der Klinge der Sense bewegt. Der Junge erreicht den Profi. Nach der Darstellung des Wettbewerbs sehen der aufbrausende Zharov und der Junge einen Mähdrescher vorbeifahren, der viel produktiver arbeitet als sie beide. Als Zeichen der Versöhnung umarmt Zharov den Komsomolzen, der ihn im Mähen überholt hat. Der Leiter erreicht mit dem Kopf gerade die Brustlinie des alten Mähers.

Der Art und Weise, wie die alten und neuen Stimmungen im Dorf gezeigt werden, liegt die biblische Geschichte des Kampfs von David gegen Goliath aus dem ersten Buch Samuel zugrunde.⁵⁵¹⁵⁵² David besiegt Goliath nicht mit der eigenen Kraft, sondern mit

⁵⁵⁰ Genesis 15:1. Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S.16.

⁵⁵¹ Axjonow, Iwan: Sergej Eisenstein: ein Porträt, Berlin 1997, S. 101.

⁵⁵² Der kleine Hirte David tötet den schrecklichen Krieger des Heers der Philister Goliath mit einem Stein. Das erste Buch Samuel 17: 12-54. Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 287-288.

der Überzeugung von der Zweckmäßigkeit seiner Handlung. Der Wunsch des Regisseurs war es, darzustellen, wie die neue, für Veränderungen begeisterte Generation in der Verbesserung des eigenen Landes mehr Erfolg hat als die alten professionellen, aber konservativen Kräfte.

3.2.5. „Beschinwiese“

Entstehungsgeschichte und Konzept des Films

Die Handlung des Films „Beschinwiese“ spielt in den 1930er-Jahren in der Sowjetunion. Pionier Stepok Samohin zeigt seinen Vater bei der lokalen Parteiorganisation des Dorfes wegen seiner illegalen Einkünfte an. Der Vater wird dafür zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Aus Rache für den Verrat tötet er seinen Sohn.

Die Handlung des Films ist einem der bekanntesten Fälle in der frühen Geschichte der Sowjetunion gewidmet, als der Vater Trofim Morosow durch seinen Sohn Pawel denunziert wurde. Der Fall wurde zu Sowjetzeiten breit diskutiert und Pawels Handlung allgemein gelobt. Eisensteins Film spricht die Tat auch an, aber die anderen Aspekte des Ereignisses stehen bei ihm im Fokus. Die Heldentat bleibt in Eisensteins Konzept im Hintergrund angesichts der rechtmäßigen Rache des Vaters am Sohn. Anna Bohn schreibt über die Geschichte des Entstehens von „Beschinwiese“, dass Eisenstein einen Film geplant hat, dessen Handlung er das Prinzip der Adoption zugrunde gelegt hat. Die Idee der sozialen Adoption in einem Land mit sozialer Gerechtigkeit wurde stark propagiert. Die regierende Macht meinte die Funktion des Vaters übernehmen zu dürfen und der Chef der Regierung sollte damit als Vater seines Volkes gefeiert werden.⁵⁵³ Die neue Generation der sowjetischen Kinder sollte ab jetzt dem Staat geweiht werden. Im Film „Beschinwiese“ wird die Rechtmäßigkeit einer solchen Ordnung in Frage gestellt: Was geschieht, wenn die Verantwortung des Staates wirklich vor der Familie stehen würde?

Die erste Version des Films entstand 1935-1936, die Dreharbeiten wurden aber nicht zu Ende geführt, weil dem Regisseur Religiosität und soziale Utopie, Formalismus und die Komplikation der Sprache vorgeworfen wurden. Die zweite Version des Films von 1937, wo die Handlung durch einige neue Szenen ergänzt wurde, wurde auch verboten

⁵⁵³Bohn, Anna: Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930 – 1948, München 2003, S. 143ff.

und der Film 1937 vernichtet.⁵⁵⁴ Vom Film sind aber die Bildausschnitte geblieben, die die Schnittmeisterin Esfir Tobak auf Eisensteins Bitte für seine Untersuchungen herausgeschnitten hat. Aus diesen Teilen, also aus vereinzelt Bildausschnitten, wurde 1967 unter der Leitung von Naum Kleiman ein Fotofilm zusammengestellt, dem auch Notizen und das Drehbuch von Eisenstein zugrunde gelegt wurden. Ihn habe ich als Grundlage für die Untersuchung genommen.

Pawlik Morosows Geschichte als historischer Hintergrund

Pawlik (Pawel) Morosow (1918-1932) war ein sowjetischer Schüler aus dem Dorf Gerasimowka, ein Pionier. Pawels Vater Trofim beschaffte sich die Sachen, die infolge der Entkulakisierung beschlagnahmt worden waren, und erstellte für Geld gefälschte Bescheinigungen an die ehemaligen Kulaken. Am 25. November 1931 zeigte Pawel Morosow seinen Vater bei den Untersuchungsbehörden an. Nach Pawels Anzeige wurde Trofim zu zehn Jahren Haft verurteilt. Der Großvater von Pawel, der Cousin von Trofim, Danila, sowie Arsenij Kulukanow haben darauf mit Ermordung von Pawel reagiert. Er wurde im Wald mit dem Messer getötet gefunden.

Eisenstein greift das Thema der Denunziation des Kulaken nicht aufgrund seines sozialen Inhalts auf. Bei ihm stellt sich der Konflikt zwischen Vater und Sohn in den Vordergrund. Das kann die fehlenden anderen Familienmitglieder erklären. Auf diese Art wird Stepoks Handeln nicht durch die Zugehörigkeit zu einer Parteiorganisation verursacht, sondern der Regisseur sieht darin den ewigen Konflikt, den zwischen der alten und der neuen Generation in einer Familie. Am Beispiel Stepoks will Eisenstein die Tragödie der Rache darstellen.

Motiv aus William Shakespeares „Hamlet“

Bei Eisenstein sind noch weitere Bezüge auf die Tragödie der Rache zu finden. Als die Kirche auseinandergenommen wird, um in einen Klub umgewandelt zu werden, nimmt ein Junge einen Schädel in die Hände und schaut ihn an. Der Schädel gehört zum Bestand der Kirche. Neben dem Jungen kommt ein Fuß Christi auf einem Kruzifix zum Vorschein. Der Junge hat ein Pionierhalstuch an, er lächelt. Sein Gesicht, der Schädel und der Fuß werden beleuchtet. Das ist eine Anspielung auf eine Episode aus William

⁵⁵⁴ Ganiaz, Maria: in RIA Nowosti (RIA Nachrichten) 21.01.2008, <http://www.arthouse.ru/news.asp?id=6443>, zuletzt aufgerufen am 1.02.2014.

Shakespeares (1564-1616) Tragödie „Hamlet, der Prinz von Dänemark“, wo Hamlet die Schädel aufhebt, die von den Totengräbern weggeworfen wurden, und sich über den Unterschied zwischen dem lebendigen und dem toten Menschen äußert.⁵⁵⁵ Mit dieser Allusion wird von Eisenstein auf die Vergänglichkeit der Akteure und der Ereignisse in der Weltgeschichte hingedeutet und zweitens wird damit ein Zeichen gesetzt, dass es sich in „Beschinwiese“ wie bei Shakespeare um eine Tragödie der Rache handelt.

Shakespeare hat in seinen Werken nicht nur die historischen Ereignisse beschrieben, sondern die Motive untersucht, die hinter den Taten der handelnden Personen stecken. Mit der Gestaltung der Handlung des Films als Rachetragödie⁵⁵⁶ wird die ganze Aufmerksamkeit auf das innere Drama des Hauptprotagonisten übertragen. Somit bezieht sich Eisenstein auf das Bild von Hamlet mit der Absicht, Stepok als Protagonisten ins Zentrum des Dramas zu stellen und damit einen sozialen Konflikt in den Konflikt einer Person umzuwandeln.

Biblische Elemente. „Seid fruchtbar und vermehrt euch...“

In einer Sequenz am Anfang des Films sagt der Vater zu Stepok:

*Когда господь бог наш всевышний сотворил небо, воду и землю... и вот таких людей, как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал..., Плодитесь и размножайтесь, но если когда родной сын предаст отца своего... убей его, как собаку!*⁵⁵⁷

Später, nachdem er auf Stepok geschossen hat, wiederholt er die Worte. In diesem Ausdruck werden gleich drei biblische Ausdrücke zusammengezogen. Der erste Teil gibt einen Vers aus dem ersten Kapitel der Genesis wieder: „*Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde.*“⁵⁵⁸ Mit dem ersten Vers beginnt die Erzählung über die Erschaffung der Welt. Der zweite Vers, der dabei verwendet wird, ist die Erschaffung des Menschen und der Anfang der Menschheitsgeschichte: „*Gott segnete sie, und Gott sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und vermehrt euch.*“⁵⁵⁹ Der dritte Vers, zu dem die Replik Bezug

⁵⁵⁵Shakespeare, William: Hamlet. Übers. Von August Wilhelm Schlegel, Frankfurt 2008, S. 122-123.

⁵⁵⁶Typ der Tragödie der Epoche der Renaissance, in der die handelnden Personen Adelige sind. In ihr wird der Mörder für seine Tat bestraft, der das Gericht Übende stirbt aber auch.

⁵⁵⁷„Als der allmächtige Gott den Himmel, das Wasser, die Erde... und solche Menschen wie du und ich, mein lieber Sohn, geschaffen hat, hat er gesagt...„Seid fruchtbar und vermehrt euch! Wenn aber der Sohn seinen Vater verraten soll, töte ihn wie einen Hund!“

⁵⁵⁸Genesis 1:1, In: Die Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 5

⁵⁵⁹Genesis 1:28, In: Die Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 5.

hat, ist ein Vers aus dem Gesetz Mose: „*Wer seinen Vater oder seine Mutter verflucht, wird mit dem Tod bestraft.*“⁵⁶⁰ Eisenstein verwendet die Bibel als Quelle des Intertextes, um den Worten des Vaters Überzeugungskraft, Gewicht zu verleihen. Die Bibel wird hier als ein Buch mit unbestrittener Autorität verwendet. Die Einschätzung des Handelns des Vaters steht aber in Konflikt zu der biblischen Aussage. Der Kern der behandelten Frage wird nochmals verallgemeinert und in den Worten des Protagonisten mit anderen Begriffen, in Form eines Zitats, ausgedrückt. Das Zitat hat die Funktion, die Wahrnehmung der Handlung zu verschärfen, dadurch dass sie auf der bildlichen Ebene aufgefasst wird.

Samsons Sturz der Säulen

Als die Bauern die Kirche plündern, stellt sich einer von ihnen in die Mitte des Altars in die Öffnung der Altarwand zwischen den Säulen und drückt die Säulen nach außen. Die Altarwand fällt herunter. Die Sequenz spielt auf die Geschichte von Samson aus dem Alten Testament an, der mit seinen beiden Händen zwei Säulen und dadurch das Haus mit Feinden, das sich auf sie stützte, zum Einsturz brachte.⁵⁶¹ Mit der Verwendung der Allusion auf Samson wird auf die physische Kraft der Bauern hingewiesen. Die biblischen Bilder geben so die Ereignisse der Handlung wider, stellen sie bildlich dar. Das ganze System der Bilder wird bei Eisenstein der Handlung untergeordnet, es beschäftigt sich mit der Frage der Handlung, stellt ihre Ereignisse in Variationen bildlich dar.

Die ganze Sequenz der Kirchenplünderung spielt sich in einer fröhlichen Stimmung ab. Bei Rschewskij ist im Drehbuch dagegen Kritik an dieser lästerlichen Tat zu finden. Der Hinweis auf Samson bringt auch einen beunruhigenden Ton in das Geschehen, indem er den Akt der Zerstörung der Kirche als einen Suizid bezeichnet.

Motiv der Opferung Isaaks durch Abraham

Eisenstein bezieht sich in der Gestaltung der Handlung, der Opferung des Sohnes durch den Vater, auf das biblische Motiv der Opferung Isaaks durch Abraham, den dieser als Opfer vor Gott bringen wollte. Das Motiv der Aufopferung des Sohnes im Dienst von Gott steht im Zusammenhang mit dem Gedanken von der Adoption durch das

⁵⁶⁰Exodus 21:17, In: Die Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 73.

⁵⁶¹Richter 13: 27-30. In: Die Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 258.

Staatssystem, die Eisenstein im Film darstellen wollte. Die Ermordung Stepoks wird zum Beispiel dieser Darstellung.

Man kann sehen, dass Eisenstein mit den Elementen des Intertextes entweder die Handlungslinie oder einzelne Elemente daraus betonen möchte. Sie schaffen ein Schema der Handlung, die die Fragestellung auf einer anderen Ebene wiedergibt. Er geht dem Regisseur nicht so sehr um die Aktualität der Frage in „Beschinwiese“ als vielmehr um den geistlichen Hintergrund, der, wie er meint, der Hebel dieses Konflikts ist.

3.2.6. „Alexander Newski“

Die Entstehungsgeschichte des Films und die Frage des Protagonisten im Film

Im Mittelpunkt des Films „Alexander Newski“ steht ein historisches Ereignis, die Schlacht und der Sieg des russischen Heeres über die Ritter des Schwertbruder-Ordens auf dem Peipussee (1242), geführt von Alexander Newskij.

Die Handlung entwickelt sich wie folgt: Die westlichen Grenzen Russlands werden von den Truppen des Deutschen Ordens angegriffen. Die Stadt Pskow ist schon von ihnen besetzt worden. Die Männer Nowgorods schicken Boten zum Fürsten Alexander Newski nach Perejaslawly, um ihn einzuladen, die Leitung des Befreiungskriegs zu übernehmen. Die Recken Nowgorods Wasilij Buslaj und Gawrila Oleksitsch bereiten sich auch darauf vor, an den Schlachten teilzunehmen. Als Alexander darüber nachdenkt, welche Kampfstrategie er bei der bevorstehenden Schlacht auf dem vereisten Peipussee anwenden soll, wird er zu einem unfreiwilligen Zuhörer des Märchens über den Hasen und den Fuchs, das von einem seiner Kriegsmänner erzählt wird. Die Lösung im Märchen bringt den Heerführer auf den Gedanken, die Truppen des Gegners gleichsam mit den eigenen Truppen wie mit Zangen zusammenzudrücken. In der Tat bringt diese Lösung seinem Heer den Sieg.

Barry P. Scherr behauptet aber, dass im Mittelpunkt der Handlung nicht die Taten Alexander Newskijs stünden, sondern der Film vielmehr Russland gewidmet sei.⁵⁶² Er begründet das damit, dass das Drehbuch zum Film, als es zum ersten Mal in der

⁵⁶²Scherr Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 208.

Zeitschrift „Znamya“ veröffentlicht wurde, den Titel „Rusy“ (die alte Bezeichnung von Russland) hatte. Außerdem sollten in die Handlung außer der Schlacht am Peipussee Alexanders Besuch der Goldenen Horde, sein Tod und der Sieg über die Tataren durch seinen Ururenkel Dmitrij Donskoj 120 Jahre nach Alexanders Tod gehören. Die Auswahl der Episoden sollte die wichtigsten Ereignisse der Geschichte Russlands thematisieren. Weil der Film in dieser Länge nicht zu den Dreharbeiten zugelassen werden konnte,⁵⁶³ musste der Regisseur sich auf eine Episode beschränken. Der Titel des Films veränderte sich dementsprechend zum knappen „Der Kampf auf dem Eis“. Erst im März 1938 kam Eisenstein der Gedanke, den Film „Alexander Newski“ zu nennen. Die Persönlichkeit Alexanders passt gut in beide Konzepte, weil er im Dienst für Russland lebte.⁵⁶⁴

Zwei weitere Persönlichkeiten der russischen Heldenlieder, Wasilij Buslaj und Gawrila Oleksitsch, zwei Helden aus Nowgorod, über die zahlreiche Volkslieder gedichtet wurden, sind ebenfalls zu handelnden Personen des Films geworden.

Vor der Erstellung des Films beschäftigte sich Eisenstein einige Monate mit der Geschichte und dem Epos, bezüglich der Schlacht auf dem Eis und ihres Ortes. Einige Geschichten wurden bei der Gestaltung der Handlung verwendet, um dem Ort einen metaphorischen, symbolischen Charakter zu verleihen. Es wurden Sagen und Heldenlieder bei der Gestaltung der Handlung verwendet und Märchen und Sprichwörter sind in den Film eingegangen. Der Film „Alexander Newski“ beginnt mit dem Lied Wladimir Lugowskojs. Es handelt davon, wie das russische Heer auf dem Fluss Newa mit dem Heer der Schweden gekämpft hat. Sein Text stellt die Vorgeschichte zu den Ereignissen auf dem Peipussee dar. Das Lied erklingt am Anfang des Films als Exkurs in die Sagen-Tradition. Das andere Lied Lugowskojs, das mehrmals im Laufe der Handlung ertönt, vernetzt die Teile des Films miteinander. Generell verleiht die Verwendung der Ballade den realen Ereignissen der Schlacht einen sagenhaften Charakter.

⁵⁶³ Scherr Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 209.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 211-212.

Alexander Newski in der Geschichte und bei Eisenstein

Alexander Newski war Sohn Jaroslaws des Weisen. Mit nur 19 Jahren zerschlug er das Heer der Schweden, indem er ihr Lager auf der Nawa nachts überfiel. Deshalb bekam er die Ergänzung Newski (von Nawa) zu seinem Namen. Nachdem aber die Bewohner Nowgorods auf die Regierung Alexanders verzichtet hatten, zog er nach Perejaslawl zu seinem Vater um. Als die Livländer aber wieder vor Nowgorod standen, wendeten sich die Einwohner der Stadt an Jaroslaw mit der Bitte, Alexander zu ihnen zu schicken, um die Stadt zu befreien. 1242 befreite Alexander Newski Nowgorod und erreichte den Machtbereich des Schwertbrüder-Ordens, wo er am 5. April 1242 die Schlacht am Peipussee gewann.

Barry Scherr behauptet, dem Charakter von Alexander Newski werde im Film das Bild von Ilja Muromez, einem weiteren Held des Sagenepos, zugrunde gelegt.⁵⁶⁵ Alexander wird im Film mutig dargestellt (er kämpft in der ersten Reihe) und er nimmt sich vor, gerecht zu handeln (er lässt die Knechte der Ritter frei, tauscht die gefangenen genommenen Feinde gegen eigene Soldaten aus). Damit kommt er dem Charakter der Helden im russischen Epos nahe. Andererseits hebt Eisenstein in seinen Schriften Alexanders Eigenschaft als „Märtyrer“ hervor. Nach Eisenstein besteht sein Martyrium darin, dass er sich nicht um sein eigenes Wohl sorgt, sondern ganz den Problemen Russlands unterworfen sei: *„Nach seinem Tod hat Alexander den Zusatznamen ‚Märtyrer‘ für das russische Land bekommen, nicht ‚Sieger‘ oder ‚Mutiger‘. Er lebte im Dienst für Russland.“*⁵⁶⁶ So stellt ihn auch der Film „Alexander Newski“ dar, als einen friedlichen Fischer, eine Person, die kein Interesse am Krieg hat und damit nicht für private Ziele, sondern für das Land kämpft.

Wasilij Buslaj

Die zweite handelnde Person, die auf die russische mündliche literarische Tradition zurückzuführen ist, ist Wasilij Buslaj. Wasilij Buslaj ist ein Held des Nowgoroder Sagenepos. In den Sagen wird Buslajs Teilnahme an der Schlacht auf dem Peipussee nicht erwähnt. Er verkörperte traditionell die Macht Nowgorods. In den Sagen kommt Buslaj als eine Person vor, die sehr stark und mutig ist, aber ihre große Kraft

⁵⁶⁵ Scherr Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 215.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 211-212.

verschwenderisch nutzt. Es hat auch großen Respekt vor der Mutter. Er schlägt sich mit seiner Mannschaft aus neunundzwanzig Personen zum Beispiel gegen alle männlichen Einwohner von Nowgorod, bis sie sich verpflichten, seiner Mutter eine Steuer zu zahlen.⁵⁶⁷ Im Film wird Buslaj als jemand dargestellt, der sehr stark ist, aber im Mut wird er von Gawrila Oleksitsch übertroffen. Die Einführung eines Sagenhelden in die Ereignisse, die mit historischen Dokumenten belegt sind, verleiht der Handlung einerseits einen heroischen, andererseits auch einen poetischen Charakter. Seine Präsenz erlaubt es dem Zuschauer, sich zusätzlich auf einer anderen Ebene mit dem russischen Epos zu befassen.

Gawrila Oleksitsch ist eine historische Person, die in der Schlacht an der Neva mit Alexander zusammen gekämpft hat, sich aber an der Schlacht am Peipussee nicht beteiligt hat. Die Chronik hebt Gawrilas Mut in der Schlacht hervor. Eisenstein macht Gawrila zur handelnden Person im Film, um mit seinem Mut einerseits die Handlungslinie zu unterstreichen und andererseits um die historische Vergangenheit Russlands anzusprechen. Indem er die Charaktere der Helden darstellt, werden die traditionellen russischen Charakterzüge im Film sichtbar.

Das Märchen von Fuchs und Hase und die Sprichwörter

Sergej Eisenstein führt zwei Elemente der mündlichen Tradition ein, ein Märchen und die Sprichwörter, um die Handlung des Films bildlich greifbar zu machen. Sie werden vom Panzerhemdmeister Ignat ausgesprochen.

In der Sequenz am Lagerfeuer erzählt der Panzerhemdmeister Ignat den anderen Soldaten einen Märchen-Witz, der für die richtige Stimmung angesichts der Schlacht sorgen soll. Nicht weit vom Lagerfeuer entfernt läuft Alexander, der zum Zuhörer des Märchens wird. Er übernimmt die Strategie, mit dem der Hase, ein schwaches Tier, das stärkere Tier, den Fuchs, besiegt hat, in den bevorstehenden Kampf. Er befiehlt seinen Truppen, sich in drei Teile aufzuteilen, um von allen Seiten das Heer des Gegners anzugreifen und zusammenzudrücken. Das Märchen handelt davon, wie der Hase den Fuchs mithilfe eines einfachen Tricks zwischen zwei Ästen gefangen hat. Der Fuchs im Märchen verkörpert den Aggressor im Film. Auf diese Art und Weise wird die Strategie

⁵⁶⁷ <http://www.jarilo.ru/narod/ruhs/novgorodcy.html>, zuletzt aufgerufen am 27.10.2014

aus dem Märchen in die Handlung übernommen. Andererseits wird ein wichtiges Detail der Handlung mithilfe bildlicher Mittel betont. Eisenstein hebt zusätzlich visuell die Ähnlichkeit zwischen dem Hasen aus dem Märchen und dem russischen Heer noch dadurch hervor, dass die Bauern im Heer Mützen mit Hasenpelz tragen.⁵⁶⁸ Scherr betont, dass die Darstellung der Mützen sehr wichtig ist, weil ihr Bild betont, dass das russische Heer schlecht bewaffnet ist, was aber trotzdem den Sieg nicht verhindert.⁵⁶⁹ Das Zitat im Film ist nicht äußere Erscheinung, die für die handelnden Personen unbemerkt bleibt, sondern sein Vorhandensein beeinflusst die Handlung. Im Film „Alexander Newski“ wird damit literarischer Intertext als Hyperzitat zum ganzen Film verwendet.⁵⁷⁰

Ignat charakterisiert eine besondere Art zu sprechen, seine Sprache schließt nämlich eine große Zahl von Sprichwörtern ein. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie einige der Sprichwörter im Film „Alexander Newski“ verwendet werden.

Als Ignat von Gawrila Oleksitsch darauf hingewiesen wird, er hätte die Waffen im Laden, mit denen er handelt, nicht aus dem Ausland geliefert bekommen, sondern sie selbst gefertigt, sagt der Schmied mit Würde *„Всякая птица своим носом сыта“*⁵⁷¹, was bedeutet so etwas wie: *„Jeder Vogel singt auf seine Weise.“* Er sei so ein guter Meister, dass seine Speere und Schwerter mit den besten Warenmustern aus dem Ausland konkurrieren könnten. Mit der Verwendung des Ausdrucks wird darauf hingewiesen, dass Ignat ein guter Schmied ist.

*„Вол бушует, веснучем“*⁵⁷², *„Wenn es Frühling wird, fangen junge Bullen zu streiten an“*, sagt Ignat, als Wasilij Buslaj eine Bemerkung macht, es wäre die Zeit, nicht über Krieg, sondern übers Heiraten nachzudenken. Er schaut dabei zu, wie eine Schönheit aus Nowgorod sich Stoffe kauft, und spielt darauf an, dass er sie gern als Frau nehmen würde und sein Freund Gawrila alle Ansprüche auf sie fallen lassen soll. In der Sequenz

⁵⁶⁸ Mehr dazu in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: *Izbrannye proizvedenija v 6 tomach* (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 181.

⁵⁶⁹ Scherr Barry P.: *Alexander Nevsky. Film without a Hero*. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 221.

⁵⁷⁰ Mehr dazu: Broich, Ulrich: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

⁵⁷¹ Buchstäblich *„Jeder Vogel wird mit seinem Schnabel satt“* (russ.).

⁵⁷² Buchstäblich *„Der Ochs ist unruhig, weil er spürt, dass der Frühling kommt“* (russ.).

wird das Sprichwort dafür verwendet, den Wettbewerb um die Frau zwischen zwei Helden zum Ausdruck zu bringen.

„Пошёл медведь в монастырь в алтаре телят драсть“⁵⁷³, „Es ging einmal ein Bär ins Kloster, der riss Kälbchen am Altar“, sagt Ignat bezüglich Gawrilas Vorhaben, Olga Danilowna zu heiraten. Das Sprichwort bedeutet, dass sich fremde Elemente nicht in eine geschlossene Lebensart einmischen sollen. Die Verwendung des Sprichwortes im Film soll zum Ausdruck bringen, dass der übermütige Buslaj vielleicht nicht der richtige Partner für die anständige Olga Danilowna ist.

„Не корми меня тем, что я не ем“⁵⁷⁴, sagt Ignat zu den Worten des Verräters, der behauptet, Novgorod müsse nicht verteidigt werden, weil die Stadt ein Handelsabkommen mit den Livländern habe. Die Bedeutung des Ausdrucks ist „Belüge mich nicht“. Seine Verwendung soll die Unehrlichkeit im russischen Heer kritisieren.

„И у воробья есть сердце“⁵⁷⁵, sagt Ignat, während er umsonst seine Waren, Schwerter und Panzerhemden an die freiwilligen Verteidiger des Vaterlandes abgibt. Das Sprichwort bedeutet, dass auch ein kleiner, unauffälliger Mensch zu großen Taten fähig ist. Hier wird damit auf die geringe Körpergröße des Schmiedes angespielt, um an seinem Beispiel die Großzügigkeit der russischen Menschen zu betonen.

„Без прибора и виш не забьёшь“⁵⁷⁶, sagt Ignat zu Pawschas Tochter, als er ihr das Schwert überreicht. Der Ausdruck bedeutet etwa „Für jeden guten Zweck wird ein gutes Equipment benötigt“. Hier wird die Redewendung verwendet, um die Qualität von Ignats Produktion hervorzuheben.

„Не враг дал—сам ковал“⁵⁷⁷, ruft Ignataus, als er das letzte Panzerhemd, das im Laden geblieben ist, anprobiert und feststellt, dass es ihm zu kurz ist. Er wiederholt das Sprichwort, als der Verräter, den er nach der Schlacht eingeholt hat, ihn an einer ungeschützten Körperstelle mit dem Dolch erwischt hat. Der Ausdruck bedeutet, dass

⁵⁷³ Buchstblich „Ein Bär geht ins Kloster, um am Altar die Kälber zu zerfetzen“ (russ.).

⁵⁷⁴ Buchstblich „Füttere mich nicht damit, was ich nicht esse“ (russ.).

⁵⁷⁵ Buchstblich „Auch der Spatz hat ein Herz“ (russ.).

⁵⁷⁶ Buchstblich „Ohne Waffe kann man nicht mal eine Laus klappen“ (russ.).

⁵⁷⁷ Buchstblich „Nicht der Feind hat es mir gegeben, ich habe es selber geschmiedet“ (russ.).

man nicht den anderen für seine eigenen Fehler beschuldigen soll. Hier wird er verwendet, um darauf hinzuweisen, dass Ignat sich seines Fehlers bewusst ist.

Ein Sprichwort ist ein aphoristischer, komprimierter, mit Verwendung von Bildern gestalteter, grammatikalisch und logisch abgeschlossener Ausdruck mit dem Sinn einer Belehrung, der üblicherweise eine rhythmisch organisierte Form hat.⁵⁷⁸ Die Sprichwörter sind Formeln, Verallgemeinerungen in Ignats Gedanken. Jedes Sprichwort spricht die Situation, die gerade abläuft, an und stellt das Geschehene in Form eines Sinnbildes dar. Eisenstein resümiert mit Hilfe des Intertextes den Sinn der Handlung, liefert Deutungen. Durch die Verwendung von zahlreichen Sprichwörtern und Märchen entsteht im Film außerdem ein Hintergrund der Volkstradition. Ignat wird zur Verkörperung der Volksweisheit, was dem Vorhaben Eisensteins entspricht, das Land Russland aus einem geschichtlich-epischen Blickwinkel zu zeigen.

„Qui gladium ferit, gladio perit“

Am Ende des Films wendet sich Alexander Newski an die Knechte der Livoner, die er freilässt, und gibt ihnen eine Nachricht mit: *„Wer mit einem Schwert zu uns kommt, wird durch das Schwert auch sterben.“* In dieser Zeit wird Alexander in einer Großaufnahme gezeigt. Einige Sekunden später wird der Satz im Off mit einem Echo und Instrumentalmusik im Hintergrund wiederholt. Gleichzeitig erscheinen die Worte Alexanders nacheinander auf der Leinwand. Der geflügelte Ausdruck existierte im alten Rom in der Form *„Qui gladium ferit, gladio perit.“*⁵⁷⁹ Die Sentenz bedeutet, dass Blutgier oder Streitsucht immer bestraft werden. Die Worte kommen auch im Matthäusevangelium vor. Sie werden in diesem Fall von Jesus ausgesprochen: *„Steck dein Schwert in die Scheide; denn alle, die zum Schwert greifen, werden durch das Schwert umkommen.“*⁵⁸⁰ Mit der Verwendung des Sprichwortes werden Alexander Newski zunächst die Charakterzüge eines Friedensstifters verliehen. Zweitens könnten dadurch die Ereignisse des 1938 erschienenen Films auf die aktuelle Situation in Europa am Ende dreißiger Jahre, als die Gefahr eines militärischen Angriffs in der Luft lag,

⁵⁷⁸Die moderne Enzyklopädie,

<http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%B0&stype=0//>, zuletzt aufgerufen am 04.07.2012.

⁵⁷⁹„Wer mit dem Schwer schlägt, kommt durch das Schwert um“ (lat.).

⁵⁸⁰Matth. 26:51-52. In: Die Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1123.

bezogen werden. Eisenstein lässt damit Alexander eine Warnung an die Aggressoren in seiner Zeit aussprechen. Eisenstein nimmt dazu Bezug auf die römische Kultur. Drittens wird die Handlung nochmals zusammengefasst, ihr Inhalt schematisiert und in einer bildlichen Form wiedergegeben. Außerdem ist „*Qui gladium ferit, gladio perit*“ ein Hyperzitat, weil darin das Fazit des ganzen Films wiedergegeben wird. Mit einem Hyperzitat kann der Regisseur größere Behauptungen erzielen

3.2.7. „Iwan der Schreckliche“

Entwicklung des bildlichen Systems des Films

Der Film „Iwan der Schreckliche“ wurde im Auftrag der Regierung der Sowjetunion gedreht. Mit seiner Handlung sollten die Repressionen der 1930er-Jahre gerechtfertigt werden. Iwan der Schreckliche (Iwan IV.) war ein russischer Zar (1530-1584), der durch seine Reformen und die Stärkung des Landes, aber auch durch Grausamkeiten bekannt geworden ist. 1941 griff man in einem angeblich sozialistischen Land auf das Thema des Zarismus zurück mit dem Ziel, angesichts der Gefahr des faschistischen Angriffs die Idee von einem einigen Land Russland zu etablieren. Eisenstein erforschte die Quellen mit Informationen zu Geschichte und Kultur der behandelten Ereignisse. Der Regisseur untersuchte historische Werke, Aufzeichnungen der Zeitgenossen, darunter auch die von Heinrich Staden, dem deutschen Opritschnik⁵⁸¹ im Heer Iwans, und die Briefe Andrej Kurb斯基s an Iwan. Aufgrund dieser Information traf er Entscheidung bezüglich der Funktion der einzelnen Personen und Ereignisse in seinem Film. Als Ergebnis sollte ein dreiteiliger Film entstehen, in dem die Kindheit, Jugend, Reife und das Alter Iwans des Schrecklichen nacheinander dargestellt werden sollten. Aufgrund des Kriegs und der Verlagerung des Filmstudios Mosfilm nach Alma-Ata verzögerte sich die Entstehung des Films. Seine Eindrücke stellte Eisenstein mithilfe der bildlichen Sprache dar. Sie haben die Form der Gemälde, Lieder- oder Gedichtszeilen gewonnen. In dieser Zeit hat sich der Film vertieft, verändert und erhielt mehr Schwere. Die Struktur des Films wurde auf zwei Folgen reduziert. Die Dreharbeiten zur ersten Folge von „Iwan der Schreckliche“ dauerten drei Jahre, 1941-1943. Während die erste Folge des Films 1944 genehmigt wurde,⁵⁸² wurde die zweite 1945 von der Regierung kritisiert und verboten. Der Film durfte erst in der Zeit Chruschtschows 1958 in das Kinoprogramm aufgenommen werden. Von der dritten Folge sind lediglich einige Fotos geblieben,

⁵⁸¹ Eine spezielle Militäreinheit, die Iwan IV. zur Durchsetzung seiner Machtansprüche schuf.

⁵⁸² Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003, S. 22.

deren Bestimmung in der Eisenstein-Forschung zu Meinungsunstimmigkeiten führte. Einige Forscher, zum Beispiel Mary Peatman, vermuten, dass der dritte Teil doch existierte und vernichtet wurde oder noch irgendwann auftauchen wird.⁵⁸³ Andere, zum Beispiel Anna Bohn, sind aber der Meinung, dass es keinen dritten Teil gab und dass die einzelnen Sequenzen vom dritten Teil noch vor der Umstrukturierung aufgenommen wurden.

Der Handlung des Films liegt die Geschichte der Befestigung der einigen staatlichen Macht im Russischen Reich zugrunde, wobei auch die Einsamkeit des Zaren Iwan der Schreckliche angesprochen wird. Die erste Folge ist den Ereignissen seiner Krönung und Trauung gewidmet, es wird der Schlacht um Kasan, der Vergiftung von Iwans Frau Anastasia, der Erschaffung der Opritschnina und dem Umzug nach Alexandrowa Sloboda Aufmerksamkeit geschenkt. In der zweiten Folge kehrt Iwans alter Freund Fyodor Kulitschowa aus dem Kloster in Solowki nach Moskau zurück, um Iwan zu überzeugen, dass er den Bojaren nicht ihre Macht entziehen soll. Iwan gibt ihm die Vollmacht, für die zum Tode Verurteilten Fürbitte zu leisten, gleichzeitig erteilt er aber den Befehl an Maljuta, die Verurteilten vor der Begnadigung umzubringen. Als Gegenreaktion organisieren die Bojaren eine Verschwörung, infolgedessen aber nicht Iwan, sondern sein Cousin ermordet wird.

Eisenstein spricht in „Iwan der Schreckliche“ mithilfe von Schatten, Fresken, Farben und literarischem Intertext darüber, was in der Handlung nicht ersichtlich wird. Während die narrative Geschichte Iwans Haltung rechtfertigt, verurteilt das ganze bildliche Universum des Films die grausamen Taten des Zaren und der Opritschniki. Als erster weist Jury Civjan⁵⁸⁴ auf diesen Widerspruch hin und noch deutlicher untersucht das visuelle System des Werks Joan Neuberger⁵⁸⁵. Anna Bohn beschreibt viele negative, satanische und lasterhafte Elemente, die einigen Szenen des Films zugrunde gelegt wurden.⁵⁸⁶ Während der Regisseur in der Handlung die positiven Züge in den Taten und

⁵⁸³Peatman, Mary Madeline: Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible as a cinematic realization of the concept of the Gesamtkunstwerk, Indiana University 1976, S.10

⁵⁸⁴Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 77ff.

⁵⁸⁵Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003, S. 106.

⁵⁸⁶Bohn, Anna: Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930 – 1948, München 2003, S. 203.

dem Benehmen Iwans des Schrecklichen hervorhebt, zeigt er im Hintergrund, mithilfe der Fresken und der Architektur, seine negative Seiten.

Der Himmel

Am Anfang von „Iwan der Schreckliche“ während des Vorspannes sieht der Zuschauer Gewitterwolken. Noch vor der Erscheinung der Wolken ist ein Donnerschlag zu hören. Ein Lied mit folgenden Zeilen wird vorgesungen:

*Туча чёрная поднимается,
Кровью алою заря умывается.
То измена лихая боярская,
С государевой силой на бой идём!*

*Die schwarze Wolke steigt,
Das Morgenrot wäscht sich in rotem Blut,
Die verräterischen Handlungen der Bojaren
Treten in Krieg gegen die Macht des Zaren.*

Der Namenszusatz des Zaren „Grozny“, „der Schreckliche“, klingt ähnlich wie der Begriff „Groza“ („Gewitter“), des Wetters, bei dem die Wolken wirbeln. Die Wolken am Anfang sollen den assoziativen Zusammenhang zwischen dem Zarennamen und dem Gewitter betonen. Das Lied, dessen Zeilen in Eisensteins Auftrag von Lugowskoj volksliednah gedichtet worden sind, ergänzt das Bild des Zaren als einer gefährlichen Macht. Der Sinn der Handlung wird mit einem Ausschnitt aus dem dichterischen Werk erläutert. Zusammen mit Iwans Namen sollte dieses Lied nach Ansicht Eisensteins die Wurzel des Wortes offenlegen und seine Energie zeigen.⁵⁸⁷ Mit seiner Verwendung wird schon am Anfang des Films die wichtigste Charaktereigenschaft des Zaren hervorgehoben.

„Poltawa“ Alexander Puschkins

Sergej Eisenstein legt Alexander Puschkins Gedicht „Poltawa“ der Szene mit der Schlacht für Kasan zugrunde, indem er die Reihenfolge seiner Elemente übernimmt. Der Regisseur erklärt in seiner Analyse des Poems, dass der Eindruck der Macht und der Größe von Peter dem Großen im Gedicht aufgrund der Reihenfolge der Bilder, die

⁵⁸⁷ Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 17.

ihn beschreiben, entsteht.⁵⁸⁸ Um Peter den Großen groß und mächtig zu zeigen, wird er bei Puschkin nicht gleich groß beschrieben, sondern gleichsam mit mehreren Bildausschnitten, auf denen zuerst seine Nächsten, danach er in einer Gesamtaufnahme und erst danach Peter in einem Bildausschnitt groß zum Vorschein kommen. Bei der Darstellung Iwans vor der Schlacht in „Iwan der Schreckliche“ verwendet Eisenstein eine analogische Reihenfolge. Zuerst erscheint Iwans Zelt, wobei Iwan selbst darin hinter dem Vorgang steht. Danach geht Iwan ins Helle hinaus und ist in einer Gesamtaufnahme komplett zu sehen. Im folgenden Bildausschnitt wird Iwan bis zur Brust vor dem Hintergrund des Zeltes gezeigt. Danach ist er in Großaufnahme zu sehen. Mit diesem Kunstgriff, eine Person nicht gleich in voller Größe, sondern allmählich zu zeigen, wird die Macht des Zaren hervorgehoben.

Biblische Elemente. Psalmen

In der Sequenz, in der Iwan neben Anastasias Sarg um sie trauert, werden vom Metropoliten Pimen Psalmen vorgelesen. Nach dem orthodoxen kirchlichen Brauch sollte der Verstorbene vor der Bestattung durch das Lesen von Psalmen beweint werden. Pimen liest aus Psalm 69 die Verse 2-5, 9 und 21. Darin wird der Zustand einer Person beschrieben, die von Freunden verlassen und von Feinden verfolgt wird und physisch leiden muss. In dieser Zeit berichtet Maljuta davon, dass der Zar von den Bojaren verraten wurde und dass sie in andere Länder gegangen und dort Untertanen geworden sind. Nach einer Phrase unterbricht Iwan die Worte des Metropoliten, wirft die riesigen Kerzen, die um den Sarg aufgestellt sind, um und zeigt sich trotz der schwierigen Umstände bereit, weiter zu kämpfen. Es werden nicht alle Verse des Psalms 69 zitiert, sondern nur die, die die negative Situation des Sprechers beschreiben. Mit ihrer Verwendung wird auf die schwierigen Umstände um Iwan herum hingewiesen. Auf diese Art und Weise wird das Wesentliche in der Situation zusammengefasst und in Form eines Sinnbildes zu Sprache gebracht. Eisenstein zeigt mithilfe des Intertextes den Sinn der Handlung, bringt den inneren Zustand des Protagonisten zum Vorschein.

Biblische Elemente. „...gehe dieser Kelch an mir vorüber“

Als Iwan die Stimme des Gewissens oder Gottes Stimme hört: „*Mit welchem Recht richtest du, Zar Iwan?*“, läuft er in Anastasias Zimmer, legt sich auf das Bett und sagt:

⁵⁸⁸Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 180-183.

„*Gehe dieser Kelch an mir vorüber.*“ Plötzlich erinnert er sich, dass der Kelch mit dem Gift auch der Grund für den Tod seiner Mutter war. Iwan kommt dadurch auf den Gedanken, dass seine Frau auch vergiftet worden ist. Die Worte „*Gehe dieser Kelch an mir vorüber*“ sind ein Zitat aus dem Matthäusevangelium aus dem Gebet Jesu in Gethsemane.⁵⁸⁹ Iwan verwendet diese Worte als Hinweis darauf, dass er nicht grausam sein will. Die Worte, die aus Iwans Mund kommen, können aber auch auf Anastasias Kelch, aus dem sie vor ihrem Tod zum letzten Mal getrunken hat, bezogen werden. Sie würden dann bedeuten: Möge der Kelch mit dem Gift an mir vorbeigehen! Ich möchte nicht vergiftet werden!

Auf diese Art und Weise erklärt Sergej Eisenstein mithilfe des literarischen Intertextes die Situation, nennt den wahren Grund der weiteren Hinrichtungen. Die Verwendung der Bibel schafft eine Atmosphäre der Altertümlichkeit, aber gleichzeitig erklärt sie dem Zuschauer die Situation. Die Verwendung des intertextuellen Inputs verursacht bei Eisenstein weitere Handlungen und ist somit auch ein Teil der Handlung.

Das Ofen-Schauspiel

Nach der Hinrichtung Metropolit Philipps Verwandten durch Maljuta lässt Metropolit ein Theaterspiel in der Kathedrale aufführen, um Iwan zurechtzuweisen. In ihm werden drei jüdische Männer, Schadrach, Meschach und Abed-Negovon Nebukadnezars Dienern ins Ofenfeuer geworfen, sie werden aber heil daraus herausgeführt.⁵⁹⁰ In der Kathedrale treten inmitten des Menschenschars drei weiß gekleidete Jungen auf, die mit dünnen Stimmen singen: „*Warum dient ihr, unverschämte Chaldäer, einem gesetzlosen Zaren? Heute werdet ihr ein Wunder sehen: Der irdische Herr wird durch den himmlischen Herren erniedrigt.*“ In diesem Moment erscheint in der Kathedrale Iwan mit den Opritschniki und hört die Verse des Schauspiels mit. Metropolit Philipp, früher Fjodor Kulitschew, der auch in der Kathedrale erscheint, weigert sich, denen Zaren Iwan zu segnen; er sagt zu ihm, er solle die Opritschnina abschaffen. Im aufgeführten Stück wird eine Geschichte aus der Bibel, aus dem Buch Daniel, inszeniert. Im Spiel beziehen sich die Worte „gesetzloser Zar“ auf Nebukadnezar. Während der Aufführung sollten sie aber direkt auf Iwan den Schrecklichen bezogen werden. Das Ofen-

⁵⁸⁹Das Evangelium nach Matthäus (26:39). In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1123.

⁵⁹⁰Das Buch Daniel 3:1-50. In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 1005-1007.

Schauspiel ist ein Spiel im Spiel. Es ist ein Instrument der Enthüllung, das auch in Shakespeares „Hamlet“ verwendet wird. Sich im Stück zu erkennen soll beim Zaren Veränderungen hervorrufen. Die biblische Geschichte wird verwendet, um eine Atmosphäre der Altertümlichkeit herzustellen, aber auch um Iwans wahre Politik zu enthüllen. Der literarische Intertext ist gleichsam die Projektion der Taten des Protagonisten auf die Wand, auf der seine Motive zum Vorschein kommen.

Zitat Niccolò Machiavellis

Als Jefrosinja Starizkaja mit ihrem Sohn Wladimir allein bleibt, erklärt sie ihm, dass es sich für den Zaren gehört, seine Feinde zu töten. *„Ein Herrscher soll vom Weg des Guten nicht abweichen, wenn es möglich ist, soll aber auch auf den Weg des Bösen treten, wenn es nötig ist“*⁵⁹¹, sagt Starizkaja. Diese Worte sind ein verändertes Zitat aus dem Buch „Der Fürst“ des italienischen Politikers und Philosophen der Epoche der Renaissance, Niccolò Machiavelli. In seinem Werk behauptet Machiavelli, eine der wichtigsten Aufgaben des Staates sei es, die staatliche Macht zu stärken. Diese Aufgabe würde die Verwendung aller Mittel rechtfertigen, sogar der grausamsten, wie des Todes. Der Regisseur greift auf Machiavelli zurück, um den wirklichen Grund für die Morde durch Iwan zu erklären. Iwan habe getötet, weil er Zar sei. Andererseits wird durch das Zitat die Breite des kulturellen Horizonts Jefrosinjas als Politikerin gezeigt. Mit dem Vergleich von Iwan dem Schrecklichen mit Machiavelli schafft Eisenstein auch einen Bezug zum Faschismus, der sich auf Machiavellis Theorien berief.

Das Wiegenlied über Biber

Eisenstein verwendet Werke der Volkstradition, um Elemente der Handlung hervorzuheben. Nachdem die Umstände der Verschwörung gegen Iwan besprochen worden sind, will sich Wladimir Starizkij erholen und schläft ein. Jefrosinja singt ihm ein Wiegenlied. Während sie singt, wird sie immer lauter, sodass Wladimir von ihrem Schreien aufwacht. Das Wiegenlied „Über Biber“ ist ein Volkslied.⁵⁹² Es handelt davon, dass die Jäger auf der Jagd nach einem Biber sind und ihn töten wollen. Der Biber im Lied soll für den Zaren stehen und das ganze Lied dient als Hinweis, dass eine Jagd auf

⁵⁹¹Im Original: „(Ein Fürst soll) nicht den geraden Weg verlassen, solange man die Macht hat, wohl aber den krummen betreten, wenn es sein muss“ (dt.) (Kap. 18), in: Machiavelli, Niccolo: „Der Fürst“, Frankfurt 2010, S. 71.

⁵⁹²Eisenstein, Sergej Michajlovic: Aus den Vorlesungen über Musik und Farbe in „Iwan der Schreckliche“, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 3, S. 591.

Iwan stattfindet.⁵⁹³ Eisenstein will noch mit anderen Indizien den Vergleich „Biber-Iwan“ betonen und zeigt Biberpelz als Details der Kleidung an verschiedenen Personen im ganzen Film.⁵⁹⁴ Jefrosinja Starizkaja trägt eine Mütze mit Biberpelz und Iwan hat während der Sequenz des Festmahls mit den Opritschniki einen schwarzen Pelzmantel an. Mit der Verwendung des Volksliedes schafft der Regisseur den Hintergrund der Volkstradition im Film. Er greift auf die Quellen mündlicher Kunst zurück, um Sinnbilder zu kreieren. Eisenstein löst das Bild aus der Folklorehülle heraus und es wird zum Teil des neuen Vergleichs.

Das Lied über die Bojaren

Als die Opritschniki in der Festhalle feiern, singen sie ein Lied über die Bojaren. Ihre Gesichter zeigen Freude dabei. Im Lied wird erzählt, wie Gäste zu den Bojaren gekommen sind und sie getötet und ihren Terem⁵⁹⁵ verbrannt haben. Diese Wortelassen sich auf die Taten der Opritschniki übertragen, auf Zerstörungen, Verwüstung und Morde. Der Intertext wird somit zu einem Spiegel, der die Ereignisse im wahren Licht zeigt.

3.2.8. Verwendung des literarischen Intertextes in den Filmen Sergej Eisensteins:Zusammenfassung

Die Ergebnisse des Kapitels lassen sich folgendermaßen festhalten. Bei Eisenstein begleiten natürliche räumliche Perspektiven die zitierende Figur oder die Darstellung des Objekts mit dem Text. Die Bewegung der Kamera fällt dabei nicht auf besondere Art und Weise auf. Der Gegenstand mit dem Text erscheint im Kontext der Handlung und führt oft zur Auflösung der Szene.

Sergej Eisenstein verwendet mehrere Typen von literarischem Intertext. Starke Beschäftigung mit der Politik beeinflusst die Gestaltung des Films insofern, als der Regisseur seine ersten drei Filme mit einem Epigراف aus Lenins Werken ergänzt, das gleichzeitig auf den Hauptgedanken des Films hinweist und dadurch zum Hyperzitat wird (vgl. Kap. 3.2.1., 3.2.2., 3.2.4.). Bezug zu einem literarischen Werk kann an einer

⁵⁹³Ebd., S. 591-592.

⁵⁹⁴Eisenstein, Sergej Michajlovic: Aus den Vorlesungen über Musik und Farbe in „Iwan der Schreckliche“, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 3, S. 591.

⁵⁹⁵Haus in Form eines Turmes im alten Russland.

Stelle (Kap. 3.2.7.) oder im Laufe der ganzen Handlung an mehreren Stellen (Kap. 3.2.5.) geschaffen werden. Ein literarisches Werk kann der Handlung konzeptuell als Grundlage (Kap. 3.2.4.) oder einer einzelnen Darstellung als Schablone (Kap. 3.2.7.) dienen.

Mithilfe des Zitats betont Eisenstein wichtige Elemente der Handlung. Das Ziel ist, bestimmte Ereignisse hervorzuheben und in einem sinnlichen Bild greifbar zu machen. Die Handlung wird nochmals zusammengefasst, sein Inhalt wird schematisiert und mithilfe einer bildlichen Formel dargestellt. In Eisensteins letztem Film „Iwan der Schreckliche“ wird mithilfe des Intertextes nicht nur hervorgehoben, sondern eine Einschätzung seitens des Autors vermittelt. Es wird ein Sinnbild geschaffen, das gleichsam die Projektion der Taten der handelnden Personen auf die Wand im filmischen Raum ist, auf der das wirkliche Wesen der Person und die Motive zum Vorschein kommen. Auf diese Art und Weise werden die Elemente der Erzählung durch die Verwendung des literarischen Intertextes klarer gemacht.

Eisenstein schafft mit der Verwendung literarischer Werke einen kulturellen Hintergrund im Film. Es werden Bezüge zu der sozial-politischen oder wirtschaftlichen Situation bzw. zu biblischen Handlungsmustern als Perspektive der Handlungsentwicklung geschaffen. Die Werke der Weltliteratur bieten ihre Logik der Erklärung. Eisenstein greift auf die Volkstradition und Folklore zurück, um die Geschichte von Russland hervorzuheben und außerdem neue Verbindungen zwischen der Vergangenheit und Gegenwart zu finden. Die Tradition dient Eisenstein als Quelle der Inspiration und für strukturelle Lösungen, liefert Erklärungen, vereinigt getrennte Elemente der Handlung.

3.3. Verwendung der Malerei als Intertext in den Filmen Sergej Eisensteins

3.3.1. Direktes Zitat

Es lassen sich bei Sergej Eisenstein zwei Varianten der Verwendung von Bildern im Film unterscheiden, und zwar als direktes und als indirektes Zitat. Bei der Verwendung der Malerei und Bildhauerei als direktes Zitat werden die Details eines Bildes in den Bildausschnitt übernommen. Unter der Verwendung der Malerei als Intertext bei Eisenstein verstehe ich nicht nur Gemälde, die im Bildausschnitt erscheinen, sondern auch Bilder der Bildhauerei, deren Inhalt zur Handlung des Films keinen unmittelbaren Bezug darstellt. Die handelnden Personen gestalten zusammen mit den Skulpturen im

Hintergrund eine Komposition, die eine Einschätzung der Person durch den Autor enthält. Das Gemälde und die Person bilden zusammen ein gesamtes Bild, auf dem der Protagonist „im wahren Licht“ erscheint. Die Fresken enthüllen die Taten, zeigen auf den wahren Sinn der Geschehnisse hin. Das Geschehene wird auf der Wand widergespiegelt, das Wichtigste wird wiedergegeben. Die Verwendung der Malerei und Bildhauerei als Zitat beginnt bei Eisenstein in „Panzerkreuzer Potemkin“.

3.3.2. „Panzerkreuzer Potemkin“

Verwendung des Intertextes in Form von Malerei in „Panzerkreuzer Potemkin“

Sergej Eisenstein verwendet in „Panzerkreuzer Potemkin“ viele Beispiele des Intertextes in Form von Malerei. Der Regisseur zeigt in den Bildausschnitten die Engel, eine Andreasfahne, den zweiköpfigen Adler, eine Montage aus drei Löwen, die hinaufspringen, und die Statue des Duce in Odessa. Ich möchte hier nur auf zwei von ihnen eingehen.

Die Statue des Duce de Richelieu

Im Film erscheint ein paarmal die Statue des Herzogs de Richelieu⁵⁹⁶ im Bildausschnitt. Zum ersten Mal wird der Duce mit dem Gesicht zur Kamera hinter den Bewohnern von Odessa nach der Bekanntmachung von Wakulintschuks Tod gezeigt. Sie stehen auf der Potemkinschen Treppe und begrüßen gemeinsam fröhlich die Mannschaft des Schiffs „Fürst Potemkin Tawritscheskij“. Das nächste Mal wird der Duce in der Sequenz mit dem Erschießen von Einwohnern nur mit dem Rücken zum Zuschauer im Vordergrund gezeigt. Der Duce wird hinter dem Rücken von Kosaken dargestellt, die sich den friedlichen Einwohnern mit Feuerwaffen langsam nähern. Die Figur erscheint in einem Kreis, der wie die Mündung einer Waffe aussieht. Die Statue zeigt Herzog Richelieu in der Toga eines römischen Redners mit einem Kranz auf dem Kopf, wodurch das Bild die staatliche Macht verkörpert. Im Film wird die Statue zum Zeichen des Dialogs der friedlichen Demonstration mit der Stadtverwaltung. Während mit der Darstellung vom Gesicht des Herzogs die Anteilnahme der Einwohner an Wakulintschuks Tod ausgedrückt wird, verkörpert sein Rücken das Verhalten der Stadtverwaltung gegenüber

⁵⁹⁶ Als Duce wird im Volksmund Armand Emmanuel du Plessis, der Fünfte Duce (Herzog) de Richelieu bezeichnet, ein französischer und russischer Staatsmann, der 1803 Gouverneur von Odessa geworden war. Mit seiner Hilfe ist die Stadt zu einem wichtigen Handelshafen geworden. Er wird von den Einwohnern der Gründer von Odessa genannt. Das Denkmal wurde 1927 errichtet, es ist das Werk des Bildhauers I. P. Martos. Der Duce ist mit dem Gesicht zum Meer gerichtet, gerade vor ihm erstreckt sich die Potemkinsche Treppe.

den Demonstranten während des Massakers, die Ablehnung ihrer Interessen. Der Regisseur betont mithilfe der Bilder des Intertextes, die er aus den an den realen Orten gefundenen Werken entwickelt, die Handlungslinie des Films.

Alupkaische Löwen

Nachdem der Panzerkreuzer Potemkin mit einem Schuss in die Stadt antwortet, zeigt Eisenstein die Skulpturen von drei Marmorlöwen. Sie werden in drei Bildausschnitten nacheinander in Großaufnahmen dargestellt. Die Löwen werden stark beleuchtet, sodass der Himmel oder der Busch im Hintergrund fast unkenntlich bleibt. Der erste Löwe schläft, der zweite hat den Kopf erhoben, der dritte ist auf die Pfoten gesprungen. Die drei Löwenskulpturen befinden sich nicht in Odessa, wo sich die Handlung abspielt, sondern auf der Zentraltreppe des Woronzow-Palasts in Alupka in Krym. Sie sind ein Werk des Architekten Giovanni Bonanni, wurden 1848 in den Palast gebracht und sollten die Macht verkörpern. Nach der Absicht Eisensteins sollte sich die Darstellung der drei Skulpturen in der Vorstellung der Zuschauer zum Bild eines Tiers zusammenfügen. Der wütende Löwe sollte die Empörung des Volks wiedergeben. Ilja Wergasow ist der Meinung, dass damit das Volk dargestellt wird, das „schläft, aufwacht und kämpft“⁵⁹⁷. Zusammen mit den rollenden Wellen am Anfang des Films, die in der Dichtung ein Zeichen der steigenden Empörung waren, bildet die Darstellung des rasenden Tieres ein Zeichen der Proteste, die später in Revolution übergehen.

3.3.3. „Oktober“

Das bildliche System in „Oktober“

Im Film „Oktober“ entwickelt Eisenstein ein System der Bilder, die die handelnden Personen konnotieren. Er arbeitet mit einem geschlossenen System von Skulpturen, das aufgrund von realen Figuren und der Verzierung außerhalb und in den Räumen des Winterpalasts und der Stadt Petersburg entstanden ist. Mit der Art und Weise, wie sie dargestellt werden, tragen sie mit eigenem Inhalt einerseits zur Charakterisierung der handelnden Personen bei, andererseits skizzieren sie den Topos⁵⁹⁸ von Petersburg (Kap. 3.4.3.). Die Motive, die in „Oktober“ verwendet werden, sind: die Statue Napoleons, die Skulpturen „Der Frühling“ von Auguste Rodin und „Die ersten Schritte“ von Fjodor

⁵⁹⁷ Wergasow, Ilja: „Krymskietradi“ („Krymsche Hefte“), S. 34, <http://www.litmir.net/br/?b=84724&p=34>, zuletzt aufgerufen am 12.12.2013

⁵⁹⁸ „Topos“ (gr.) —eine Vorstellung, die mit einem geographischen Gebiet verbunden ist.

Kamenskij, Statuen auf dem Winterpalast, Sphinx am Ufer der Neva, ein Greif, ein Andreaskreuz. Ich untersuche nur zwei von ihnen, die Skulpturen „Der Frühling“ und „Die ersten Schritte“.

Auguste Rodin „Der Frühling“ („Ewiger Frühling“)

Während der Nacht vor dem bewaffneten Angriff werden die Aktivistinnen des Todesbataillons gezeigt, die den Winterpalast bewachen. Eine von ihnen nähert sich der Skulptur „Der Frühling“ von Auguste Rodin.⁵⁹⁹ Das Schild auf dem Kunstwerk gibt Auskunft über Künstler und Titel: „Rodin. Le Printemps“ („Rodin. Der Frühling“, Originaltitel „Ewiger Frühling“). Es wird zuerst die Marmorfigur, danach das Schild gezeigt, danach kommt der Kopf der Aktivistin neben der Skulptur zum Vorschein. Sie stützt sich mit dem Ellenbogen einerseits auf die Statue, andererseits stützt sie ihren Kopf mit der Hand. Es werden die Skulptur allein in Großaufnahme, die Frau sowie die Statue gemeinsam mit der Aktivistin abwechselnd gezeigt. Die Wachfrau beobachtet das Paar, das Motiv der Skulptur, und denkt über etwas nach. In der nächsten Sequenz ist zu sehen, wie die Aktivistinnen eine nach der anderen einzeln ihr Gewehr ablegen.

„Ewiger Frühling“ (1884) zeigt ein Paar im Moment leidenschaftlicher Lust. Die Figur des Paares taucht beinahe aus der Oberfläche des Marmors auf, sie wird gleichsam in der Skulptur geboren, wodurch ein physisches Moment zu einem ewigen gemacht wird. Die Skulptur von Rodin wird in fünf Bildausschnitten gezeigt. Es sind die ganze Skulptur vom Kopf bis zum Knöchel, der Blickwinkel von der Brust bis zum Knie und der Kuss der zwei Geliebten zu sehen. Somit wollte Eisenstein die physische Bewegung des Paares darstellen. Ein Blick auf die Skulptur löst bei der Aktivistin des Todesbataillons den Wunsch aus, den Krieg zu verlassen und über ihre Zukunft nachzudenken. Das Objekt im Film ist nicht einzeln, sondern in Kombination mit den anderen Objekten zu sehen und sein Inhalt wurde durch seine Anknüpfung an die Handlung des Films aufgelöst. Eisenstein wählt also diese Skulptur aus, um mit größter Meisterschaft, Realität und Sensibilität den Reiz eines privaten Lebens für die Wachfrau wiederzugeben. Außerdem heißt die Skulptur bei Eisenstein „Frühling“ im Gegensatz zu „Ewigem Frühling“ bei Rodin. Die Reduktion des Originaltitels lässt sich damit

⁵⁹⁹ Auguste Rodin -- ein französischer Bildhauer (1840-1917), ein Vertreter des Impressionismus. Das Unterscheidungsmerkmal der Kunst Rodins ist Kenntnis und wunderbare Darstellung des menschlichen Körpers.

begründen, dass Frühling ein Symbol für das Erwachen, die Geburt und zugleich eine Anspielung auf die Revolution ist, deren Ziel es war, etwas Neues zu schaffen.

Fjodor Kamenskij „Die ersten Schritte“

Einige Zeit später werden andere Aktivistinnen des Todesbataillons dargestellt, die sich neben Fjodor Kamenskij⁶⁰⁰ Skulptur „Die ersten Schritte“ aufhalten. Zunächst wird der Kopf der Mutter in Großaufnahme gezeigt. Danach wird sie mit dem Kind gezeigt, das sie mit ihren Händen stützt. Es kommt ihr Oberkörper zum Vorschein. Danach wird das Gesicht des Kindes auf der Skulptur groß dargestellt. Später ist die Bezeichnung auf dem Schild in zwei Sprachen, auf Französisch („*Les premiers pas*“) und auf Russisch, zu lesen. Anschließend werden die Beine des Kindes neben einer Spielzeugeisenbahn gezeigt. Neben der Skulptur üben die Wachfrauen Bewegungen mit dem Gewehr. Danach laufen sie den Flur entlang. Eine von ihnen hat einen Verlobungsring am Finger. Eine Zeit später ergeben sie sich. Das Werk von Kamenskij bildet eine Mutter mit ihrem Kind ab, das gerade laufen lernt. Die aufmerksame Mutter führt zärtlich den kleinen Sohn, der seine Hände mit Vertrauen in ihre Hände legt und den ersten Schritt macht. Eisenstein zeigt die Skulptur „Die ersten Schritte“ in mehreren Blickwinkeln. Diese Blicke thematisieren die Gedanken an die ersten Schritte des Kindes, die Zuneigung der Mutter, die Hilflosigkeit und Unerfahrenheit des Sohnes. Das Bild gibt das Gefühl der Mutterfreude wieder. Sergej Eisenstein verwendet die Skulptur, um die Lebhaftigkeit der Eindrücke wiederzugeben, er zeigt, dass das Interesse der Aktivistin des Todesbataillons an den Themen Familie, Geburt und Aufziehen der Kinder größer ist als an den militärischen Operationen. Das wichtigste Prinzip, von dem sich Eisenstein bei der Auswahl der Werke, die er in seinem Film verwendet, leiten lässt, ist ihr Inhalt, der eine Idee vermitteln soll. Eisenstein stellt den inneren Sinn der Situation mithilfe bestimmter Elemente dar, die auf das Wesen der Situation hinweisen. Der Intertext soll einen Gedanken ausdrücken, den er wiedergeben möchte.

⁶⁰⁰Fjodor Kamenskij ist ein russischer Bildhauer (1836-1913), er ist Schöpfer der Werke im sentimentalsten Stil, die Handlungen aus dem Alltag und reale Bilder darstellen. Seine Werke sind emotionell ruhig eingestimmt. Nach der Meinung von Brockhaus und Efrons Enzyklopädie ist der Inhalt, in dem die Idee konkret zum Vorschein kommt, das Wichtigste in ihnen.

3.3.4. „Die Generallinie“

Leonardo da Vinci „Mona Lisa“

In der Anfangssequenz des Films „Die Generallinie“ mit den schlafenden Dorfbewohnern wird eine Frau in der Hängematte dargestellt, die im Traum schluckt. Auf der Brust hält sie ihren Sohn. Danach kommt eine winzige Reproduktion des Bildes „Mona Lisa“⁶⁰¹ von Leonardo da Vinci zum Vorschein, das Bild steht neben einer Flasche mit Brotbier und einem Zigarettenetui. Die Gegenstände werden gleichsam von der Dunkelheit umrahmt. Das Bild „Mona Lisa“ als Beispiel des Porträt-Genres der italienischen Hochrenaissance hat den weltlichen Charakter ihrer Kultur, das Interesse am Menschen und seiner Tätigkeit als Kennzeichnungsmerkmal. Giwelegow ist der Meinung, dass da Vinci sich bei der Schaffung des Bildes „Mona Lisa“ die Aufgabe gestellt hat, ein lebendiges Gesicht eines lebendigen Menschen mit seinen Zügen und Gesichtsausdrücken so zu reproduzieren, dass in ihm seine innere Welt in ganzer Fülle zum Vorschein kommt. Mit der Darstellung des Bildes wird auf die Neigung zum Schönen bei gewöhnlichen, ungebildeten Dorfbewohnern hingewiesen. Die Bäuerin im Dorf wird aber auch der Madonna Leonardos gegenübergestellt, um zu zeigen, dass in einem gewöhnlichen Menschen etwas Wunderbares, Unvergleichliches verborgen sein kann, das die Welt verändern kann. Mithilfe der Gegenüberstellung der Abbildung von Mona Lisa und der Mutter im Bildausschnitt schafft Eisenstein aus einer schlafenden Frau eine Verkörperung des Lebens und der Schönheit der Natur.

3.3.5. „Alexander Newski“

Verwendung des Intertextes in Form von Malerei in „Alexander Newski“

Wenn ein Kunstwerk im Film erscheint, wird damit ein Vergleich des Bildes mit der entsprechenden handelnden Person, die davor oder direkt danach im Bildausschnitt zu sehen ist, erzielt. Aufgrund des Vergleichs wird der handelnden Person ein Charakterzug zugewiesen. Die Deutung des Zitats kann ohne zusätzliche Information über Entstehung oder Stilrichtung des Bildes erfolgen. Einige Beispiele solcher Verwendung des Intertextes in Form von Malerei sind in „Alexander Newski“ zu finden.

⁶⁰¹Das Portrait von Mona Lisa (die volle Bezeichnung „Ritratto di Monna Lisa del Giocondo“) von Leonardo da Vinci entstand zwischen 1503 und 1505. Nach der allgemeinen Version der Entstehung ist auf dem Bild Lisa Gerardini, die Ehefrau eines Seidenhändlers aus Florenz, Francesco del Giocondo, dargestellt.

Die Ritter, die an der Schlacht teilnehmen, tragen Helme auf dem Kopf, die auf Totems oder Stammzeichen hinweisen. Einer von ihnen hat die Hörner eines Ochsen auf dem Helm, ein anderer hat dort eine Hühnerpfote, der dritte Vogelflügel. Wenn sich diese Ritter während der Schlacht bewegen, bewegen sich auch die Helme mit und machen die Ritter den Tieren ähnlich. Auf dem Schild, dem Helm, dem Gewand und dem Visier Alexander Newskis wird ein Löwe dargestellt. Alexander ist der Fürst von Nowgorod, der aus Perejaslawl kommt. Auf dem Wappen von Perejaslawl werden aber in Wirklichkeit zwei Fische dargestellt, weil Perejaslawl einer der größten Lieferanten von Fisch war. Mit den Bildern zeigt Eisenstein das wirkliche Gesicht einer handelnden Person. Das Geheime, das Böse, das in der Person versteckt ist, oder das Gute wird so zusätzlich auf der Leinwand gezeigt. Wenn Eisenstein neben Alexander das Bild eines Löwen darstellt, ist das ein Hinweis auf den Heldenmut des Fürsten, von der die historischen Quellen zeugen. Die Chronik berichtet, Alexander kämpfte in der Schlacht am Peipussee in den ersten Reihen.⁶⁰² Die Bilder auf Wappen und Wahrzeichen werden als eine zusätzliche Erläuterung oder Betonung der Handlungslinie verwendet.

Die Skulptur an der Wand

Die Skulpturenbilder in „Alexander Newski“, die traditionelle russische Kunst darstellen, weisen auf die Beschäftigung des Regisseurs mit der Geschichte, Volkskunde, Ethnologie. Nach dem Sieg zieht Alexander in Pskow im Hof einer Festung die Schlussfolgerungen aus der Schlacht. Er wendet sich an sein Heer und an die Gefangenen mit den Worten: *„Jetzt wollen wir abrechnen!“* Direkt danach wird hinter Alexander ein Gebäude mit der Skulptur einer sitzenden Person, eines altrussischen Fürsten, in einer Gesamtaufnahme gezeigt. Vor Alexander stehen die Krieger. Die Darstellung eines sitzenden Herrschers, während andere stehen müssen, kennzeichnet Alexander Newskij als einen Fürsten oder Richter. Nach der Sequenz in Nowgorod, in der ein Bote von den Rittern berichtet, die im Einzug sind, werden die Szenen des Blutbads in Pskow gezeigt, das die Deutschordensritter angerichtet haben. Die Ritter heben Pawsha, den Statthalter des russischen Heers, an einem Seil an der Wand hoch dafür, dass er den Sieg von Russland verkündet hat. Pawscha bleibt auf Höhe einer Skulptur an der Wand hängen. Er sagt: *„Geht nach Perejaslawl und ruft*

⁶⁰²Nesterenko, Alexander: Alexander Newskij. Kto pobedil v ledovom poboishche (Alexander Newskij. Wer hat die Schlacht am Peipusseegewonnen), Moskau 2006, http://www.e-reading-lib.org/bookreader.php/42282/Nesterenko_-_Aleksandr_Nevskii._Kto_pobedil_v_Ledovom_poboishche.html

Alexander!“ Sie stellt einen Engel mit Flügeln dar, der in altrussische Roben gekleidet ist. Der Engel oder der „Bote“ soll in diesem Fall auf die Funktion Pawschas als Bote im Film hinweisen und die Wichtigkeit seiner Botschaft unterstreichen.

3.3.6. „Iwan der Schreckliche“

Besonderheiten der Verwendung des Intertextes in Form von Malerei in „Iwan der Schreckliche“

Im Film „Iwan der Schreckliche“ füllen Ikonen und Fresken die Wände des Zarenpalasts. Von Zeit zu Zeit werden in den Einstellungen die Augen der auf den Bildern dargestellten Figuren expressiv hervorgehoben. An die Decke von Iwans Thronhalle ist ein riesiger Engel gemalt, dessen Haupt kopfüber herunterhängt. Für „Iwan der Schreckliche“ wurde vom Regisseur ein System von Bildern entwickelt, die einerseits einen religiösen Inhalt haben, durch die Art und Weise, wie sie dargestellt oder gezeigt werden, aber grausamwirken. Alle diese Bilder deuten auf die bedrohlichen Ereignisse in Iwans Imperium hin, eigenmächtige, geheime Hinrichtungen, die Unterdrückung, das ständige gegenseitige Ausspionieren. Auf diese Art und Weise erschaffen die Bilder an den Wänden, ohne einen unmittelbaren Bezug zur Handlung zu haben, ein Bild des Imperiums als einem Konglomerat voller Grausamkeiten, eigenmächtigen Bestrafungen und Schrecken. Bei Eisenstein ist der Intertext eine Form des bildlichen Ausdrucks des thematisierten Gedanken.

Das Auge

Nach der Sequenz mit der Darstellung von Iwans Krankheit geht Fürst Andrej Kurbskij aus Iwans Schlafzimmer hinaus in Flur. Er will über die Frage nachdenken, ob er dem Zarensohn Dmitrij oder dem Bojarenkandidat Wladimir Starizkij den Eid leisten soll. Dort findet er in der Gebetsecke eine Ikone mit einer Darstellung des Kopfes Christi.⁶⁰³ Kurbskij fragt: *„Welches ist der Weg zum Thron?“* Danach erscheint in Großaufnahme ein Auge der Ikone. Das große Auge weist auf das System des Belauerns und Ausspähens hin, das die Regierung Iwans charakterisiert, und steht nach Joan Neuberger Meinung auch für den Ratsmann des Zaren Maljuta, der „das Auge des Staates“ genannt wurde und möglicherweise Kurbskij gerade belauscht.⁶⁰⁴ Der Regisseur projiziert die Darstellung der handelnden Person auf den Raum um sie herum.

⁶⁰³Neuberger, Joan: *Ivan the Terrible*, London 2003, S. 106

⁶⁰⁴Ebd., S. 38.

Die Freske mit dem Engel der Apokalypse

In der Sequenz mit der Diskussion Iwans des Schrecklichen mit Fjodor Kulitschew, in der es um die Zweckmäßigkeit der Verabschiedung der Opritschnina geht, kommt ab und zu der Engel an der Decke der Thronhalle zum Vorschein. Auf die Besonderheit der Verwendung des Engels weist als Erster Juri Civian hin.⁶⁰⁵ Als Iwan der Schreckliche sagt, er habe in dieser Halle die administrative Einheit Opritschnina geschaffen, wie „Gott Adam aus dem Staub geschaffen hat“⁶⁰⁶, erscheint währenddessen im Bildausschnitt der Mond mit den Füßen des Engels auf ihm. Das Bild an der Decke ist die Darstellung eines Engels der Apokalypse. Es stellt einen Engel mit einem Schwert in einer Hand und einer Waagschale in der anderen Hand dar, dessen Kopf die Strahlen der Sonne trägt und der auf dem Mond steht. Die Darstellung ist in der Halle so platziert, dass sich der Körper des Engels an der Decke befindet, während sein Kopf kopfüber auf die Wand gemalt ist. Die Beine des Engels erreichen die gegenüberliegende Seite der Halle und seine Füße hängen von der Decke herunter. Mit dieser Form der Engelsdarstellung wird auf die massenhaften Ermordungen im Imperium Iwans hingewiesen.⁶⁰⁷ Das Erscheinen des Mondes im Bildausschnitt, während es im Gespräch um die Schaffung eines Heeres geht, charakterisiert die Gründung der Opritschnina, einer Militäreinheit aus Vertrauten des Zaren ohne adlige Abstammung, als so existenziell wichtig wie die Erschaffung der Erde und die Erschaffung des Menschen.

Als Fjodor Kulitschew Iwan bittet, sich in der Regierung nicht auf Opritschnina, sondern auf die Bojaren zu stützen, ist hinter Fjodor der Kopf des Engels der Apokalypse, der in Gestalt der Sonne dargestellt wird, zu sehen. Etwas später kommt hinter dem Rücken Iwans der Mond zum Vorschein. Die Gesprächspartner werden damit als zwei Himmelskörper im Staat bezeichnet, zwei Mächte, was auf die geistige Macht des einen, Iwan, und die irdische Macht des anderen, Kulitschow, hinweist. Mithilfe der Himmelskörper und ihrer Bedeutung wird außerdem noch die Vormachtstellung Kulitschews, der danach zum Metropoliten wird, gegenüber Iwan zum Ausdruck gebracht.

⁶⁰⁵Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 31-33.

⁶⁰⁶Vgl. „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden“. Genesis 2:7. In: Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, S. 6.

⁶⁰⁷Hinweis vom Dr. Felix Lenz in einem Gespräch 2011.

Mit einer Sequenz in Retrospektive will Iwan Kulitschew erklären, warum er den Bojaren kein Vertrauen entgegenbringt. In der Szene empfängt der kleine Iwan die Boten aus dem Ausland. Während Iwan auf dem Thron sitzt, verfolgen die Bojaren Michail Schumjatskij und Iwan Belyskij von rechts und von links seine Taten. Sie nehmen schließlich dem kleinen Großen Fürst sein Entscheidungsrecht, indem sie den Botensagen, Russland solle für die Zulassung der Waren zur Ostsee der Hanse der deutschen Handelsstädte oder dem Meistertum Livland Zollgebühren bezahlen. Die beiden verweisen auf eine entsprechende Verordnung, die von dem minderjährigen Iwan verabschiedet worden ist. Nach dem Ende der Audienz erklärt Iwan, er wolle, dass Russland weder der Hanse noch Livland zahlt. Während der Audienz wird der Hockerm mit dem Kissen für die Füße neben Iwans Thron gezeigt, den seine Füße nicht erreichen. Sie hängen in der Luft, und der vom Betrachter aus gesehen linke von ihnen versucht das Kissen zu berühren. Danach folgt ein Bildausschnitt, in dem der Kopf Iwans mit dem Mond im Hintergrund dargestellt wird. Die Füße des Engels der Apokalypse, die an der Wand abgebildet sind, hängen über dem Kopf des kleinen Iwan und wiederholen so die Haltung seiner Füße. Die Bildausschnitte mit den in der Luft hängenden Füßen Iwans und des Engels korrelieren miteinander und weisen einerseits darauf hin, dass Iwan als Fürst hilflos ist, und andererseits, dass er „unter der Ferse“⁶⁰⁸ der Bojaren bleibt. Sie bringen den Mangel an Macht seitens des Fürsten und die Ausnutzung der Macht im Staat durch die Bojaren zum Ausdruck.⁶⁰⁹ Auf diese Art und Weise verdeutlicht Eisenstein mit der Freske an der Wand den Sinn der Ereignisse, die in der Halle stattfinden, und deckt die wahre Bedeutung der Geschehnisse auf. Die Darstellung im Bildausschnitt gibt den Hauptgedanken der Sequenz bildlich wieder.

Die Fresken mit dem Skelett und dem Reiter der Apokalypse

Eisenstein stellt die intertextuellen Bilder so dar, dass sie nicht von der Handlung losgelöst erscheinen. Sie werden mehrmals in einer Sequenz gezeigt und ihr Inhalt bezieht sich auf die Ereignisse in ihr. Als Jefrosinja, die Stammutter der Bojarenfamilie Starizkij, den Metropoliten Pimen darum bittet, die Kontrolle über die Taten des Zaren zu übernehmen und Einfluss auf ihn auszuüben, erscheint an der Wand hinter Pimen immer wieder eine Freske. Neben Pimen, der etwas seitlich dargestellt

⁶⁰⁸ „под пятой“ (rus.) — „beherrscht“, „unterdrückt“.

⁶⁰⁹ Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 33.

wird, erscheint die Figur mit dem Schädel im Hintergrund, sodass er mit dem Kopf ihre Schulter erreicht. Die Wand ist verdunkelt, sodass die zwei dargestellten Figuren eine Gestalt bilden. Auf dem Bild reitet ein knöcherner Alter auf einem Pferd und hält einen Speiß in der Hand. Als Fjodor Kulitschew davon spricht, dass er den Zaren ermahnen und davon abhalten werde, blutig abzurechnen, ist hinter Philipp eine Freske mit der Darstellung eines Menschen mit Flügeln zu bemerken. Philipp ist im Vordergrund zu sehen, während der Kopf und die Flügel der Freske auf der Wand dargestellt erscheinen. Diese Fresken übernimmt Eisenstein aus dem Buch zur monumentalen russischen Malerei.⁶¹⁰ Die Monographie beschreibt dieses Motiv folgendermaßen „Ein schreckerregendes Bild des Todes in der Gestalt eines Skeletts auf weißem Pferd, das einen Haufen menschlicher Knochen und Schädel niedertritt, aber auch apokalyptische Figuren schrecklicher Engel, die die Menschheit zum Gericht des obersten Richters aufrufen, sind auf den Toren des Erlöser-Klosters in Jaroslawl dargestellt“.⁶¹¹ Die erste Freske stellt den Reiter der Apokalypse und die zweite einen Engel dar. Mit der Verwendung der Fresken wird bei Sergej Eisenstein auf die Rachsucht bei Pimen und auf Kulitschews Funktion als Beschützer von Unterdrückten hingedeutet. Damit wird der Intertext in Form von Malerei verwendet, um die Handlungen der Personen zu bewerten. Der Regisseur projiziert die Darstellung der handelnden Person auf den Raum um sie herum.

Die Freske mit vierzig Märtyrern

In der Sequenz mit dem Festmahl der Opritschniki wird während des Tanzes ein Bild mit einer Gruppe von Personen im Hintergrund an der Wand gezeigt. Die Freske bildet nach Angaben Eisensteins Gott und vierzig Märtyrer ab.⁶¹² Die Darstellung der vierzig Märtyrer auf der Freske soll als ein Zeichen für die Qualen und Gräueltaten stehen, welche die Opritschniki angerichtet haben. Obwohl die Gesichter der Opritschniki fröhlich erscheinen, stellt das Bild allegorisch die von ihnen ermordeten oder gequälten Bojaren dar. Die Freske unterstreicht das Wesen der Opritschnina als Werkzeug für Morde und Bluttaten, trägt zum Gesamtbild von Iwans Reich als ein Imperium des

⁶¹⁰Mikhailovsky B., Purishev B.: Otscherki istorii drevnerusskoj monumentalnoj zhivopisi (Grundrisse der altrussischen monumentalen Malerei), Moskau/Leningrad 1941, S. 65, 217.

⁶¹¹Ebd., zit. nach Bohn, Anna: Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930 – 1948, München 2003, S. 146.

⁶¹²Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 6, S. 344.

Horrors bei. Sie soll die Einstellung des Zuschauers bezüglich der Ereignisse bekräftigen.

Die Freske des Jüngsten Gerichts

Eisenstein stellt die Bilder des Intertextes als Teil der Handlung dar. Er grenzt sie aber gleichzeitig mithilfe von anderen Darstellungen von der Handlungslinie ab, sodass unmittelbar im Bild ein neuer Kontext entsteht, wodurch die Handlung interpretiert werden kann. Nachdem Peter Volynez, der Iwan ermorden sollte, in der Verwirrung den Cousin des Zaren, Wladimir Starizkij, erstochen hat, stellt er sich neben einer Freske an die Wand, die Menschen im Feuer abbildet. Peter wird mit dem Messer in der Hand im Halbdunkel gezeigt. Hinter ihm erscheint auf der ganzen Wand gemalt die Freske. Es sind dort menschliche Figuren, eine große Figur und die Zähne eines Fisches zu sehen. Peters Figur bildet zusammen mit der Freske eine Gestalt. Die Freske ist dem Thema „Das Jüngste Gericht“ gewidmet. Das Bild stellt Gott den Vater dar. Ihn umranken sieben Engel, die Trompeten blasen, neben ihnen sind einige Heilige dargestellt und unter ihnen ist alles voller Sünder. Die Sünder sind im Fegefeuer. Einer von ihnen steckt in einem Fisch und erinnert an Jona im Bauch des Wales.⁶¹³ Gott schaut wie aus einem Fenster auf die Szene und verteidigt sich eher gegen das, was geschieht, als dass er den Sündern die Hand reicht. Die Freske „Das Jüngste Gericht“ war das erste Bild, das zu dem entstehenden Film „Iwan der Schreckliche“ durch Sergej Eisenstein entworfen wurde.⁶¹⁴ Hier wird eine negative Auffassung vom Jüngsten Gericht gezeigt (vgl. Kap. 2.3.4.). Gott schaut gelassen, sogar mit einer Art Verachtung darauf, wie die Sünder gequält werden. Eisenstein zeigt die Freske mit dem Ziel, das Geschehene, den Mord an Wladimir Starizkij, als ein Gericht darzustellen. Das Bild mit dem Jüngsten Gericht steht auch für die Darstellung des Reiches von Iwan dem Schrecklichen als Reich des Horrors, der Strafe, der Qual und der Selbstjustiz.

⁶¹³Bohn, Anna: Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930 – 1948, München 2003, 151.

⁶¹⁴Eisenstein, Sergej Michajlovic: Einige Worte zu meinen Zeichnungen. Zu der Ausgabe des Drehbuchs „Iwan der Schreckliche“, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 197.

3.3.7. Indirektes Zitat

„Alexander Newski“

Wiktor Wasnezow „Ein Ritter an der Weggabelung“

Ein Gemälde wird von Eisenstein oft als Vorlage oder als Schablone für die Gestaltung des Bildausschnitts genutzt. Der Film „Alexander Newski“ beginnt mit der Sequenz, in der ein Feld gezeigt wird. Auf dem Feld liegen Knochen. Es kommen zerstreute Helme, Lanzen und Schädel zum Vorschein. Ein Schädel hat einen Helm auf und neben ihm ist ein Speiß in die Erde eingesteckt. Das Gras bewegt sich. Das Bild eines Schlachtfeldes könnte Wiktor Wasnezows⁶¹⁵ Bildern „Nach der Schlacht Igor Swyatoslawitschs mit Polowtsy“ (1880) und „Ein Ritter an der Weggabelung“ (1882) entnommen sein. Wasnezows Gemälde „Nach der Schlacht“ zeigt ein Feld nach der Schlacht. Die Knochen und Skelette liegen zerstreut und sind mit Gras bewachsen. Damit wird bei Wasnezow der Gedanke vom Mut der in der Schlacht gefallenen Soldaten ausgedrückt. Die Knochen und Skelette deuten aber auch auf eine Unruhe hin. Eisenstein übernimmt Elemente des Gemäldes Wasnezows in den Film, um auf die Zeit der Handlung als Zeit der zahllosen Angriffe auf Russland hinzudeuten. Die Darstellung eines mit Knochen übersäten Feldes unterstützt auch die bevorstehende Entscheidung von Alexander, den Eroberern zu widerstehen, und ist vor dem Hintergrund der darauffolgenden Ereignisse zu sehen. Das Bild von Knochen, die „rufen“, wird zum Sinnbild des im Film behandelten Kampfs.

„Iwan der Schreckliche“

Sandro Botticelli „Beweinung des toten Christus“

In der Szene mit der Krankheit Iwans kriecht Iwan auf dem Boden und fleht die Bojaren an, das Kreuz zu küssen als Zeichen dafür, dass sie seinem Sohn, dem einjährigen Dmitrij, dem neuen Zaren, dienen werden. Von seinen Kräften verlassen, fällt er auf das Bett. Anastasia hebt sein Bein hoch. Iwans Fuß hängt von seinem Bett herab. Anastasia kniet neben ihm auf dem Boden und hält seinen Fuß in den Händen. Ihr Kopf und ihr ganzer Körper beugen sich über ihn. Anastasia wird auf die Größe des ganzen Bildausschnittes dargestellt.

⁶¹⁵Wiktor Michajlowitsch Wasnezow ist der russische Maler (1848-1926), Meister der Bilder mit der historischen Thematik oder solcher, die Elemente der Handlung von Märchen darstellen.

In dieser Szene werden die Linien des Bildes „Beweinung des toten Christus durch die Heiligen Gerome, Paul und Peter“ (1490)⁶¹⁶ von Sandro Botticelli⁶¹⁷ übernommen. Das Gemälde stellt eine Pieta dar.⁶¹⁸ Bei Eisenstein geht der Fuß Iwans in den Bogen von Anastasias Hand genauso weich über wie der Fuß Christi in den Bogen von Marias Hand auf Botticellis Bild. Das Bild „Beweinung des toten Christus“ wird vom Regisseur verwendet, um die große Liebe und Hingabe Anastasias zu Iwan zu zeigen. Der Sinn der Verwendung des Werks der Malerei bezieht sich hier unmittelbar auf die Charakterisierung des aktuellen Sachverhalts.

Hans Holbein der Jüngere „Der tote Christus im Grabe“

In der Sequenz mit der Krankheit fällt Iwan kraftlos auf das Bett. Iwan liegt, mit einem bestickten Hemd bekleidet, mit geschlossenen Augen auf der Pelzdecke. Sein Kopf ist weggekippt und das Gesicht nach oben gerichtet. Er ist bis zur Mitte des Oberkörpers zu sehen. Das ist der erste Bildausschnitt, nachdem Iwan kraftlos auf das Bett fällt. Danach wird nur der Kopf Iwans im Profil bis zum Hals in einer Großaufnahme gezeigt. Iwans Augen sind geschlossen und sein Gesicht ist beleuchtet. Der Kopf liegt in einer Linie mit dem Körper.

Sergej Eisenstein stellt den Protagonisten mithilfe zweier Bildausschnitte dar. In dem einen wird nur der Kopf Iwans mit dem Bart in einer Großaufnahme dargestellt, in dem anderen wird der Zar von der Brust bis zum Kopf gezeigt. Die Körperteile in den Bildausschnitten mit der Darstellung vom „beinahe toten Iwan“ sind dieselben Elemente, die Eisenstein auf dem Bild Holbeins des Jüngeren⁶¹⁹ „Der tote Christus im Grabe“⁶²⁰ (1521) aufgefallen sind. Auf Holbeins Bild wird Christus im Sarg dargestellt und an ihm sind Wunden, blutunterlaufene Stellen, Zeichen der Verwesung zu finden. Das Gemälde „Der tote Christus im Grabe“ gehört zu den Christusdarstellungen, auf denen Christus nach der Abnahme vom Kreuz, zwischen seinem Tod und seiner Auferstehung dargestellt wird. Die beschriebenen Merkmale sind für die Darstellung einer Leiche charakteristisch. Eine derartige Darstellung steht den üblichen

⁶¹⁶ Civjan, Jurij: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 42.

⁶¹⁷ Sandro Botticelli- ist ein italienischer Maler und Zeichner der frühen Renaissance. Sein Stil zeichnen weiche Plastizität und harmonisches Kolorit aus, wodurch das Thema des Werkes hervorgehoben wird.

⁶¹⁸ Eine Pieta ist die Darstellung Marias mit dem Leichnam Jesu Christi.

⁶¹⁹ Hans Holbein der Jüngere (1497-1543) ist ein deutscher Maler, einer der größten Meister der Epoche der Renaissance.

⁶²⁰ Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 40-41.

Darstellungen Christi entgegen, in denen er von Verwesung unberührt gemalt wurde. Die realistische Art entspricht aber dem Vorhaben des Malers, den Tod so wahrhaftig wie möglich darzustellen, um dadurch die Kraft der Auferstehung spüren zu lassen. Eisenstein fiel auf, dass Christus den Eindruck eines toten Menschen machte, weil auf dem Gemälde gleichsam zwei Bilder gleichzeitig zu unterscheiden sind, die zwei unterschiedliche Fokusse haben. Auf dem ersten Bild steht der Kopf des Christus mit dem umgekippten Kinn im Fokus. Auf dem zweiten ist die Aufmerksamkeit auf der Darstellung des Christus vom Kopf bis zur Brust fokussiert. Dabei befinden sich der Kopf und die Brust auf der gleichen Höhe, weil der Kopf Christi nicht auf dem Kissen, sondern flach in einer Linie mit dem Körper liegt. Eisenstein hat dazu folgende Bemerkung in seinem Tagebuch gemacht: *„Zu beachten bei Holbein. Iwans Krankheit. Um Holbeins Effekt zu erreichen, den Kopf nicht auf das Kissen hinlegen, sondern flach in eine Linie mit dem Körper.“*⁶²¹ Die Kopfstellung Christi wiederholt Eisenstein bei Iwan in der Sequenz mit seiner Krankheit. Der Wechsel der zwei Einstellungen führt dazu, dass dem gesamten Bild ein großes Maß an Leblosigkeit verliehen wird. Das Bild im Film war nicht mehr zu sehen und sein Inhalt wurde durch seine Darstellung in der Struktur des Films aufgelöst. Das Bild Holbeins wird verwendet, um realistisch darzustellen, wie nah Iwan der Schreckliche dem Tod ist.

3.3.8. Verwendung der Malerei als Intertext in den Filmen Sergej Eisensteins: **Zusammenfassung**

Rückblickend auf das vorangegangene Kapitel lassen sich folgende Gedanken festhalten: Eisenstein montiert aus den Darstellungen von Skulpturen, die aus dem räumlichen Kontext losgelöst werden, ein Bild, das zu einer Metapher der Ereignisse in der Handlung wird. Bei der Darstellung des Zitats wird die Handlung des Films nicht unterbrochen, sondern entwickelt sich weiter fort. Das Bild wird zu einer Pointe, die zur Auflösung der Kulmination in einer Szene oder in der Handlung führt.

Eisenstein verwendet als Intertext Bilder in der Stilrichtung des Impressionismus (Rodin), des Sentimentalismus (Kamenskij), der Renaissance (Holbein und Leonardo da Vinci) sowie russische Künstler (Wasnezow) und Bilder der monumentalen russischen Malerei.

⁶²¹ Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002, S. 40, meine Übersetzung-Y. G..

Mit den Kunstwerken wird auf die Gedanken der handelnden Person, die auf sie schaut, hingedeutet. Die Werke der bildenden Kunst erscheinen als Hintergrund und zeigen eine metaphorische Darstellung der handelnden Person, ihres Charakters oder stellen sie in der aktuellen Situation dar, was auf den Standpunkt des Autors hinweist. Der Verwendung des Intertextes in Form von Malerei liegt dementsprechend eine bildliche Darstellung, ein sinnliches Bild zugrunde. Die Fresken und Gemälde vermitteln zusätzliche Information über die Personen. Mithilfe des Intertextes weist Sergej Eisenstein auf die Motive hin, deckt den verborgenen Sinn der Ereignisse auf. Die Werke der bildenden Kunst werden immer symbolisch verwendet. In ihnen wird eine Idee dargestellt, die sich auf die Handlung des Films bezieht und sie interpretiert. Das wichtigste Prinzip, von dem sich Eisenstein bei der Auswahl der Werke, die er in seinem Film verwendet, leiten lässt, ist ihr Inhalt, der eine Idee vermitteln soll. Bei Eisenstein fällt die große Vielfalt der Funktionen auf, die die Verwendung der Malerei als Intertext auszeichnen. Mithilfe der Bilder wird der Gedanke des Films nochmals zusammengefasst, die bedeutendsten Botschaften werden unterstrichen, sie beeinflussen die gesamte Atmosphäre des Films, helfen, die Situation zu interpretieren, charakterisieren die Personen. Sie stellen ein Sinnbild für den gesamten Film dar. Mithilfe der Bilder werden die Zusammenhänge zwischen den Personen ausgedrückt. Insgesamt trägt ihre Verwendung zu einer größeren Ausdruckskraft der Darstellung bei.

3.4. Verwendung von Architektur als ästhetische Transformation in den Filmen

Sergej Eisensteins

3.4.1. „Streik“

Sergej Eisenstein stellt mithilfe der Architektur ein Sinnbild für die Idee seines Films dar. Der Film „Streik“ beginnt mit dem Bild eines Schornsteins auf einem Betrieb und zeigt gleich am Anfang die Arbeit in Aktion. Die sich drehenden Werkzeugmaschinen, die von oben zu sehen sind, stellen ein Bild eines Perpetuum mobile, des ewigen Motors, ein Sinnbild für eine nie aufhörende Bewegung, dar. Es kommen verschiedene Metallkonstruktionen, zum Beispiel eine Lokomotive, zum Vorschein. Der Betrieb wird in „Streik“ als eine Hymne der Industrialisierung dargestellt. Dadurch dass nicht Menschen, sondern hauptsächlich Maschinenbewegungen hervorgehoben werden, werden deren Genauigkeit und ihr Automatismus unterstrichen. Durch die poetische Darstellung des Betriebs wird er zum Ort, wo neue Ideen geboren werden können.

Sergej Eisenstein hatte vor, eine mehrteilige Staffel zu drehen, die revolutionären Aufständen gewidmet sein sollte, und „Streik“ war der erste Film daraus (Kap. 3.2.1). Um die Spontanität und Natürlichkeit des Aufruhrs zum Ausdruck zu bringen, findet Eisenstein es angemessen, keinen Protagonisten ins Zentrum der Handlung zu stellen, er wird in seinen Filmen durch die Bewegung der Volksmasse ersetzt. Nach Absicht Eisensteins hatte das Drehbuch zu „Streik“ deswegen weder einen Protagonisten noch eine Fabel. Wie Naum Kleiman erklärt, war der Regisseur damals tief überzeugt, dass „sowohl die Einführung der Persönlichkeit des Protagonisten wie auch das Wesen der Fabel-Intrige“ die „Produktion einer individualistischen Weltanschauung“ und mit „der Auffassung des Klassencharakters vom Kino unvereinbar“⁶²² seien. Die Darstellung der mechanischen Prozesse hilft dem Regisseur, sein Vorhaben zu verwirklichen, indem die Menschen vor der Kulisse mechanischer Bewegung gezeigt werden, diese übernehmen und dadurch selbst zum Teil einer allgemeinen Bewegung werden.

In den frühen Filmen Eisensteins sind oft das Wirrwarr von Treppengängen, unzählige Stufen, Brücken und ungewöhnliche Blickwinkel zu sehen. Mit der Darstellung von Treppen kann Bewegung ausgedrückt werden.⁶²³ Diesen Bildern können die Werke des italienischen Malers Giovanni Piranesi zugrunde gelegt werden; auf Eisensteins Beschäftigung mit dessen Werk gehe ich später detaillierter ein (vgl. Kap. 3.4.7.). Vorab kann aber schon gesagt werden, dass es sich als ein Indiz für Unruhe interpretieren lässt.

Eisenstein verwendet in der Architektur kirchliche Elemente. Als die „Eule“ zwei Arbeiter verfolgt, die auf dem Markt einen Trommelrevolver gekauft haben, laufen sie vor ihm in die Tiefe eines Ganges weg. Dieser Gang hat Bögen und seine Wände erinnern an die Wände eines Klosters. Der Regisseur unterstreicht die Handlungen des Elends mit der Darstellung kirchlicher Architektur, um Schönes und Erhabenheit in den Kampf um die eigenen Rechte hineinzubringen.

Einige Gebäudeformen lassen sich als eine bildliche Darstellung der Ereignisse in der Handlungslinie interpretieren. Die Sackgasse, die im Teil VI des Films erscheint, wo sich die Menschen, vom Polizisten mit Wasserwerfern getrieben, aus einem kleinen

⁶²²Kleiman, Naum: Versuche, Drehbuch, Konzept, in: Kinovedtscheskije zapiski, Nr. 89, Moskau 2009, in <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/111-124.pdf>, zuletzt aufgerufen am 01.07.2014.

⁶²³Aus einem Gespräch mit York Förster, freiem Architekturkurator vom Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main.

Durchgang zwischen zwei Gebäuden nach außen drängen, steht für Ausweglosigkeit. Die Menschen laufen hastig hin und her, vor ihnen ist die Wand, von hinten laufen ihnen die Soldaten nach. Die architektonische Darstellung der Sackgasse kann auf die Handlung des Films bezogen werden. Die Menschen befinden sich auch in übertragenem Sinne in der Sackgasse, sie erwarten den Tod.

3.4.2. „Panzerkreuzer Potemkin“

Die Handlung des Films „Panzerkreuzer Potemkin“ findet an zwei Orten, zum Teil auf dem Land in Odessa und zum Teil am Schiff, statt. Immer wieder wird gezeigt, dass die Mitglieder der Schiffsführung auf dem oberen Deck laufen. Die Matrosen halten sich dagegen in den Räumen der unteren Ebene des Schiffs auf. Die zwei Niveaus des Schiffs, der Level des Offiziersstandes und der der Matrosenmannschaft, stehen für zwei soziale Schichten, die obere und die untere. Mit den Ebenen und deren architektonischen Formen, zum Beispiel mit der Darstellung der verschiedenen Decks auf dem Schiff, wird auf den Konflikt des Films hingewiesen, auf die Auseinandersetzung von zwei gesellschaftlichen Schichten.

Nachdem die Leiche Wakulintschuks ans Ufer gebracht worden ist, werden in sich ständig wechselnden Bildausschnitten die Brücke, die Treppe und die schmale, mit dem Ufer verbundene Landzunge gezeigt, die mit Menschen gefüllt sind. Der menschliche Fluss strömt aus allen Lücken heraus. Es ist eine Treppe zu sehen, die von der Stadt zum Ufer führt. Alle ihre drei Treppengänge sind voll mit Stadtbewohnern. Unter anderem wird die Menschenmenge im Bildausschnitt aus der Perspektive unter dem Brückenbogen hervor gezeigt. Im Vordergrund wird ein metallener Bogen der Brücke dargestellt. Im Hintergrund erscheint ein Gebäude mit einem steinernen Bogen einer anderen Brücke. Links ist eine Treppe zu sehen, auf der die Leute nach unten laufen. Die Menschenmenge füllt die gesamte Landstrecke zwischen den Brücken. Eisenstein erklärt, dass ein solcher Blick es ermöglicht, das Ereignis hinter der Brücke im Fokus zu zeigen, weil der Hintergrund in ihm gleichsam mit einer natürlichen Lupe hervorgehoben erscheint. Dieselbe Perspektive findet man auf der Gravur Nr. XII „Die Brücke“ von Giovanni Piranesi. Die Menschenmasse scheint zwischen dem Brückenbogen und dem der Treppe gleichsam eingeklammert zu sein, was die Dichte der Menschenmasse stark betont. Somit tragen die Perspektiven in den Filmen Eisensteins dazu bei, ein Ereignis als wichtig und maßgebend darzustellen, damit seine

große Bedeutung verständlich gemacht wird. Mit Hilfe der Architekturformen erklärt der Regisseur den Stand der Handlung.

Die Potemkinsche Treppe

Zum ersten Mal ist die Potemkinsche Treppe zu sehen, als die Boten, die mit dem Geflügel beladen sind, nach Wakulintschuks Tod den Panzerkreuzer besuchen. Auf ihr werden auch die Einwohner beschossen. Vor der Entstehung von „Panzerkreuzer Potemkin“ hatte die Potemkinsche Treppe keine feste Bezeichnung und wurde in historischen Dokumenten oft Odessa-Treppe genannt. Sie wurde 1825 nach dem Entwurf der italienischen und russischen Architekten **Francesco Boffo** (1796-1867) und **Awraam Melnikow** (1784-1854) errichtet.⁶²⁴ Die Treppe ist unter Berücksichtigung der Perspektive konzipiert worden, sodass ihre Treppenabsätze von obengleich breit erscheinen. Beim Blick auf die Treppe von oben werden nur die Treppenabsätze sichtbar, wobei beim Blick von unten nur die Stufen zum Vorschein kommen. Die Gradlinigkeit, Strenge und Festlichkeit des Ensembles sollten Größe und Macht im Empirestil widerspiegeln.

Auf der Potemkinschen Treppe stellt Eisenstein die Szene der Abrechnung der Stadtverwaltung mit den protestierenden Menschen dar. Die friedlichen Demonstranten rennen die unzähligen Treppen herunter, um dem blutigen Gemetzel zu entkommen. Die Szene stellt „die stumpfen Gewalt und die hoffnungslose menschliche Verzweiflung“ dar.⁶²⁵ Der Lauf der Stufen wird bei Eisenstein mit dem Gedanken von Unendlichkeit assoziiert, wodurch die lange Flucht der schutzlosen Menschen auf der Suche nach Rettung vor der Erschießung betont wird.

3.4.3. „Oktober“

In der Architektonik des Films „Oktober“ lassen sich die Gebäude von Sankt Petersburg erkennen: der Winterpalast, das Smolnyj-Kloster, die Isaaks-Kathedrale, die Peter-und-Paul-Festung. Im Film werden viele Straßennamen und Bezeichnungen von Gebäuden verwendet, zum Beispiel die Sadovajastraße (Gartenstrasse), der Nevskij-Prospekt (Nevas-Prospekt), der Palastplatz, der Palast von Kschessinska, die Börse des

⁶²⁴Der Fürst Voronzov ließ diese Treppe als Geschenk für seine Ehegattin Elisaweta bauen.

⁶²⁵http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%82%D1%91%D0%BC%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0, zuletzt aufgerufen am 18.04.2013.

Münzhofes, der staatliche Hafen, der Finnische Bahnhof. Es wird auch zweimal der Stadtplan von Sankt-Petersburg gezeigt. Auf ihm markieren zuerst die Bolschewiken und danach die Übergangsregierung die Verteilung ihrer Truppen während des bewaffneten Aufstandes am 25. Oktober 1917. Damit wird das Ereignis der Oktoberrevolution durch den Regisseur an diese Stadt gebunden.

Natalia Bedzir stellt fest, dass sich im Film „Oktober“ der Topos der Stadt Sankt Petersburg widerspiegelt. Weil die Stadt auf sumpfigem Gelände gebaut wurde, wird sie in der Literatur als ein Ort des Totgeborenen, Grausamen charakterisiert. Zum Bild der Stadt gehört auch ein gewaltsamer Charakter, weil sie nicht natürlich, sondern mit viel Mühe und Arbeit errichtet wurde⁶²⁶. In den Werken der Literatur bei Alexander Puschkin, Lermontov, Gogol und Dostojewski wird diese Stadt immer trüb beschrieben. Zum Beispiel meint Gogol, „Peter“ bedeute auf Lateinisch „Stein“, deswegen sei Petersburg ein „steinerner Sack, tot, gesichtslos, kalt, schrecklich“⁶²⁷. Seine glänzenden Fassaden sind mit Neigung zur Pracht gebaut, die Gebäude aber haben aufgrund von zu hohen Pflegekosten keinen praktischen Zweck. Dadurch, dass diese Stadt als Hauptstadt des Neuen Staates aufgebaut wurde, die hohe europäische Kultur aber dem Volk unverständlich blieb, ist Sankt Petersburg auch symbolisch zum Bollwerk der Alleinherrschaft geworden. Damit ist zum Teil die Wahl des Handlungsortes bei Eisenstein verbunden. Aus diesem Grund bot es sich auch an, den Winterpalast mit seiner verwirrenden Zimmerordnung und seinen komplizierten Übergängen als Örtlichkeit einzubeziehen. Die Architektur trägt mit ihrem ästhetischen Eindruck zur Wahrnehmung der Handlung bei.

Eisenstein stellt mithilfe der Architektur den Hauptgedanken des Films bildlich dar. Im Film sind Brücken zu sehen. In einer Einstellung öffnet sich eine Zugbrücke, später wird in einer anderen Einstellung gezeigt, wie sich die Nikolajewskij-Brücke mit dem Ufer zusammenschließt. Das Auseinander- und Zusammenfügen von Brücken in Sankt Petersburg, das aus Inseln besteht, bedeutet Freiheit, sich durch die Stadt zu bewegen, aber auch den Anschluss ihrer Stadtteile, darunter auch Arbeiterstadtteile, ans Zentrum.

⁶²⁶ Aus dem Gespräch mit Prof. Dr. Natalia Bedzir 2014.

⁶²⁷ Wolkow, Solomon: *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga—s osnovanija do nashih dnei* (Geschichte der Kultur von Sankt Petersburg von der Gründung bis unseren Tagen), <http://www.rulit.me/books/istoriya-kultury-sankt-peterburga-read-223569-1.html>, zuletzt aufgerufen am 11.09.2017

Das Hochziehen der Brücken wird im Film zum Zeichen dafür, dass die Vertreter der Partei nicht imstande sind, den Aufstand zu entfachen.⁶²⁸ Das Verbinden von Brücken weist dagegen darauf hin, dass alle Kräfte mobilisiert und zum Kampf bereit sind. Das Bild der geschlossenen Brücke wird dadurch zum Bild für den Kampf. Eisenstein bringt mit der Verwendung von Architektur die Ereignisse der Handlung bildlich zum Ausdruck. Durch die Verwendung der Architektur werden die Ereignisse im Film akzentuiert.

Der wirkliche Winterpalast hat prächtige Hallen, riesige Galerien. Diese werden aber im Film nicht gezeigt. Stattdessen kommen die privaten Räume, der Weinkeller, das Schlafzimmer, die Bibliothek und einige kleine Zimmer zum Vorschein. Bolschewiken erobern den Palast durch die Gänge in den Kellern. Dabei fällt ein Schild an der Wand mit der Aufschrift „Im Winterpalast gibt es 1100 Zimmer“ auf. Nach Yuri Borev verkörpert die Ästhetik des Winterpalastes als Beispiel des russischen Barocks die Einheitlichkeit des russischen Staates und den Aufschwung der nationalen Idee.⁶²⁹ Auf diese Frage wollte der Regisseur nicht eingehen. Stattdessen bringt er nur einzelne Zimmer ins Bild, deren Darstellung einen chaotischen Charakter haben kann. Zeitgenössische Filmwissenschaftler kritisierten die Wiedergabe der Räume in „Oktober“. Viktor Schklowskij meinte, Eisenstein habe sich in den 1100 Räumen des Palastes verlaufen. Der Palast verwandle sich aufgrund der Art und Weise, wie er im Film gezeigt wird, in „ein riesiges Lager mit sinnlosen Sachen, die ihren Besitzer verloren haben“.⁶³⁰ Der Wirrwarr der Räume steht für die Unklarheit der sozialen und politischen Lage. Der Regisseur wählt die leisesten Orte des Palasts, um die Stille und die Stagnation, den Zustand im Land, wiederzugeben. Dem Durcheinander am Sitz der Übergangsregierung wird die Ordnung der Verteilung der Räume im Stab der Bolschewiken in Smolnyj gegenübergestellt. Die Räumlichkeit von Smolnyj besteht aus geraden Fluren und Räumen. Somit wird in der Architektur der soziale und wirtschaftliche Hintergrund der Ereignisse bildlich sichtbar gemacht.

Eisenstein gebraucht Figuren und Statuen des Winterpalasts, um die Handlung zu bewerten. Alle Figuren spiegeln gleichsam im Hintergrund die Tätigkeiten der

⁶²⁸Eisenstein, Sergej: Die Bücher unterwegs, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 290.

⁶²⁹Borev, Yuri, Ästhetik, Moskau 1988, S. 283.

⁶³⁰Schlowskij, Wiktor.: Eisenstein, Moskau 1976, S. 152.

Übergangsregierung wider. Es wird der Eindruck geschaffen, dass hinter der Regierung Gespenster und Schatten agieren. Die Kunstwerke stellen Sinnbilder dar und erklären damit die Handlung für den Zuschauer. Die Skulpturen verleihen außerdem den Ereignissen des Films, die im Winterpalast stattfinden, einen lethargischen Charakter. Eisenstein verwendet die Attribute des Winterpalastes dafür, um die Taten des Proletariats im Gegensatz dazu als eine heiße Leben spendende Quelle darzustellen.

3.4.4. „Die Generallinie“

Die Handlung in „Generallinie“ wird durch die Verwendung der Architektur betont. In ihr ist eine Gegenüberstellung von zwei Stilrichtungen zu bemerken, der alten und der neuen. Zum alten Stil gehören zerfallene, schräg stehende Häuser, Zäune und Tore. Zum neuen gehört zum Beispiel das Gebäude der Milchgenossenschaft der Zukunft in Martas Traum. Am Anfang des Films werden nach dem Morgengrauen die halbzerstörten Häuser gezeigt. Ein Haus im Dorf mit einem zerbrochenen Dach kommt zum Vorschein. Zwei Brüder wollen es in zwei gerechte Teile zersägen und als Ergebnis wird es nur ruiniert. Die „faire“ Teilung des Vermögens erweist sich als eine Illusion, als sich das Haus, das zuvor heil dastand, in einen Haufen Holzklötze verwandelt. In der Sequenz, in der die Bauern zusammen einen genossenschaftlichen Kuhstall bauen, hat die Arbeit dagegen Erfolg. Eisenstein stellt der Teilung das gemeinsame Bauen gegenüber. So zeigt Eisenstein mit dem Bild des Hauses eine Idee: Vereinigung, sprich Kollektivierung, bringt Effizienz und Erfolg. Im architektonischen Konzept des Films wird damit der Hauptgedanke des Films ausgedrückt. Mit Verwendung von Architektur werden die Ereignisse erläutert.

Die Milchgenossenschaft der Zukunft aus Martas Traum ist ein zweistöckiger Bau in Form eines Kubus, der aus zwei Teilen besteht. Er hat einen großen viereckigen Eingang, mehrere viereckige Balkone, die hervortreten, und ein flaches Dach. Neben dem Gebäude befindet sich ein Teich und hinter ihm ein Wald. Das Gebäude wird stark beleuchtet gezeigt. In der Darstellung dieses Gebäudes sind die Züge des Architekturstils Konstruktivismus⁶³¹ zu finden. Zum theoretischen Konzept des reifen Konstruktivismus ist die funktionale Methode geworden, die auf der Analyse der

⁶³¹Konstruktivismus ist eine der Stilrichtungen in der Architektur der Moderne. Seine Blütezeit liegt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er entstand unter dem Einfluss von Kasimir Malewitsch und dem Suprematismus. Diese Stilrichtung verzichtete auf die kulturellen Formen, die Errungenschaften der Geometrie, die bis zu der Zeit entwickelt wurden, und kehrte zu den geometrischen Grundformen zurück.

funktionalen Besonderheiten des Gebäudes basiert. Dem Architekturstil der Farm könnten die Entwürfe des Architekten Le Corbusier⁶³² zugrunde liegen, dessen Werk Eisenstein beschäftigte. In Le Corbusiers Werken werden die Ideen der Gleichheit in Bezug auf die Verteilung des Vermögens ausgedrückt. In seinen Wohnungsprojekten fanden diese Überzeugungen darin Verwirklichung, dass in die Gestaltung der Wohnungen keine Verzierungen gehörten, sondern nur das, was im Alltag verwendet wird.

Die Sequenz in der Farm wurde auf dem Gelände des genetischen Labors im Dorf Anikowo in der Sowjetunion gedreht. Es ist 1921 entstanden. Seinem Gebäude liegt der Entwurf des Architekten Andrej Burow zugrunde. In der „genetischen Fabrik“ waren hervorragende Wissenschaftler, Biologen, Mikrobiologen und Genetiker, tätig, die sich mit den Fragen der Selektion der Tiere beschäftigten.⁶³³ Ihr Ziel war es, die Genetik an die Anforderungen des praktischen Lebens anzunähern. Die schnelle Entwicklung der wirtschaftlichen Projekte ist ein wichtiges Merkmal der Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens in der Sowjetunion in den 1920er-Jahren. Es werden einerseits vom Staat die finanziellen Bedingungen für neue Projekte geschaffen, weil er nach dem Bürgerkrieg innovative Konzepte für eine schnelle Entwicklung nötig hatte. Andererseits sind auch viele Wissenschaftler dem Ruf gefolgt, eigene Kräfte, Fleiß und Ideen in das Wohl des Landes zu investieren. Das Labor in Anikowo war ein Unternehmen, wo man sich der Errungenschaften des neuen Systems vergewissern konnte. Mit der Darstellung des genetischen Labors will der Regisseur die schnelle Entwicklung des Landes und den Fortschritt aufgrund der Kollektivierung zeigen.

3.4.5. Standpunkt Sergej Eisensteins bezüglich der Architekturstile

Der Grund, warum Sergej Eisenstein vom Theater zum Kino gewechselt ist, lag darin, dass das Kino nach seiner Meinung einen größeren Bezug zur Architektur hatte.⁶³⁴ Die

⁶³²Le Corbusier (1887-1965) war ein schweizerisch-französischer Architekt, Architekturtheoretiker, Bildhauer und Möbeldesigner. Le Corbusier setzte sich stark mit Kubismus auseinander. Infolgedessen ist sein Manifest entstanden, in dem er die Prinzipien formulierte, die seinen Architekturstil ausmachten, die rationale Komposition des Bauwerkes aus elementaren geometrischen Formen bei Vermeidung rein dekorativer Effekte.

⁶³³Kleiman, Naum: Sergej Eisenstein. Fünf Epochen: Zur Vorbereitung des Films „Generallinie“ S. 114, <http://kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/111-124.pdf>, zuletzt aufgerufen am 23.10.2014.

⁶³⁴Listow, W.: Ot architektury k kino (Von der Architektur zum Kino), in: Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus dem schöpferischen Erbe S. M. Eisensteins), Moskau 1985, S. 104.

Art, wie der szenische Raum im Theater gelöst wird, führt dazu, dass das auf der Bühne Gezeigte aus verschiedenen Punkten im Theater auf verschiedene Art und Weise wahrgenommen wird. Im Kino hat der Zuschauer dagegen nur einen Blickwinkel, der vom Regisseur ausgewählt wurde. Außerdem lässt sich das Gesehene auf dem Bildschirm schneller als das Gesehene auf der Bühne im Bewusstsein des Zuschauers durch die Sinnbilder ersetzen.⁶³⁵

Das weist darauf hin, dass die Architektur für Eisenstein von allen Kunstarten die wichtigste ist. Sehr wichtig für den Regisseur ist auch die Darstellung der Architektur im Film. Dabei sind bestimmte Prinzipien hervorzuheben. In seinen Filmen bevorzugt Eisenstein die klassische Architektur (vgl. Kap. 3.3.2., 3.3.3.) Klassizismus hat für Eisenstein gegenüber anderen Stilen das höchste Maß an Anordnung der künstlerischen Erscheinungen. Die Stilrichtung der Moderne ist für ihn aufgrund ihrer Leichtigkeit und Zufälligkeit unannehmbar. In seinen Memoiren bezeichnet Eisenstein ein Architekturensemble seines Vaters als eine „komische Architekturfantasie, die im wildesten Stil ‚Moderne‘ gestaltet wurde“.⁶³⁶ Die klassische Ordnung und die Ungenauigkeit der Moderne sind für ihn unversöhnlich. Den Grund dafür sieht Listow darin, dass die Klassik und die Moderne auf prinzipiell verschiedene Art und Weise den Zuschauer beeinflussen haben. Die klassische Architektur mit einem streng und eindeutig festgesetzten Gesichtspunkt zieht Eisenstein der Moderne vor, weil in der Moderne die zufälligen gegenseitigen Verhältnisse der Massen, der Räume, der Elemente des Dekors zusätzlich berücksichtigt werden sollen.⁶³⁷ Seine Filme haben den Anspruch, den Zuschauer so zu beeinflussen, dass er zu neuen Handlungen motiviert wird. Dafür lässt Eisenstein keinen Freiraum für Vieldeutigkeit. Jede überflüssige Gestaltung der Räume, die falsche Eindrücke entstehen lassen könnte, soll möglichst vermieden werden.

3.4.6. „Alexander Newski“

In „Alexander Newski“ findet die Handlung in drei Städten statt, Perejaslawly, Nowgorod und Pskow. Die Orte sind anhand von bestimmten Merkmalen zu erkennen.

⁶³⁵Listow, W.: Ot architektury k kino (Von der Architektur zum Kino), in: Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus dem schöpferischen Erbe S. M. Eisensteins), Moskau 1985, S. 105.

⁶³⁶Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 240.

⁶³⁷Listow, W.: Ot architektury k kino (Von der Architektur zum Kino), in: Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus dem schöpferischen Erbe S. M. Eisensteins), Moskau 1985, S. 103-104.

In Perejaslawly wird nur das Empfangszimmer des Alexandergezeigt. Pskow zeichnen die Bildausschnitte vom Massaker des Deutschen Ordens an seinen Einwohnern aus. Es wird jedoch nur auf die Orte und Ereignisse hingewiesen, auf denen die weitere Entwicklung der Handlung basiert. In Nowgorod findet die Handlung hauptsächlich auf dem Platz der Versammlung (Vetsche) und auf der Handelsstraße statt. Am Ende der Handelsstraße und auf dem Platz der Versammlung sind Gebäude mit Kuppeln zu sehen. Nach Borew wird mit der Darstellung der Kuppeln auf die Macht und die Staatlichkeit hingewiesen.⁶³⁸ Barry Scherr hebt hervor, dass Nowgorod zu der Zeit, in der die Ereignisse der Schlacht am Peipussee stattfinden, kein kommerzielles Zentrum war, sondern von der Landwirtschaft lebte, deswegen kann die Darstellung einer Einkaufsstraße inmitten der Stadt nicht der historischen Wahrheit entsprechen.⁶³⁹ Eisenstein lässt aber im Zentrum von Novgorod einen belebten Ort entstehen, stellt es industriell, urban, als eine Messestadt dar. Der Weg in die Stadt läuft auf den Berg hinauf. So wird mithilfe der Architektur eine Dynamik der Bewegung geschaffen. Andererseits ist auf einer Erhöhung am besten die Hierarchie zu spüren. Daraus lässt sich schließen, dass die Linie der Macht, der Regierung, im Film „Alexander Newski“ unterstrichen wird.

3.4.7. „Iwan der Schreckliche“

In „Iwan der Schreckliche“ sind eine große Zahl an Innenaufnahmen und sehr wenig Außenaufnahmen vorhanden. Ziel ist es, ein geschlossenes architektonisches Universum zu kreieren, in dem das Leben eigenen Regeln unterworfen wird. Die Darstellung des Palastes von Iwan dem Schrecklichen ist ein zentrales architektonisches intertextuelles Zeichen im Film. In ihm gibt es viele Übergänge und keine Türen, sodass jede beliebige Person jederzeit aus jeder Richtung erscheinen kann. Die Wege im Palast sind nach dem Prinzip eines Labyrinths verbunden. Die Verteilung der Zimmer ist durch Verwirrung charakterisiert. Es ist unmöglich vorherzusagen, was sich hinter der nächsten Wand befindet. Die riesigen Decken sind halbgebogen und enden immer mit kleinen Fenstern darunter, oft vergittert, was sie Mausefallen ähnlich macht. Die Türöffnungen zwischen den Räumen sind immer kleiner als die Körpergröße eines Menschen. In die engen Durchgänge pressen sich die Menschen. Die Menschen beugen

⁶³⁸Vgl. Kap. 2.4.8.

⁶³⁹Scherr, Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 209.

sich, kriechen irgendwo hinein, um zum Zaren zu gelangen oder von ihm wegzukommen. Oft erscheinen sie von unten, gleichsam aus der Erde hervorkommend. Die ungewöhnliche Form der Räume hebt Joan Neuberger hervor.⁶⁴⁰ Sie weist darauf hin, dass sie unter dem Einfluss von Radierungen Giovanni Piranesis⁶⁴¹ entstanden seien, einer Serie mit dem Titel „Carceri d’invenzione“, „Die Gefängnisse der Vorstellungskraft“ (1949). Die Gefängnisse der Vorstellungskraft“ sind düstere und mit der großen Zahl ihrer Treppengänge, Brückenspannungen und Ketten erschreckende architektonische Gebäude mit Brücken, die nirgendwohin führen. Die Übergänge auf ihnen sind unter fantastischen Blickwinkeln zu sehen. Die Räume mit den hohen Wänden sind leer, sodass der Eindruck entsteht, sie wären nicht für gewöhnliche Menschen, sondern für irgendwelche Giganten bestimmt. Sie schaffen einen Eindruck der Unruhe, des Unverständlichen, Unlogischen, erinnern an den irrealen Raum des Traums und der Täuschung. Die Form der Architektur des Palasts gibt den Eindruck dieser Radierungen wieder.

“The palace architecture makes most indoor space seem closed and claustrophobia-inducing. (...) The palace architecture, with its archives entryways and stairways, its small chambers leading off to smaller chambers, its surprisingly elongated or truncated rooms, was inspired by a set of drawings by the Italian draughtsman and architect, Giovanni Piranesi, which Eisenstein analyzed in some detail.⁶⁴² Eisenstein noted the way Piranesi captured the essence of certain architectural forms (arches, stairways and the spaces they contained) and then ‘exploded’ those forms in drawings that seem to reach into another dimension. (...) In ‘Ivan’ people continually escape down corridors, along shafts of light, and through the palace’s tiny mousehole-doorways.”⁶⁴³

Von welcher anderen Dimension spricht hier Neuberger? Die offenen, gigantischen, stark beleuchteten Treppengänge Piranesis werden im Film durch die hinter den Wänden versteckten dunklen, geheimen Korridore ersetzt, wobei ihr unendliches Ineinander-Übergehen beibehalten bleibt. Dadurch wird der Eindruck der Unverständlichkeit der Verbindungen zwischen den Ebenen und der Düsterei

⁶⁴⁰Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003, S. 100.

⁶⁴¹Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ist ein italienischer Architekt und Maler-Grafiker. Das Werk Piranesis gehört zur Stilrichtung Klassizismus. Zur Besonderheit seines Schaffensstils gehörte die Darstellung architektonischer Kompositionen und Räume. Piranesis Beschäftigung mit der Perspektive während seines Studiums des Dekorationsaufbaus und der Komposition der Bühne spiegelte sich in seinen Radierungen mit dem Thema „Gefängnis“ wider.

⁶⁴²Eisenstein, Sergei, Nonindifferent Nature, Cambridge 1987, S. 125-53. Zit. nach: Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003, S. 100.

⁶⁴³Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003, S. 100.

übernommen. Im Gegensatz zu den überdimensionierten „Gefängnissen“ des italienischen Malers erwecken die Räume einen Eindruck des Zusammengepresst-Seins. Die Menschen werden durch die Struktur dieser Räume gleichsam erniedrigt. Das architektonische Zeichen wird in diesem Fall zum Ausdruck einer inneren Stimmung verwendet. Diese innere Stimmung wird zum Ausgangspunkt für die Handlung. Die Darstellung der Menschen, die sich ständig hineindrücken müssen, die verdunkelten Räume und die Unnatürlichkeit ihrer Bewegungen führen dazu, dass die Personen einen erschrockenen und unsicheren Eindruck machen.⁶⁴⁴ Eisenstein verwendet diesen Aufbau, um das System der Spionage, des Verrats, der Hilfsmittel zum Belauern und Belauschen, die es im Reich Iwans des Schrecklichen gab, wiederzugeben.

Als sich Iwan nach dem Tod Anastasias von seinen Untertanen verraten fühlt, zieht er sich aus der Regierung zurück und fährt auf seinen Landsitz nach Alexandrowskaja Sloboda. Dort wird er von einer Prozession von Menschen aufgesucht, die ihn darum bitten, in die Hauptstadt zurückzukehren. Iwan beobachtet die Menschen aus einem Fenster in seinem Palast in Sloboda. Der Raum, in dem sich Iwan befindet, hat in der Wand einen Durchbruch in Form eines Dreiecks, in den ein Viereck eingebaut ist. Die scharfen viereckigen Steine treten aus dem Durchbruch hervor. Iwan steht daneben, das Gesicht der Öffnung zugewandt, bekleidet mit einem Pelzmantel und hell beleuchtet, und stützt sich dabei auf den Stock. Der Durchbruch öffnet einen Blick auf das beschneite Feld, auf dem der Menschenzug läuft. Die Prozession schneidet das Feld gleichsam durch. Der Zug endet mit seiner Spitze bei den Füßen Iwans. Damit wird das Bild des Zaren mit dem eines wilden Vogels verglichen. Die Ähnlichkeit mit dem Tier ist einer der Charakteristiken des Zaren, das sich im Laufe des ganzen Films wiederholt. Anna Bohn hebt hervor, dass es die Absicht des Regisseurs war, mit diesem Vergleich die geistige Leere Iwans deutlich zu machen.⁶⁴⁵ Im Wanddurchbruch wird Iwan im Profil dargestellt, das sich durch eine spitze Nase und den Bart, der senkrecht zu seinem Hals gewachsen ist, auszeichnet. Diesem Bildausschnitt wurde der Holzschnitt von Utagawa Hiroshige⁶⁴⁶, „Fukagawa Susaki und die Juma“, zugrunde gelegt, der einen

⁶⁴⁴ Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003, S. 100.

⁶⁴⁵ Bohn, Anna: Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930 – 1948, München 2003, S. 149.

⁶⁴⁶ Utagawa Hiroshige (1797-- 1858), japanischer Maler, Vertreter des Stils Uki-e, Master des Farbholzschnitts, der in seinen Werken die ephemere Naturzustände, atmosphärische Effekte des Schnees und des Nebels wiedergegeben hat.

Raubvogel darstellt. So wird mit der Gebäudeform eines der Charaktermerkmale des Protagonisten betont, seine raubtierartige, böse, wilde und blutdürstige Art.

3.4.8. Verwendung der Architektur als ästhetische Transformation in den Filmen

Sergej Eisensteins: Zusammenfassung

Der Ansatz Eisensteins bei der Verwendung ästhetischer Transformation in Form von Architektur kann rückblickend auf das obige Kapitel folgendermaßen zusammengefasst werden.

Mithilfe des Intertextes in Form der Architektur, der Verwendung von realen Gebäuden der Handlungsorte, lässt Eisenstein die Ereignisse im Film unabhängig von der Zeit erscheinen, sodass sie immer und überall stattfinden können. Die Veränderungen an den Gebäuden beeinflussen die Entwicklung der Handlung. Mithilfe der Architektur werden bestimmte Merkmale hervorgehoben und zum Zeichen der Zeit gemacht. In den Konstruktionen mit unklarer Raumanordnung wird mit Verwirrung oder versteckter Unruhe auf die sozial-politische Situation im Land hingewiesen. Die architektonischen Formen bei Eisenstein enthalten einen klaren Appell an den Zuschauer. Von Werken Giovanni Piranesis beeinflusst, tritt dieser Stil in Eisensteins Filmen wie unbewusst in Erscheinung. Das Bild in der architektonischen Konstruktion steht metaphorisch für einen Begriff, der als Unruhe, Unsicherheit, Misstrauen bezeichnet werden kann.

Einige Gebäudeformen lassen sich als eine bildliche Darstellung der Ereignisse in der Handlungslinie interpretieren. Mit den architektonischen Formen wird auf den Konflikt des Films hingewiesen. Eisenstein bringt mit der Verwendung von Architektur die Ereignisse der Handlung bildlich zum Ausdruck oder stellt mithilfe der Architektur ein Sinnbild für die Idee seines Films dar. Ein architektonisches Objekt kann verwendet werden, um die Handlungslinie hervorzuheben oder Aufmerksamkeit auf ihr zu fokussieren. Durch die Perspektive können die Objekte bei Eisenstein groß und gewichtig erscheinen. Die Idee, die der Regisseur unterstreichen will, lässt er mithilfe der ästhetischen Transformation in Form von Architektur bedeutsamer erscheinen. Elemente aus dem Sakralbau werden verwendet, um Schönheit und Erhabenheit in die Idee des Films hineinzubringen. Eisenstein schafft in der Architektur außerdem ein Bild für die Seele des Protagonisten, das gleichzeitig auch die Verhältnisse um ihn herum verkörpert.

3.5. Verwendung von Landschaft als ästhetische Transformation in den Filmen

Sergej Eisensteins

3.5.1. „Panzerkreuzer Potemkin“

Eisenstein verwendet die Bilder der Landschaft in seinen Filmen insgesamt weniger, als die anderen Arten des Intertextes und der ästhetischen Transformationen. Der Film „Panzerkreuzer Potemkin“ beginnt mit der Darstellung der Wellen auf dem Meer. Es wird ein steinernes Ufer und daneben Wasser gezeigt. Die Welle rollt über die Steine, stößt auf das Ufer und wird zerschlagen. Das Meer weist gleichsam auf die Seele der Matrosen hin. In der russischen Literatur, besonders bei den Romantikern, zum Beispiel bei Alexander Puschkin, wird auf das Bild der Wogen zurückgegriffen, um die steigende Unzufriedenheit unter den Volksmassen zum Ausdruck zu bringen.⁶⁴⁷ Traditionell wird das Bild der Wellen in der Dichtung mit der Idee von einem Aufstand und einer Revolution verbunden. Der rollende Laut der Welle verkörpert dabei die Empörung des Volks. Mit dem Bild des Meeres, das sich wie ein Leitmotiv wiederholt, wird das Hauptthema des Films angesprochen. Die Landschaft wird als ästhetische Transformation im Film mit der Absicht verwendet, dass der Ort, in dem die Ereignisse stattfinden, mit einem Hauptgedanken gekennzeichnet und charakterisiert wird.

Nach dem Aufstand auf dem Schiff und dem Tod seines Urhebers zeigt der Film Szenen im Nebel. Ein Schiff, von dem gerade die Güter mit einem Hebekran ausgeladen werden, liegt wie im Schleier auf dem Wasser. Die Sonne am Himmel wird nur angedeutet. Die Sonnenstrahlen breiten sich auf dem Wasser aus. Noch drei Schiffe liegen unbeweglich im Hafen. Im Hintergrund ist nichts zu sehen außer trübem Nebel. Die Möwen sitzen auf der Boje, weil sie sich nicht trauen zu fliegen. Die Idee von den nebeligen Tagen in der Zeit der Trauer um Wakulintschuk ist aufgrund des zur Zeit der Dreharbeiten unfreundlichen Wetters entstanden. Die Nebel kennzeichnen das südliche Klima Odessas. Sie können, wie es Eisenstein beschreibt, so stark wie säuerlicher Mehlbrei sein und wochenlang die Aussicht verstecken.⁶⁴⁸ Eisenstein bezeichnet dieses Bild der Natur, die im Nebel steht und wie verschleiert ist, als trauriges „Als ob sich

⁶⁴⁷Puschkin, Alexander: Obwal (Der Einsturz), in: Puschkin, Alexander: Gesammelte Aufsätze in 10 Bänden, Bd. 2, Moskau 1959, S. 267ff.

⁶⁴⁸Eisenstein, Sergej Michajlovic: Zwölf Apostel, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach, Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 129.

Watte auf die Spiegeloberfläche der Bucht gelegt hat“.⁶⁴⁹ Die vernebelte Bucht wird zum Sinnbild der Trauer um Wakulintschuk. Dieser traurige Zustand hüllt sowohl die Natur als auch die Menschen ein und der Hafen wird zu einem Ort, wo ihr Protest beginnt. Natalia Bedzir hebt hervor, dass ein vernebelter Ort eine apokalyptische Konnotation hat.⁶⁵⁰ Ein Bild der Natur wird hier verwendet, um auf die Stimmung der Menschen, hinzuweisen. Es verstärkt den Eindruck von den Geschehnissen.

3.5.2. „Die Generallinie“

Die Darstellung der Natur in „Die Generallinie“, einem Film von der industriellen Entwicklung eines Dorfes, hat bei Eisenstein einen schematischen Charakter.

Die Landschaft wird von Eisenstein als Intertext gebraucht dadurch, dass mit ihr auf bestimmte Sachverhalte hingewiesen wird. Der Film beginnt mit der Darstellung des Morgengrauens über einem Feld. Das Feld erstreckt sich auf der ganzen Leinwand bis zum Horizont. Es wird mit mehreren Streifen markiert. Der Himmel ist oben dunkel, unten tritt aber das Helle heraus. Danach wird gezeigt, wie der Schatten einer Wolke sich schnell über das Feld bewegt und ein immer größerer Teil der Bodenfläche beleuchtet wird. Eisenstein weist damit auf die frühe Periode in der Entwicklung des Dorfes hin, auf die Phase des Aufbaus, er sei wie Morgenrot nach der langen Nacht. Auf dem Feld wird ein Stück Land abgesondert gezeigt, danach bilden sich mehrere Grundstücke, die voneinander durch Balken getrennt werden. Am Ende des Films fährt ein Traktor über die Landstücke und zerquetscht die Zäune zwischen ihnen. Mit dem Bild der sich trennenden Grundstücke wird auf die sich trennenden Gemeindemitglieder hingewiesen und hervorgehoben, dass das Vermögen eines Einzelnen durch die Teilung des Ganzen deutlich kleiner wird. Das Bild des sich wieder vereinenden Grundstücks am Ende dagegen wird zum Zeichen des Reichtums, weil in ihm bildlich gezeigt wird, dass jedes einzelne Gemeindemitglied Anspruch auf den Ertrag vom Ganzen hat. Die Verbindung soll für Gewinn und Wohlstand stehen. Die Bilder der Landschaft sind damit Anspielungen auf die Handlung. Mithilfe der Darstellung der Natur unterstreicht Eisenstein auf diese Art und Weise den Hauptgedanken des Films.

⁶⁴⁹ Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 129 (meine Übersetzung- Y. G.)

⁶⁵⁰ Aus dem Gespräch mit Prof. Dr. Natalia Bedzir 2014. Vgl. Die Offenbarung 9:2, in: die Bibel. Ebelfelder Übersetzung, Wuppertal 200, S. 338.

3.5.3. „Beschinwiese“

Iwan Turgenews „Aufzeichnungen eines Jägers“ in „Beschinwiese“

Das Drehbuch zum Film „Beschinwiese“, das von Alexander Rschewskij stammt, hat denselben Titel wie der Film. Der darin bezeichnete Ort stammt aus der Reihe von Erzählungen des russischen Schriftstellers Iwan Turgenew. Diese Reihe besteht aus Geschichten, die Ereignisse beschreiben, die den Protagonisten auf der Jagd begleiten, und hat den Titel „Aufzeichnungen eines Jägers“. Eine Erzählung darin trägt den Titel „Beschinwiese“ (1851). Sie handelt davon, wie der Protagonist sich nach der Jagd verlaufen hat und gezwungen war, auf dem Gelände eines fremden Landguts zu übernachten. Er stieß dabei in der Dunkelheit auf Jungen, die um ein Lagerfeuer saßen. Weil er die Gegend nicht kannte, konnte der Jäger nicht weiterlaufen und wurde unfreiwillig zum Zuhörer der Geschichten, die die Personen einander erzählten. An ihrem Inhalt erkannte er, dass es sich um den Ort handelte, wo er sich befand, die Beschinwiese. In den erzählten Geschichten erlitten Menschen ein Unglück und am Ende der Erzählung passiert das auch mit einem der Jungen.

Eisenstein bezieht sich in mehrfacher Hinsicht auf Turgenew⁶⁵¹. Die Bezüge zu dem literarischen Werk sind im Film an mehreren Stellen vorhanden. Erstens will er seinem Film einen poetisch-symbolischen Ton verleihen. Der Regisseur nimmt sich deswegen viel Zeit für die Darstellung der Natur. Schon im Drehbuch „Beschinwiese“ werden lange Zitate mit Naturbeschreibungen aus Turgenews Werken eingeführt. Jay Leyda teilt auch mit, dass die ersten Bildausschnitte des Films, die blühenden Kirschenbäume, auf den Impressionismus Turgenews zurückweisen.

*“These first shots were taken with an understanding of Turgenew’s place in and contribution to the history of literature and art. In the wake of romanticism, Turgenew was attracted by the impressionists, who were in turn attracted by the Japanese printmakers; Turgenew’s introduction of impressionism into literature was the key the episode needed.”*⁶⁵²

⁶⁵¹ Iwan Turgenew (1818-1823) ist ein russischer Schriftsteller, Dichter, Übersetzer, Vertreter der „Goldenen Epoche“ der russischen Literatur. Sein Werk gehört unter anderem der Stilrichtung Realismus. In seinen Erzählungen beschäftigt er sich mit dem Leben der einfachen Bauer. Die Prosa bei Turgenew hat eine lyrische Grundlage, beinhaltet Naturbeschreibungen, lässt viel Platz für Schilderungen der Gefühle des Protagonisten.

⁶⁵² Jay Leyda and Zina Voynow, Eisenstein at work, New York 1982, S. 86.

Die impressionistische Darstellung der Ereignisse unterstützt die Darstellung des eigenen Gesichtspunkts bei Turgenew und bei Eisenstein. Die allgemein bekannte Geschichte Pawel Morosows wird zum Einzelfall. Es handelt sich außerdem im Film wie im Werk Turgenews um das Leben von Bauern. Die handelnden Personen in „Beschinwiese“ sind genauso wie in den „Aufzeichnungen“ Jungen. Genauso wie in der Erzählung gibt es im Film eine Sequenz, wo die Jungen in einem Kreis um das Lagerfeuer sitzen. Auch Pferde sind in ihr auf ähnliche Art und Weise dargestellt. Bei Eisenstein strecken sich aus der Dunkelheit vier Pferdeköpfe hervor. Bei Turgenew enthält die Episode mit den Jungen um das Lagerfeuer folgende Beschreibung: *„Zuweilen, wenn das Feuer schwächer brannte und der Lichtkreis enger wurde, streckte sich plötzlich aus der drängenden Finsternis ein brauner Pferdekopf ... hervor.“*⁶⁵³ Es wird der Eindruck von jugendlicher Neugier, ihrem Mut und ihrem Gemeinschaftssinn aus der Erzählung auf den Film übertragen.

Außerdem betont der Regisseur mit der Übernahme des Ortes nochmals den Hauptgedanken des Films. Das Ereignis sei keine glänzende Tat eines Helden, der berufen ist, im Pantheon der Märtyrer für die Partei seine Stelle einzunehmen, sondern Stepok wird damit als ein Opfer der vorprogrammierten Tragödie, eines tragischen Unglücks bezeichnet. Im Film „Beschinwiese“ wird mithilfe der Naturdarstellungen die Handlungslinie unterstrichen. Am Anfang kommen die geöffneten Blüten der Bäume zum Vorschein. Es werden oft große Flächen mit klarem oder bewölktem Himmel gezeigt. Sequenzen mit der Darstellung der Handlung wechseln sich mit der Darstellung der Natur ab. Als Stepok getötet wird, liegt er auf dem Gras. Seine beiden Arme sind seitlich weit abgespreizt. Etwas später kommen die Jungen mit Pferden neben dem Lagerfeuer zum Vorschein. Viel Zeit nimmt auch die Darstellung der Natur nach dem Tod des Protagonisten ein. Es werden ein See, seine Form, ein Baumzweig über dem Wasser dargestellt. Die aufgehende Sonne spiegelt sich im Wasser wider.

Der Kunstgriff, die Handlungslinie durch Naturbeschreibungen zu betonen, ist auch in den Werken des Schriftstellers Iwan Turgenew zu finden (vgl. Kap.3.2.5.). Bei ihm findet die Stimmung des Protagonisten in den Beschreibungen der Naturbilder um ihn herum ihre Entsprechung. Die Darstellung der Bilder der Natur befindet sich somit in direkter Abhängigkeit von der Stimmung des Protagonisten. Ihre Tonalität ändert sich

⁶⁵³Turgenjew, Iwan: Aufzeichnungen eines Jägers, Frankfurt am Main 2001, S. 115.

aber abhängig von der Situation und den Umständen, in denen sich der Protagonist, wie er denkt, befindet. Turgenews Erzählung „Beschinwiese“ beginnt mit der Beschreibung eines Julitags, an dem sich der Protagonist auf die Jagd aufmacht und an dem die Sonne „nicht feurig und nicht glühend“⁶⁵⁴ ist, sie „taucht friedlich unter einer langen und schmalen Wolke hervor“. Als der Jäger später feststellt, dass er sich in einer unbekannten Gegend verlaufen hat und aus der Örtlichkeit nicht herauskommt, merkt er an, dass der Himmel „so trübselig hing“. Als er danach neben einer Gruppe von Jugendlichen einen sicheren Platz für die Übernachtung findet, sieht er ein wunderbares Bild vor sich: „das Dunkle steht hoch über es“.⁶⁵⁵ Als der Protagonist die schrecklichen Geschichten über den Ort, wo er sich gerade befindet, vernimmt, hört er, wie ein „gedehnter, schallender, fast stöhnender Laut“ „in der Ferne ertönte“⁶⁵⁶. Als er sich mit dem Morgenrot aus dem Ort auf den Weg machen kann, sieht er, dass „der blassblaue Himmel“ „lichter, kälter, blauer“⁶⁵⁷ geworden ist. Auf diese Art und Weise geben die Naturbeschreibungen in der Erzählung die Verfassung des Protagonisten wieder. Fühlt er sich glücklich, wird die Natur für ihn schön, wenn er sich in Gefahr befindet, nimmt er an der Natur um sich herum nur die unattraktiven Seiten wahr. Dasselbe Prinzip, nur umgekehrt, liegt den Darstellungen der Natur in Eisensteins Film „Beschinwiese“ zugrunde. Während der ruhigen Entwicklung der Handlung werden keine auffallenden Naturlandschaften gezeigt. Da, wo die Ereignisse besonders tragisch sind, erreicht die lyrische Darstellung der Natur dagegen ihre höchste Stufe. Die Bilder der Natur intensivieren die Wahrnehmung der Ereignisse. Dadurch, dass der Film mit den Referenzen zu einem literarischen Werk durchwoben ist, entsteht eine höhere Stufe der Interaktion zwischen ihnen.

3.5.4. „Alexander Newski“

Verwendung der Landschaft als ästhetische Transformation in „Alexander Newski“

Im Film „Alexander Newski“ werden Naturbilder zum Sinnbild für Russland. Eisenstein verwendet die flache Landschaft, um auf den schlichten und friedlichen

⁶⁵⁴Turgenjew, Iwan: Aufzeichnungen eines Jägers, Frankfurt am Main 2001, S. 109.

⁶⁵⁵Ebd., S. 112.

⁶⁵⁶Ebd., S. 121.

⁶⁵⁷Ebd., S. 133.

Charakter des Volks hinzuweisen. Scherr⁶⁵⁸ weist auf die große Zahl der Bildausschnitte im Film hin, die den Himmel darstellen. Während des Fischens, der Schlacht und der Suche nach Verwundeten ist viel Himmel zu sehen. Scherr erklärt das damit, dass die Panoramaaufnahmen am besten auf das Thema des Films, Russland, hinweisen⁶⁵⁹, das in der ersten Fassung geplant war. Der Film „Russland“ sollte die Breite und die Schlichtheit zeigen, die für das russische Land charakteristisch sind. Die Darstellung der Landschaft sollte damit das Thema des Films betonen.

Rabenstein

Bevor er in die Schlacht zieht, beobachtet Alexander das andere Heer von Rabenstein. Alexander steht dabei, mit einem Panzerhemd bekleidet, mit seinem Waffenträger auf einer großen weißen Scholle. Neben ihm ist ein großes Stück Himmel zu sehen, auf dem sich die Wolken abzeichnen. Rabenstein ist die historische Bezeichnung eines Ortes auf der Rabeninsel im Peipussee. Der Felsen und die Insel existieren nicht mehr, sondern sind im Wasser versunken. Die Insel hat historische Bezüge zu den Siegen der russischen Herren über die Eroberer. Es gibt eine Legende, dass sich der Rabenstein 300 Jahre nach dem Angriff des Schwertbruder-Ordens aus dem Wasser erhob, um das russische Volk vor den Livoniern zu schützen.⁶⁶⁰ Der Regisseur stellt ein historisches Objekt des Handlungsortes im Bildausschnitt dar. Von diesem Punkt aus beginnt Alexander Newski bei Eisenstein den Kampf. Auf diese Art und Weise wird die Friedfertigkeit Alexander Newskis noch einmal unterstrichen. Er leitet den Kampf von einem Ort aus, der sogar ohne den Feldherrn bereit ist, sein Heer zu schützen, was dafür steht, dass das russische Land selbst die Bevölkerung vor den Eroberern schützt. Nicht die Menschen treten allein in den Kampf, sondern das Land steht an ihrer Seite. So interpretiert auch Scherr die Naturbilder im Film, *„like the Russian land itself, takes on an emblematic significance in the struggle against the foreign forces“*.⁶⁶¹ Auf diese Weise wird mithilfe der Landschaft in „Alexander Newski“ der Hauptgedanke des Films betont.

⁶⁵⁸Scherr, Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 218.

⁶⁵⁹Ebd., S. 221.

⁶⁶⁰<http://www.culture.pskov.ru/ru/legends/object/8>

⁶⁶¹Scherr Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero. In: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 221.

3.5.5. Verwendung von Landschaft als ästhetische Transformation in den Filmen

Sergej Eisensteins: Zusammenfassung

Die Prinzipien der Verwendung der Landschaft als ästhetische Transformation bei Eisenstein können rückblickend auf das vorangegangene Kapitel folgendermaßen zusammengefasst werden.

In der Verwendung der Landschaft sind dieselben Prinzipien wie in der Verwendung des Intertextes hervorzuheben. Es werden Aussagen in bildlicher Form in Bezug auf die behandelten Ereignisse gemacht. Die realen historischen Orte spielen eine wichtige Rolle für die Gestaltung des bildlichen Universums jedes Films. Es werden die Angaben systematisiert und die wichtigsten Merkmale, die den Ort im Zusammenhang mit dem Konzept des Films charakterisieren sollen, für die Darstellung ausgewählt. Die Auswahl der Landschaftsorte entspricht dem Konzept Eisensteins, seiner bildlichen Vorstellung von der Idee, die im Film behandelt wird. Ihre Merkmale spiegeln deswegen als Sinnbild den Hauptgedanken des Films wider. Das Hauptprinzip der Verwendung der Landschaft als Intertext ist es, die Handlungslinie zu unterstreichen. Die Bilder der Landschaft können auch auf den Charakter des Protagonisten hinweisen („Alexander Newski“) oder die Situation verdeutlichen („Die Generallinie“). Es kann auch eine Stelle aus einem literarischen Werk der Darstellung der Natur zugrunde liegen (vgl. Kap. 3.4.5.). Die Art der Verwendung der Naturbeschreibungen darin kann die Darstellung der Landschaft im Film prägen. Eine ästhetische Transformation dieser Art wird verwendet, um die wichtigen Aussagen zu betonen, der Handlung des Films eine tiefere Emotionalität zu verleihen. Die Darstellung der Landschaft ist am Zuschauer orientiert, sie scheint keinen Bezug zu den Handlungen der Protagonisten zu haben.

4. Fazit

Bevor ich die Ansätze Sergej Eisensteins und Andrej Tarkowskij bezüglich der Verwendung des Intertextes vergleiche, möchte ich sie zuerst rekapitulieren.

Die Funktion des Intertextes im diegetischen Raum bei Sergej Eisenstein

- 1) Die Abbildung verstärkt den Eindruck des Zuschauers von der Situation, ihre Botschaft wird betont.
- 2) Die Handlungslinie wird in Form eines Bildes dargestellt.
- 3) Das Thema des Films wird bildlich dargestellt.
- 4) Der Intertext erklärt den Sinn der aktuellen Situation.
- 5) Der Intertext drückt die Gedanken einer handelnden Person aus.
- 6) Die Ereignisse werden akzentuiert.
- 7) Der Konflikt im Film wird bildlich dargestellt.
- 8) Das Hyperzitat unterstreicht die Hauptidee.
- 9) Die innere Stimmung, mit der die Handlung beginnt, wird nonverbal angegeben.
- 10) Mit der Architektur wird der Topos geschaffen.
- 11) Die Ästhetik der jeweiligen Epoche oder Kultur kommt zum Ausdruck.
- 12) Die Ereignisse des Films werden mithilfe des Intertextes mit realen Geschehnissen verbunden.

Die Funktion des Intertextes im diegetischen Raum bei Andrej Tarkowskij

- 1) Es wird ein Gedanke geäußert, der sich nicht auf die Handlung bezieht.
- 2) Die persönliche Weltanschauung des Regisseurs wird ausgedrückt.
- 3) Der autobiografische Aspekt wird in den Film hineingebracht.
- 4) Es wird die Möglichkeit geschaffen, den Gedanken auszudrücken, ohne ihn wörtlich zu erwähnen.
- 5) Mithilfe des Intertextes findet das Umschalten zwischen den zwei Welten „sehen“ und „fühlen“ statt.
- 6) Die Ereignisse im Film werden durch eine Tonalität verbunden.
- 7) Ein tieferer Level der Erzählung wird geschaffen.
- 8) Der Intertext wird als Möglichkeit verwendet, die zweite Seite des Charakters des Protagonisten zu zeigen.
- 9) Die Weltanschauung der Epoche wird in den Film eingebracht.
- 10) Auf die Werte der thematisierten Epoche wird Bezug genommen.

- 11) Die modernistische Ästhetik wird in den Film hineingebracht.
- 12) Die Darstellungsweise eines Mediums wird mit den Mitteln eines anderen Mediums wiedergegeben, z. B. Übertragung der Dichtung in den Film.

Zwar kann man die Filmästhetiken Sergej Eisensteins und Andrej Tarkowskij insofern als ähnlich betrachten, als Menschen wie sie, die im selben Land gelebt haben, in ihrer Weltanschauung und in ihrer Auffassung von der Wechselwirkung zwischen dem Menschen und seiner Zeit vergleichbar sind.¹ Die Ansätze bei der Verwendung des Intertextes durch Eisenstein und Tarkowskij haben sich aber als unterschiedlich erwiesen. Ebenso nehmen beide hinsichtlich der Spezifik der Verwendung des Intertextes verschiedene Standpunkte ein.

Die Hauptaspekte eines Vergleichs der Verwendung von Intertextualität bei Tarkowskij und Eisenstein lassen sich folgendermaßen festhalten: In den Filmen Sergej Eisensteins ist Intertext ein Bestandteil der Handlung und ein Element der Erzählung. Bei Andrej Tarkowskij gehört Intertext nicht zur Handlung und bringt Aspekte zum Ausdruck, die sich nicht auf den Protagonisten, sondern auf den Regisseur beziehen.

Wenn man die Verwendung des Intertextes in den Filmen Andrej Tarkowskij betrachtet, kann man feststellen, dass der Zuschauer gleich bemerkt, wann die intertextuelle Sequenz beginnt, weil Tarkowskij sie in die Handlung des Films fast nicht einbettet. Der Zuschauer erkennt den Intertext durch das neue Bild, durch Änderungen im Ton oder weil die Kamera sich auf eine besondere Art und Weise bewegt. Der Zuschauer nimmt diese Hinweise als Perspektive des Erzählenden wahr. Die Bilder oder der literarische Intertext bringen in das Thema des Films die Assoziationen und Zusammenhänge seitens des Autors mit ein. Sie werden als eine neue Perspektive interpretiert, als die Sichtweise von jemandem, von dem in der Handlung nicht die Rede ist.

Bei Sergej Eisenstein gibt es in den Sequenzen mit Intertext keine Hinweise, die in den Augen des Zuschauers auf eine „neue“ Erzählung hindeuten könnten, weshalb die Sequenzen mit dem eingebauten intertextuellen Element als weitere Entwicklung der Handlung wahrgenommen werden. Weil sich die Erzählung fortsetzt, wird der Inhalt der intertextuellen Sequenz als neuer Fokus empfunden, der die Idee des Films zusätzlich verdeutlicht.

Umgang mit Themen- und Werkvielfalt

Sergej Eisenstein

Eisenstein zitiert in seinen Filmen die Bibel, historische Persönlichkeiten (Pavel Morosov, Shakespeare, Alexander Newski, Iwan den Schrecklichen), Politiker (Wladimir Lenin, Leo Trotzki, Niccolò Machiavelli) sowie Werke der russischen Folklore (Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten, Heldensagen, Volkslieder).

Aus der Malerei bezieht Eisenstein Gemälde der Renaissance (Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli und Holbein), Ikonen und Fresken der monumentalen russischen Malerei mit in den Film ein.

Aus der Architektur werden hauptsächlich Gebäude im klassizistischen Stil gewählt: die Statue des Duc de Richelieu, die Potemkinsche Treppe, Iwans Palast, dem die Gravuren Giovanni Battista Piranesis zugrunde liegen.

Allgemein sind die Werke, die Eisenstein in seinen Filmen zitiert, sehr unterschiedlich. Grundsätzlich kann man festhalten, dass er Bilder bevorzugt, die Dynamik zum Ausdruck bringen, sei es die Dynamik der Bewegung oder einer Situation, eines Charakters. Außerdem greift Eisenstein häufig auf Folklore als Quelle für einen Intertext zurück („Alexander Newski“, „Iwan der Schreckliche“).

Andrej Tarkowskij

In den Filmen Andrej Tarkowskij kann man die zitierten Werke hauptsächlich in die zwei Kunstgattungen der Literatur und der Malerei unterteilen. Die literarischen Werke sind: die Bibel, Werke der Renaissance („Don Quijote“ von Miguel de Cervantes, „Die Göttliche Komödie“ Dante Alighieris), die Gedichte Arsenij Tarkowskij, des Weiteren die Vertreter der goldenen Ära der russischen Dichtung Alexander Puschkin und Fjodor Tjutschew. Tarkowskij wählt auch die Schriftsteller, die sich mit den christlichen geistlichen Themen befasst haben: Leo Tolstoj und Fjodor Dostojewski.

In der Malerei greift Tarkowskij gern auf die Renaissance zurück. So sind Werke Albrecht Dürers, Peter Bruegels, Leonardo da Vincis, Van Deyks und Pierro della Francescas vertreten. Des Weiteren begegnet man dem Vertreter des Goldenen Zeitalters

in der Niederländischen Malerei, Rembrandt van Rijn. In großer Zahl sind bei Tarkowskij religiöse Bilder der russischen Maler (Andrej Rubljow, Alexander Iwanow, Iwan Kramskoj) vertreten. Einige Gemälde, z. B. die Bilder Rubljows und Bruegels, kommen bei ihm öfter als die anderen vor.

Mit der Wendung hin zu Gemälden der Renaissance zeigt Tarkowskij sein Interesse an der ästhetischen Schönheit. Die literarischen Werke stehen hauptsächlich für die existenziellen Fragen (Kap. 2.2.5) oder für den Einfluss des Vaters des Regisseurs, dessen Werk durch das Merkmal des Akmeismus (Kap. 2.2.5) charakterisiert ist.

Beschäftigung mit Religion

Eisenstein und Tarkowskij beschäftigen sich beide in ihren Filmen mit dem Thema der Religion. In ihren Filmen verwenden sie Sequenzen, denen biblische Motive zugrunde liegen oder in denen aus biblischen Texten zitiert wird (Kap. 2.2.3, 3.2.5). Die Regisseure setzen religiöse Motive aber mit unterschiedlichen Absichten ein.

Sergej Eisenstein

Eisenstein verwendet in seinem Film „Panzerkreuzer Potemkin“ das Gebet „Vater unser“. In „Generallinie“, „Beschinwiese“ und „Iwan der Schreckliche“ gibt es Allusionen auf an biblische Motive (z. B. an den Kampf Davids mit Goliath). Die Zitate werden oft von den handelnden Personen gesprochen oder finden sich als Aufschriften auf Gegenständen, die im diegetischen Raum des Films verteilt sind. Eisenstein verwendet die religiösen Motive, ohne sich auf die impliziten Glaubensfragen zu beziehen, sondern nur, um den Konflikt des Films damit aufzulösen. Ihn interessiert nur ihre äußere Form, das Motiv. Der Regisseur verfolgt mit dieser Verwendung der „Zitate“ das Ziel, dass sie erkannt werden und helfen, die Handlung zu interpretieren.

Für Eisenstein stehen die Motive mit religiöser Thematik auf derselben Stufe wie die anderen üblichen Ausdrucksmittel.

Andrej Tarkowskij

Die andere Art der Verwendung des Intertextes mit religiösen Motiven ist bei Andrej Tarkowskij zu finden. Er bezieht sich in seinen Filmen auf zahlreiche Stellen aus der Bibel. Das sind vor allem Zitate in „Andrej Rubljow“, „Solaris“, „Der Spiegel“,

„Stalker“, „Opfer“. Genauso oft kommen bei dem Regisseur auch Werke der Malerei mit religiösen Sujets vor, etwa Bilder von Albrecht Dürer, Andrej Ribljow, Alexander Ivanov, Iwan Kramskoj, Rembrandt van Rijn, Jan van Eyck, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci.

Die Verwendung der Bilder mit religiöser Thematik bei Tarkowskij bringt zunächst den religiösen Aspekt in seinen Film hinein. Des Weiteren verbindet der religiöse Intertext die Ereignisse und die handelnden Personen im Film auf einer neuen, tieferen Ebene. Dies erlaubt, die handelnden Personen indirekt zu beschreiben oder durch die Gegenüberstellung den Charakter einer Figur zu betonen. Die Verwendung der Bibel gestattet es auch, die existenziellen Fragen des menschlichen Lebens anzusprechen. Im Mittelpunkt von Tarkowskij's Interesse stehen die Geistlichkeit, Aspekte des christlichen Glaubens wie Nächstenliebe, Opfer, Versöhnung, das Bild des Vaters und die Vergebung von Sünden. Die Hinwendung der handelnden Personen zur Religion in Tarkowskij's Filmen drückt die Beschäftigung des Regisseurs mit dieser Thematik, seine Weltanschauung aus. Der Zweck der Verwendung biblischer Elemente ist es, auf diese Art und Weise die Gedanken des Autors im Film zum Ausdruck zu bringen.

Der Kunstbegriff

Andrej Tarkowskij

Tarkowskij stellt in seinen Filmen Fragen, die Aspekte der Kunst und der Kultur thematisieren. Sie beziehen sich auf das kulturelle Erbe, die Tradition und die Kategorie des Schönen. Tarkowskij spricht die grundlegenden Fragen der Kunst an, wie die Kunst um der Kunst willen oder die Kunst im Dienst des Menschen („Nostalgia“), ihre Schönheit und ihren Nutzen.

Tarkowskij stellt das menschliche Leben in Form von Kunst dar und verleiht ihm damit eine schönere, bessere Form. Die Kunst wird bei Tarkowskij in den Mittelpunkt des menschlichen Lebens gestellt.

Sergej Eisenstein

Für Eisenstein sind dagegen andere Aspekte der Kunst und der Kultur wichtig. Der Regisseur erforscht die Kultur als Quelle von Informationen zu den Ereignissen, die er

in seinen Filmen behandelt (Kap. 3.2.7). Seine Funde modifiziert er so, dass sie zu Aussagen zu den im Film thematisierten Ereignissen werden.

Für Eisenstein existiert die Kultur als Schatzkammer der Volksweisheit. Er meinte, die Kultur entwickle sich zusammen mit dem Fortschritt. Deswegen habe die Kultur den Wert als Sammlung des Wissens über eine bestimmte Epoche. In den Kunstwerken spiegeln sich auch die ewigen Gesetze der Kunst wider, meinte Eisenstein. Sie können und sollen erlernt und verwendet werden, was der Filmtheoretiker und Regisseur auch tut.

Der Einfluss der Kulturologie

Sergej Eisenstein

Eisenstein bezieht sich in seinen Untersuchungen auf Kunstwerke, darunter auch solche der religiösen Kunst und Folklore, mit dem Ziel, mithilfe der ihnen zugrunde gelegten Gestaltungsprinzipien das Konzept der eigenen Montagetheorie zu untermauern. Genauso verwendet er in den Filmen zahlreiche Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten, Lieder, traditionelle Denkmuster und semantische Nester (er kommt z. B. aufgrund des russischen Ausdrucks „rote Sonne“ (russ. „красно солнышко“) zu der Schlussfolgerung, dass „rot“ eine Steigerung von golden ist und setzt die Farbe in „Iwan der Schreckliche“ entsprechend ein). Die Gestaltungsprinzipien, die in den Kunstwerken vorkommen, formuliert Eisenstein als wissenschaftliche Regeln, weil er meint, die Kultur funktioniere wie die Wissenschaft und entwickle eigene Gesetze. Dieser Auffassung liegt ein Verständnis der Kultur als einem eigenen Wissenschaftsgebiet zugrunde.

Es war lange Zeit die Regel, Kunst und Kultur dahingehend zu erforschen, welchen Einfluss andere Wissenschaften auf sie ausüben. 1949 schlug der amerikanische Anthropologe Leslie White den Terminus „Kulturologie“ (von „cultura“ [lat.] – „Bebauung“, und „logos“ [altgriech.] – „Gedanke, Lehre“) als Bezeichnung für das Erforschen der Kultur als unabhängigen Bereich innerhalb der Sozialwissenschaften vor. White sah die Kultur als Energie, deren Dynamik die Entstehung neuer Wertvorstellungen und die Entdeckung neuer Gesetzmäßigkeiten fördert, was die Entwicklung der Gesellschaft prägt. Von White stammt auch das Gesetz der Evolution der Kulturen. Parallel zur Definition der Kulturologie als Wissenschaftsgebiet stellte er

die These auf, dass Kulturen ihren eigenen Gesetzen folgen, die von den Gesetzen der anderen Wissenschaften unabhängig sind. Kultur wird hier als das Wissen eines Volkes in seiner Ganzheit betrachtet.

Die These über die souveräne Entwicklung der Kultur ist in den 1960er und 1970er Jahren vom Semiotiker Yuri Lotmann aufgegriffen worden. Lotmann bezeichnet als Kulturologie die Gesamtheit des Wissens über Geschichte, Kultur und Philosophie, die es erlaubt, die Kulturgeschichte (vor allem Russlands) zu untersuchen, ohne sie positiv oder negativ einschätzen zu müssen. Die Kultur wird dabei als zentrale Kraft betrachtet, die die Gesellschaft transformiert.⁶⁶² Diese Kraft habe sie, weil sie geistige Erfahrung akkumuliere. Zu dieser Entwicklung gehört die entscheidende Bedeutung der Kultur als Kumulation der geistigen Erfahrung. Die Kultur selbst wird damit zum Objekt der Forschung. Vom heutigen Standpunkt aus kann Sergej Eisensteins Ansatz als kulturologisch bezeichnet werden.

Andrej Tarkowskij

Tarkowskij hat die Kultur dagegen nicht getrennt von den anderen Disziplinen aufgefasst, sondern als einen der Aspekte der Entwicklung der Gesellschaft. Nach Tarkowskij ist diese Entwicklung nicht eindeutig positiv zu sehen. Im Gegenteil, seiner Ansicht nach sind die großen Kulturen der Antike von oberflächlichen Werten abgelöst worden. Tarkowskij war ein Verständnis der Kultur als souveränes Gebiet fremd. Der kulturologischen Weltauffassung Eisensteins stellte Tarkowskij seine theozentrische Sicht gegenüber.

Das Verhältnis von konkretem Bild und ikonologischer Ebene

Sergej Eisenstein

In Eisensteins Untersuchungen zur Montage ist es möglich, zu verfolgen, wie er die Struktur eines Kunstwerks erschließt. Eisenstein war der Meinung, dass beim Übertragen des Gestaltungsprinzips eines Werks von einer Kunstform auf die andere sein Hauptgedanke übertragen wird.⁶⁶³ Um ihn darzustellen, übernimmt Eisenstein die Komposition des Gemäldes in den Bildausschnitt.

⁶⁶² Scherrer, Jutta: Kulturologie . Ein neues Konzept für altes Denken? In: Berliner Osteuropa Info, S. 10.

⁶⁶³ Eisenstein, Sergej: Montage. In: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 337ff.

Eisenstein ließ z. B. das Ölgemälde durch die Wiederholung seiner Struktur in die Struktur des Films einfließen. Somit wird unwichtig, unter welchen Umständen und in welcher Epoche das Werk entstand. Der Fokus wird vor allem auf seinen Inhalt gelegt.

Wenn Eisenstein eine Person und unmittelbar danach ein Element des Intertextes zeigt, sollten in dieser Gegenüberstellung die Funktionen der Figuren mit denen des Elements verglichen und dadurch ihre Funktionen in der Handlung verdeutlicht werden. Nach Eisensteins Auffassung besteht die Aufgabe der Kunst darin, eine Bedeutung, Erkenntnis wiederzugeben. Auf diese Art und Weise ist Eisensteins Methode des künstlerischen Schaffens ein Schaffen von Verallgemeinerungen, bei dem das Verhältnis jedes Ereignisses zum Thema gefunden und erklärt wird und in der bildlichen Form Gestalt annimmt. Um die Bilder des Intertextes entstehen zu lassen, musste die Handlung aus einem neuen Blickwinkel betrachtet und der Hauptgedanke, der betont werden soll, ausgesondert und in bildlicher Form dargestellt werden.

*Organisch und am günstigsten läuft der Prozess auf andere Weise: Die bildliche Empfindung des Themas und die allmähliche Kristallisation der Formel des Gedankens (der These) geschehen, als ob sie gleichzeitig verschmelzen und sich ausschieden würden.*⁶⁶⁴

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat eine Theorie der ikonologischen Werkanalyse formuliert. Es handelt sich dabei um Analyse- und Interpretationsmodelle für Werke der bildenden Kunst. Die Interpretation besteht nach Panofsky aus drei Schritten: der vorikonographischen Beschreibung, der ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation. Die Beschreibung erfasst das Sujet des Gemäldes. Die ikonographische Analyse setzt sich mit den Informationen auseinander, die im Inhalt des Gemäldes stecken und die die zusätzlichen literarischen Quellen bieten. Die ikonologische Interpretation beschäftigt sich mit der Deutung des Inhalts. Es handelt sich um die Wechselwirkung des Gemäldes mit seinem ikonographischen Hintergrund.

Bei Eisenstein steht die Nachahmung des Konzepts des Gemäldes im Vordergrund. Um die Idee eines Bildes nachzuvollziehen, reicht es, nur sein Sujet vorikonologisch zu

⁶⁶⁴Eisenstein, Sergej Michajlovic: Die wahren Wege der Erfindung. Alexander Newski. In: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Gesammelte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 1, S. 177.

erfassen. Daher ist eine Interpretation auch ohne den weiteren Schritt, die ikonographische Analyse, möglich.

Andrej Tarkowskij

Bei Andrej Tarkowskij ist dagegen für das Verständnis des Intertextes die Auseinandersetzung mit den intertextuellen Schichten unbedingt nötig. Nur wenn man den Intertext ikonographisch vollständig analysiert hat, lässt sich auch der Film interpretieren.

Mikhail Iampolskis Konzept des „dritten Textes“ bei Eisenstein

Die Auffassung der Intertextualität ist bei Eisenstein mit der Vorstellung vom „dritten Text“ verbunden.⁶⁶⁵ Der Regisseur bezeichnet die innere Struktur eines Textes als „Knochengerüst“. Er behauptet, zwei Texte (oder Textfragmente) können in Wechselwirkung treten, wenn nicht die Formen der Texte, sondern ihre Strukturen, ihre „Knochengerüste“, zusammenwirken.⁶⁶⁶ Der Frage nach der Ähnlichkeit stellt Eisenstein die Existenz des grafischen Gedächtnisses genauso wie die Existenz des inneren Textes voran. Zwei Texte können nur unter der Bedingung in Beziehung gebracht werden, dass sich in ihnen ein unsichtbarer Text erkennen lässt, der zum Operator ihrer Wechselwirkung wird.⁶⁶⁷ In ihm werden die Aussagen der beiden Texte im Zusammenhang gedeutet. Wenn die gedeuteten „Knochengerüste“ in einen Austausch kommen und ein „ideales Knochengerüst“ zu sehen ist, nämlich der „dritte unsichtbare Text“, der beiden Texten ähnlich ist, kann ein Text den anderen ersetzen. Der „dritte Text“ (russ. «третий текст») ist nach Iampolski die „dritte Quelle“, die „eine Illusion der Erklärung des semantischen Rätsels bietet“⁶⁶⁸. Diesen Operator bezeichnet Eisenstein als Sinnbild.⁶⁶⁹ Sein Finden erfolge nach der Aussonderung eines Begriffs aus den Naturerscheinungen durch Abstrahieren. Die grafische Struktur des Textes wird am besten in Form einer Metapher gedeutet, weil in ihr seine Bedeutung in einer

⁶⁶⁵ «третий текст» (rus.), in: Iampolski, Mikhail: The memory of Tiresias. Intertextuality and Film, London 1998, S. 375.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 403.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 404.

⁶⁶⁸ Iampolski, Mikhail: Pamyaty Tiresija. Intertekstualynosty i kinematografija (Tiresias' Gedächtnis. Intertextualität und Film), Moskau 1993, S. 78.

⁶⁶⁹ Iampolski, Mikhail: The memory of Tiresias. Intertextuality and Film, London 1998, S. 375, (Y. G.).

einzelnen konkreten Form auf den Punkt gebracht wird. Somit ist Sergej Eisenstein zufolge eine Metapher der beste Operator der Wechselwirkung der Intertextualität.

Das Prinzip, nach dem Eisenstein den Intertext einsetzt, besteht darin, dass das intertextuelle Element für eine Erscheinung steht. Die Reproduktion der „Mona Lisa“ neben der schlafenden Bäuerin in „Die Generallinie“ zeigt die „schlafende Schönheit“ in ihr und das Zitat auf dem Tellerrand im „Panzerkreuzer Potemkin“ steht für die Hungrigen gegenüber den Satten.

Andrej Tarkowskij

Ein ganz anderes Verhältnis zur Verwendung von Intertext findet man bei Andrej Tarkowskij. Seine Bildlichkeit ist von der Realität untrennbar. Sie besteht nicht aus einzelnen Bildern, sondern wird als Teil der Realität in ihrer Ganzheit wahrgenommen. Gleichzeitig wiederholt intertextuell die Gedanken des Autors. Das intertextuelle Element ist eine Ausdrucksform, die gleichzeitig in mehreren Schichten zu deuten ist. Es ist gleichzeitig ein Gegenstand aus dem diegetischen Raum des Films und projiziert die Gedanken des Regisseurs auf das andere Thema. Es ist ein Bild, das gleichzeitig eine oberflächliche Wahrnehmung und eine Tiefe schafft.

Die Auflösung des Zitats in der filmischen Handlung

Mit der Vorstellung vom „dritten Text“ ist die Frage nach der Auflösung des Zitats eng verbunden. Die Prinzipien der Narration im Film setzen voraus, dass bestimmte bildliche Mittel die Erzählung gestalten, während andere keinen Bezug zu ihr haben und ihre Aussage sich nicht auf die Handlung bezieht. Diejenigen Ausdrucksformen, die ein Teil der Narration sind, werden vom Zuschauer organisch wahrgenommen. Die anderen, die für ihr Verständnis eher störend sind, erlebt er beim „Storytelling“ als fremdartig. Michail Iampolski nennt das Phänomen, dass die bildlichen Mittel in die Handlung integriert werden, „Auflösung“⁶⁷⁰. Für die Verwendung des Intertextes bei Andrej Tarkowskij ist kennzeichnend, dass sich bei ihm das intertextuelle Zitat nicht in der Handlung des Films auflöst, das heißt, sich nicht in die Narration integrieren lässt. Bei Eisenstein verschmelzen die zitierten Texte dagegen mit der Handlung.⁶⁷¹ Die Nichtauflösung oder Auflösung des Zitats macht sich am Vorgang der Deutung fest. Für

⁶⁷⁰ Buchstäblich „Auflösung“ bei Iampolskij.

⁶⁷¹ Iampolski, Mikhail: The memory of Tiresias. Intertextuality and Film, London 1998, S. 410-411.

Eisenstein liegt der Wirkung der intertextuellen Gegenüberstellung die Deutung einer Metapher zugrunde. Zuerst wird nach einem versteckten Vergleich gesucht, damit die Interpretation zustande kommen kann. Wenn der Zuschauer den Sinn einer Metapher erkennt, folgt er danach den Gesetzen der Logik. Es wird eine Brücke zur Handlung des Films geschlagen und das Bild im Kontext der Handlung interpretiert. Die Interpretation eines Zitats bei Tarkowskij beginnt dagegen mit der Feststellung der Quelle und der ikonographischen Analyse des Zitats. Danach findet die Auseinandersetzung mit den semantischen Schichten statt, ihr „Auseinandernehmen“. Die unsichtbaren Texte im Gedächtnis des Zuschauers werden in die Interpretation des Intertextes miteinbezogen. Die traditionelle Logik des „Auseinanderziehens“ der intertextuellen Schichten⁶⁷² ist nur im Fall der Interpretation des Zitats bei Tarkowskij vorhanden. Das Zitat löst sich bei Tarkowskij erst auf, wenn alle Schichten bis zum Ende interpretiert werden. Dagegen ist bei Eisenstein die Auflösbarkeit der Metapher die Voraussetzung für ihre Verwendung.

Die Moderne

Andrej Tarkowskij

In den Werken der beiden Regisseure gibt es Bezugnahmen auf die Moderne, aber auf unterschiedliche Art und Weise. Das bildliche System der Filme Tarkowskij ist geschlossen (Kap. 2.1). Es werden (damit) immer dieselben Themen angesprochen. Die intertextuellen Zitate in seinen späteren Filmen sind dieselben wie in den ersten, als ob er versuchen würde, immer wieder die gleichen Fragen auf verschiedene Weise zu beantworten. Er geht in ihnen seine persönlichen Themen immer wieder an.

Die Verwendung des Intertextes ist eine Form des bildlichen Ausdrucks des thematisierten Gedanken (Kap. 3.3.6). Er wird bei Tarkowskij als „Ich“-Sprache des Autors in der Sprache des Films eingesetzt. Aber auch bei Eisenstein lässt sich diese Erscheinung erkennen: Je klischeehafter im Stummfilm die Worte der Untertitel sind, desto vielfältiger ist das Spektrum der verwendeten intertextuellen Bilder (Kap. 3.2.2, 3.2.3).

⁶⁷² „расслоить“ bei Iampolski, Iampolski, Mikhail: Pamyaty Tiresija. Intertekstualynosty i kinematografija (Teiresias' Gedächtnis. Intertextualität und Film), Moskau 1993, S. 416.

Bei Andrej Tarkowskij wird das architektonische Bild metaphorisch verwendet. Es stellt ein subjektives Bild dar, das für einen Begriff stehen kann. Alle Werke der Architektur verkörpern in seinen Filmen ästhetische Begriffe. Die Architektur zeigt den seelischen Zustand des Protagonisten und die Gedanken des Autors. Die Landschaft Tarkowskij wirkt auf das Gedächtnis, auf die assoziative, ästhetische Seite des Bewusstseins, auf Gefühle ein und der Regisseur schafft somit eine „Landschaft der Seele“. Die Landschaft ist oft anspruchslos. In der Anspruchslosigkeit der Landschaft kann sich aber auch die seelische Verfassung der Hauptfigur widerspiegeln. Außerdem bringt die Landschaft bei Tarkowskij genauso wie die Architektur seine persönlichen Emotionen in den Film ein.

Ein Kennzeichen der Filme Tarkowskij ist das Fehlen von Pathos und das Interesse an den kleinen Dingen. Das Hauptthema seiner Handlungen ist die alltägliche Welt. Der Protagonist ist ein Antiheld. Er zeigt seine Schwächen und bringt seine Zweifel zum Ausdruck. Die Welt verhält sich gegenüber den Problemen des Individuums gleichgültig.

Die Art, wie Tarkowskij die intertextuellen Elemente in Form von Malerei darbietet, betont, dass nicht das Bild selbst im Mittelpunkt des Films steht, sondern die Auffassung von ihm. In der Auswahl, die der Regisseur trifft und in der besonderen Art der Vorführung gibt er seine Rezeption der Kunstwerke wieder. Das ist eines der Merkmale, die auf Tarkowskij modernistischen Ansatz hindeuten. Einige Modernisten behaupten, dass unsere Epoche die Zeit ist, in der nichts Großes mehr neu geschaffen werden kann, weil alles Wichtige schon geschaffen worden ist,⁶⁷³ Von Interesse sei deswegen nicht die Schaffung des Neuen, sondern das Lesen und Verstehen des bereits Geschaffenen.

Jens Hobus arbeitet in seinem Aufsatz zur Ästhetik des Kleinen im Werk Robert Walsers⁶⁷⁴ weitere Merkmale heraus, deren Vorhandensein einen literarischen Text als modernistisch ausweisen. Er nennt die Selbstreflexivität des Textes, das Interesse am

⁶⁷³Ein gut geeignetes Bild dafür sind Zwerge auf den Schultern von Riesen von Bernhard von Chartres als Metapher für die moderne Generation.

⁶⁷⁴Hobus, Jens: „Nun wieder diese kleine Prosa, diese Abweichungen und –zweigungen“. Zur Äthik und Ästhetik des Kleinen im Werk Robert Walsers, in: Autsch, Sabiene (Hg.): Kulturen des Kleinen, Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien, Paderborn 2014.

Kleinen und das egozentrische Denken. Diese Merkmale sind in den Werken Tarkowskij deutlich enthalten. Seine Art, im Film zu zitieren, hebt die verwendeten Werke als Zitate hervor, in denen der Regisseur seine persönlichen Gedanken zum Ausdruck bringt. Dadurch zeichnet sich die autoreflexive Perspektive seiner Kunst aus, in der der Autor offen über sich reflektiert. Die bei Tarkowskij thematisierten Ereignisse sind oft unbedeutend und klein. Im Zentrum der Erzählung steht das Ich des Protagonisten und des Autors. Einzig die Weltanschauung des Autors hat Wert.

Sergej Eisenstein

Andere Züge als bei Tarkowskij lassen sich bei der Verwendung der Architektur und der Landschaft durch Sergej Eisenstein erkennen. Bei ihm betonen die architektonischen Werke mit ihrer Form die Handlungslinie. Eisenstein setzt die Architektur ein, um eine Tatsache oder die Bedeutung eines Ereignisses der Handlung auszudrücken. Die Objekte im Bildausschnitt werden zur bildlichen Darstellung der behandelten Ereignisse. Die Landschaft stellt Eisenstein hauptsächlich schematisch dar, als Formeln, Sinnbilder, mit denen er die Handlung des Films verdeutlicht. Bei Eisenstein sind es im Unterschied zur starken Wiederholungstendenz bei Tarkowskij immer neue Werke, die in die Filme miteinbezogen werden.

Eisenstein wählt zwar für seine Filme auch Werke im Stil der Moderne, insbesondere des Symbolismus und des Konstruktivismus, kann aber eher nicht als Vertreter der Moderne bezeichnet werden. Yuri Tsivian weist darauf hin, dass das visuelle Universum in „Oktober“ sehr stark von Werken des russischen Symbolismus, einer der Verzweigungen der Moderne in der Literatur, beeinflusst ist.⁶⁷⁵ Er hebt aber gleichzeitig hervor, dass, auch wenn „der Wortschatz“ des Films zu vielen Themen der Symbolisten einen Bezug herstelle, dies nicht bedeute, dass Eisenstein ein Vertreter des Symbolismus ist. Eisenstein verwendet oft symbolistische Bilder. Das Hervortreten der symbolistischen Kunst auf der literarischen Bühne zeichnet jedoch generell das Jahrzehnt zwischen den Revolutionen in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts aus. Die Revolution wurde in ihren Werken thematisiert und zum Teil in den Begriffen der symbolistischen Lexik gedacht. Somit nutzte Eisenstein „den Wortschatz“ der

⁶⁷⁵Tsivian, Yuri: Russian Symbolist culture and October in: Christie, Ian: Eisenstein rediscovered, London 1993, S. 103

Symbolisten nur, um die Epoche besser zu kennzeichnen, also eigentlich nur, um eine eigene Botschaft auszudrücken.

*In the case of October it is useful to distinguish between its image vocabulary and its message. You can control your message but it is more difficult to control your vocabulary, which is something you absorb from your cultural milieu before you are capable of criticizing it. The October Revolution was not the first Russian revolution but the third, the first being the revolution of 1905. In 1905 the Russian literary scene was dominated by the Symbolists and it was they who established the basic symbolic vocabulary for this and for any subsequent revolution. Eisenstein was not a Symbolist as far as his message was concerned, but he used Symbolist vocabulary to formulate his message. His films are largely defined by the discrepancy between their vocabulary and their message.*⁶⁷⁶

Sergej Eisenstein kann kein Vertreter des Symbolismus sein, weil die Ansichten der Symbolisten in Bezug auf die Verneinung der äußeren Welt von ihm und von seiner Ästhetik, nicht geteilt werden konnten. Der russische Filmwissenschaftler Viktor Listov schließt daraus, dass Eisenstein zu gar keiner Stilrichtung gehören konnte, weil in seinem Werk viele Merkmale von unterschiedlichen Stilrichtungen zugleich vertreten sind.⁶⁷⁷ Eisenstein wollte mehr Klarheit und so wenig wie möglich Zwei- oder Mehrdeutigkeit zulassen. Die Stilrichtung der Moderne bot ihm diese Möglichkeit nicht, sie schien ihm zu weitschweifig zu sein.⁶⁷⁸ Um seine wichtigsten Botschaften auszudrücken, greift Eisenstein deswegen öfters auf die klassizistische Architektur zurück. Seine Ästhetik sollten deswegen meines Erachtens nicht als modernistisch bezeichnet werden.

Die Medienspezifik

Sergej Eisenstein

Bei der Schaffung eines Bildes folgt Eisenstein dem Prinzip der Verallgemeinerung. Eisenstein greift „*ein Detail, ... eine Einzelheit, die das Bild des Ganzen in seinen*

⁶⁷⁶Tsivian, Yuri: Russian Symbolist culture and October in: Christie, Ian: Eisenstein rediscovered, London 1993, S. 103

⁶⁷⁷Listov, S.: Ot architektury k kino (Von der Architektur zum Kino), in: Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus dem schöpferischen Erbe S. M. Eisensteins), Moskau 1985, S. 102-107.

⁶⁷⁸Ebd., S. 102-107.

*Umgebungen besonders scharf erscheinen lässt...*⁶⁷⁹ auf und versucht es allegorisch darzustellen. Alle Bereiche der Wahrnehmung, visuelle, auditive und haptische, sind nach seiner Meinung für die Wahrnehmung der äußeren Ereignisse in gleichem Maß wichtig. Deswegen sei es im Grunde genommen zweitrangig, mit welchen Mitteln ein Gedanke dargestellt wird, ob in Form eines Bildes oder als Ton. Wichtig sei vielmehr, wie oft die Aussage sich wiederhole.⁶⁸⁰

Eisenstein fasst das Kino als Kunstform auf und sieht keinen prinzipiellen Unterschied zwischen ihm und den anderen Künsten. Das Kino ist für ihn die höchste Kunstart.⁶⁸¹ Daraus folgt, dass die bildlichen Mittel, die in den anderen Kunstarten verwendet werden, auch für das Kino passen. Eisenstein nennt z. B. die Reihenfolge der Schritte bei der Schilderung der Ereignisse in Dickens' Roman *Montage*.⁶⁸² Daraus folgt, dass Sergej Eisenstein das Medienspezifische nicht interessiert. Er sucht nach universellen Methoden, die gleichzeitig allen Kunstarten zu eigen sind.

Andrej Tarkowskij

Für Andrej Tarkowskij ist das Kino vor allem ein Medium, ein prinzipiell anderes als Malerei oder Dichtung. Der Film hält die Zeit fest. Das Kino darf deswegen nicht bei der Schaffung eines Bildes zu den Verfahren anderer Medien zurückkehren, sondern soll diese Eigenschaft einsetzen, um auf den Zuschauer mit voller Kraft einzuwirken. Tarkowskij inszeniert Gedichte, d.h. gibt mit filmischen Mitteln das Spezifische der Dichtung wieder. Die medialen Merkmale des Werks sind aussagekräftig und wichtig. Das Kino soll das zeigen, dem man üblicherweise keine Aufmerksamkeit schenkt, was aber eine überzeugende Botschaft hat.

Unterschied zwischen den Dreharten

Der Unterschied zwischen den Dreharten Tarkowskij und Eisensteins besteht grundsätzlich darin, dass Tarkowskij seine Auffassung vermittelt, indem er die

⁶⁷⁹Eisenstein, Sergej Michajlovic: *Izbrannye proizvedenija v 6 tomach* (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd.1, S. 93.

⁶⁸⁰Eisenstein, Sergej: *Vertikalmontage* (1940-41), in Eisenstein, Sergej M.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsgg.), Frankfurt 2005, S. 243.

⁶⁸¹Eisenstein, Sergej: *Montage*, in: Eisenstein, Sergej Michajlovic: *Izbrannye proizvedenija v 6 tomach* (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd. 2, S. 65.

⁶⁸²Eisenstein, Sergej Michajlovic: *Izbrannye proizvedenija v 6 tomach* (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971, Bd.1, S. 93.

Aufmerksamkeit auf seine Welt lenkt. Für Eisenstein ist dagegen wichtig, etwas zu erklären. Weder Tarkowskij noch Eisenstein erzählen eine Geschichte, sondern sie wollen, dass der Zuschauer sie in der realen Zeit erlebt.

Andrej Tarkowskij

Das Kino ist für Andrej Tarkowskij eine Art, die Gegenwart wiederzugeben. Er schafft die Spannung im Film am besten mit zwei Schichten der Erzählung, der Geschichte der Handlung und dem literarischen Werk oder dem Werk der Malerei, das sie begleitet. Beide Perspektiven sind wichtig. Sie erfüllen die Funktion einer Glasscheibe zwischen Realität und Vergangenheit, zwischen der realen und der imaginären Welt (Kap. 2.2.5) und heben die Sichtweise des Autors hervor.

Sergej Eisenstein

Während bei Tarkowskij die Handlung zweitrangig ist, steht sie bei Eisenstein im Zentrum des Films. Bei ihm erklärt der Intertext die Handlung und sie wird mit seiner Hilfe weiterentwickelt.

Bei beiden Regisseuren sind der Protagonist und die ihn umgebende Welt untrennbar miteinander verbunden. Bei Sergej Eisenstein ist dabei folgende Tendenz zu beobachten: Die Bilder des Intertextes stellen nicht nur etwas unverbindlich dar, sondern „treten“ in bestimmten Momenten „ein“, als ob sich eine weitere Person, eine weitere Perspektive eröffnet. Eisenstein erklärt den Stand der Handlung dadurch, dass er zu Sinnbildern Parallelen zieht. Tarkowskij dagegen versucht nichts zu erklären, sondern er teilt dem Zuschauer zusätzliche Bezüge, Verhältnisse, Informationen mit.

Gegenüberstellung der Bedeutung von Montage im Werk beider Regisseure

Es gibt aber zwei Auffassungen der Montage, eine im engen und eine im weiteren Sinne. Die Montage im weiten Sinne ist durch die Art und Weise charakterisiert, wie die Bildausschnitte im Film verbunden werden.⁶⁸³ Die Montage im engen Sinne steht im Zentrum der Filmtheorie Sergej Eisensteins als Bezeichnung für den Filmschnitt aus abwechselnd kurzen und langen Bildausschnitten, mit denen eine Art der Autorensprache geschaffen wird, in der im Film im Gegensatz zum gewöhnlichen

⁶⁸³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Filmmontage>, zuletzt aufgerufen am 12.09.2017

Erzählen eine Art der semantischen Pointe geschaffen wird. Nichtsdestotrotz kann auch der Filmmontage im weiteren Sinne ein bestimmtes Prinzip zugrunde liegen.

Der Semiotiker Jurij Lotman stellt bei der Beschreibung der Bedeutung der Montage im Film die „semantische Nahtstelle“ zwischen den Bildausschnitten in den Mittelpunkt. Er meint, dass dadurch, ob sie auffällt, die „semantische Nahtstelle“ zum wichtigsten Bedeutungsträger gemacht werden kann. *„Die Montage verschiedener Einstellungen stimuliert die semantische Nahtstelle, macht sie zum wichtigsten Träger von Bedeutungen; die Montage gleichartiger Einstellungen lässt diese Nahtstelle unbemerkt, und der semantische Übergang vollzieht sich allmählich.“*⁶⁸⁴ Unter der „Montage verschiedener Einstellungen“ versteht Lotman, sie durch einen Aspekt aufeinander zu beziehen, z. B. *„die Ablösung kurzer, dynamischer Einstellungen durch eine überlange, bewegungsarme“*. Der betonten semantischen Nahtstelle der verschiedenen Einstellungen kommt daher eine wichtige Bedeutung zu.

In seiner Auffassung von der Filmerzählung überträgt Lotman die sprachwissenschaftliche Terminologie Ferdinand de Saussures, in der de Saussure zwischen „la langue“, d.h. „der Sprache“, und „la parole“, d.h. „dem Sprechen“, differenzieren, auf den Film. Nach Lotman unterscheiden sich auch im Film „la langue“ und „la parole“. Die erste sei *„die Darstellung der Gegebenheit“* und die zweite *„die Struktur der Wirklichkeit, eine bestimmte Orientierung des Regisseurs, bei der eine Tendenz betont und bewusst in den Vordergrund gerückt, die zweite aber verdeckt wird“*.⁶⁸⁵ Der Semiotiker unterscheidet dadurch zwischen zwei Erzähltypen. Bei ersterem, der sich an der Darstellung der Gegebenheit orientiert, entsteht das Erzählmoment aufgrund der Tatsache, dass die Abbildungen wie Wörter gebraucht werden. Deren Abfolge gibt einfach eine sprachliche Erzählung wieder. Bei zweiterem Erzähltypus, mit dem Fokus auf der Struktur, wird die Transformation der Bedeutung beabsichtigt.⁶⁸⁶ Sergej Eisenstein soll in seiner „Montagetechnik“ nach Lotman insbesondere das Verfahren des „Sprechens“ im Kino aufgegriffen haben.

⁶⁸⁴ Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 96.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 96.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 97.

Der Regisseur stellt in der Erzählung des Films an den Zuschauer auch eine Reihe von Erwartungen. Je nachdem, ob sie erfüllt oder nicht erfüllt werden, können Elemente im Film zusätzlich markiert werden. Diese „subjektive“ Markierung drückt sich in der vom Regisseur vorgenommenen Anordnung der Ereignisse aus: expressive Perspektiven mit Achsenverschiebung nach der Vertikalen und Horizontalen, Zeitlupe, Stehkader, Panoramaaufnahme, Überblendung und Negativ. Diese Differenzierung wird bei Lotman zur Grundlage für die Unterscheidung von Filmtypen. Er behauptet (und zitiert dabei André Bazin), dass es im Film „zwei entgegengesetzte Tendenzen gibt: Die eine wird von denjenigen Regisseuren repräsentiert, ‚die an das Bild glauben‘, die andere von denen, ‚die an die Realität glauben‘“.⁶⁸⁷ Wie der Theoretiker behauptet, liegt zwischen den zwei Typen von Regisseuren der Unterschied darin, dass der eine eine Interpretation der Geschehnisse beabsichtigt, der andere dagegen gerade nicht will, dass ihre Darstellung als Interpretation wahrgenommen wird.

*Der Sinn dieser Einteilung liegt in der Konfrontation des Kinematografen, bei dem der Regisseur ein ganzes Arsenal von Stilmitteln besitzt, um dem Zuschauer seine Interpretation eines darzustellenden Ereignisses aufzuzwingen, des Kinematografen also, in dem die **Bedeutung** nicht im Bild enthalten ist, sondern im Bewusstsein des Zuschauers als Ergebnis einer Montage-Projektion entsteht, d. h. der **Kinematografie der Interpretation** –, mit dem anderen Typ, der nur fixieren, nicht konstruieren will, in dem das fotografierte Objekt den Vorrang vor der Deutung und der Schauspieler den Vorrang vor dem Regisseur hat.⁶⁸⁸*

Genau diese zweite Tendenz hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgesetzt und zeigt sich meines Erachtens auch im Werk Andrej Tarkowskij, während die erste in den Filmen Sergej Eisensteins zu finden ist. Tarkowskij setzt stark die Partizipation des Zuschauers am Film durch das Rezipieren voraus. Bei Eisenstein kann dagegen nur der Regisseur beanspruchen, den Film komplett zu verstehen.

Bedeutung beider Regisseure für die Moderne

An dieser Stelle lässt sich zusammenfassen, dass die Konzepte der Filme Tarkowskij und die Eisensteins unterschiedliche Tendenzen in der Gestaltung des Films widerspiegeln. Der Filmtheoretiker André Bazin schildert in „Q’est-ce que le cinema?“

⁶⁸⁷ Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 28. Zit. nach Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 73.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 73 (Hervorhebung durch A. Bazin).

zwei grundlegende Ansätze in der Filmmontage bezüglich der Position des Regisseurs im Kino in den Jahren 1920 bis 1940. Er bezeichnet sie als „an das Bild“ zu glauben und „an die Realität“ zu glauben⁶⁸⁹. Jurij Lotman bringt in „Probleme der Kinoästhetik“ den Unterschied mit der Feststellung auf den Punkt, was für ein Kriterium für den Unterschied in den Ansätzen entscheidend ist. Die Aufgabe des Regisseurs, der in seinen Filmen „an das Bild“ glaubt, sei, ein Bild im Bewusstsein des Zuschauers zu kreieren. Dagegen schreibt der Regisseur, der „an die Realität“ glaubt, der Kinematografie die Aufgabe zu, die Wirklichkeit festzuhalten.⁶⁹⁰ Lotman vertritt die Auffassung, dass bei denen, die „an die Realität glauben“, die Montage keine besondere Rolle spiele.⁶⁹¹

Siegfried Kracauer weist in seinem Buch „Theorie des Films“, welches der Festlegung des Begriffs Film, der Differenzierung seiner Grundeigenschaften und der Bestimmung der Tendenzen in seiner Entwicklung gewidmet ist, darauf hin, dass es zwei Tendenzen gebe, denen ein Regisseur bei der Gestaltung seines Films folgen kann: die realistische und die formgebende.⁶⁹²

Wenn der Regisseur der formgebenden Tendenz folgt, setzt er bei der Schaffung eines Films den Schwerpunkt auf seine Komposition.⁶⁹³ Die realistische Tendenz zeigt, wie im Film seine Grundeigenschaft als Medium, nämlich die physische Realität widerzuspiegeln, verwirklicht wird.⁶⁹⁴ Kracauer untersucht den Einfluss der zwei Tendenzen nur in den Filmen ohne Spielhandlung als solche, denen angesichts ihrer ästhetischen Bedeutung ein höherer Wert zugeschrieben werden kann.

Indem diese zwei Tendenzen in den Filmen ohne Spielhandlung verwirklicht werden, entstehen aus ihnen entsprechend zwei Filmtypen: Experimentalfilme und Tatsachenfilme. Die Experimentalfilme (zu ihnen rechnet Kracauer auch die Filme, die

⁶⁸⁹Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 28.

⁶⁹⁰Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 28. Zit. nach Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 73.

⁶⁹¹Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977, S. 73

⁶⁹²Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 2005, S. 68.

⁶⁹³Ebd., S. 304.

⁶⁹⁴Ebd., S. 279.

zur Avantgardebewegung gehören) sind mit dem Ziel entstanden, das Kino von den Fesseln der Handlung zu befreien. In ihnen werden neue visuelle Formen geschaffen. Ihrer Komposition wird ein Rhythmus zugrunde gelegt.⁶⁹⁵ Dieser Tendenz folgt Sergej Eisenstein in seinen Filmen, deren einfachste Art der Montage auf dem Rhythmus basiert („rhythmische Montage“), was sich in der Abwechslung von Bildausschnitten mit unterschiedlichen Längen ausdrückt.

Kracauer ist aber der Meinung, dass die Experimentalfilme die Spezifik des Films als Medium, Interesse an der „Natur im Rohzustand“⁶⁹⁶, zu wenig beachten, wodurch solche Filme sich entsprechend ihrer Art, eine Botschaft zu vermitteln, mehr den anderen Kunstarten, nämlich der modernen Malerei oder Literatur, nähern. Kracauer stellt die Experimentalfilme den Tatsachenfilmen gegenüber, in denen die Wiedergabe der realen irdischen Ereignisse Vorrang vor dem künstlerischen Einfall hat.⁶⁹⁷

Der Filmtyp der Tatsachenfilme kann in drei Kategorien unterteilt werden: Wochenschauen, Dokumentarfilme und Filme über Kunst.⁶⁹⁸ Zur dritten Kategorie gehören die Filme, die Kunstwerke als Folge von Denkprozessen, Gedanken und Lebensbegebenheiten des Künstlers darstellen. Das ist eines der Handlungsmuster, das auch in den Filmen des Regisseurs Andrej Tarkowskij zu finden ist („Andrej Rubljow“, „Der Spiegel“). Der Regisseur fährt an die Gemälde heran, entfernt sich von ihnen oder zeigt sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln, um sie aus ihrem „stationären Dasein zu erlösen“⁶⁹⁹ und eine Möglichkeit zuzulassen, sie abstrakt anzuschauen und zu begreifen. Dann können sie auf die Weltanschauung des Regisseurs bezogen werden. Diese Vorgehensweise ist in „Solaris“ und „Opfer“ zu finden.

Gemälde können dafür abwechselnd mit Stationen aus dem Leben des Künstlers gezeigt werden. Statt Gemälden können auch Werke der Dichtung gewählt werden. Diese Tendenz ist im Film „Der Spiegel“ von Andrej Tarkowskij zu finden, in dem er die Gedichte seines Vaters durch autobiografische Ereignisse aus seinem Leben

⁶⁹⁵Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 2005, S. 289.

⁶⁹⁶Ebd., S. 304.

⁶⁹⁷Ebd., S. 307.

⁶⁹⁸Ebd., S. 306.

⁶⁹⁹Ebd., S. 313.

kommentiert. In „Stalker“ werden die Gedichte von Arsenij Tarkowskij zusätzlich durch Motive und Gegenstände ergänzt, die auf das Leben des Künstlers anspielen.

Inga Lemke hebt hervor, dass man diese zwei Tendenzen, die „realistische“ oder „Bazin-Tradition“ und „die ‚poetische‘ Tradition eines ‚Film(s) als Kunst‘ (in Anlehnung an die Montagetheorien von Eisenstein und Pudowkin)“ „als konstante Linie“ in der filmischen Praxis verfolgen könne.⁷⁰⁰

Auf solche Art und Weise ist das Verhältnis zwischen den Filmästhetiken Tarkowskij und Eisensteins repräsentativ nicht nur für die sowjetrussische Filmkunst, sondern für die Weltkinematografie insgesamt.

Die von Manfred Pfister vorgeschlagene Skalierung literarischer Werke aufgrund der „Intensität“ der intertextuellen Bezüge in ihnen (vgl. Kap 1.5) lässt sich auf den Bereich des Films hier folgendermaßen übertragen: Eines der Kriterien für die Messung der Intensität der intertextuellen Bezüge im Werk ist Dialogizität, nämlich wie emotional das Thema des Prätextes im neuen Kontext angesprochen wird. Eisensteins Filme sind durch das Einsetzen der Intertextualität nach diesem Kriterium stärker gekennzeichnet, weil in ihnen die Verwendung des Intertextes emotionell gefärbt ist. Der Intertext ermutigt, warnt, zeigt Ironie. Andrej Tarkowskij setzt den Intertext dagegen absichtlich emotionsfrei ein. Auch das Kriterium der „Strukturalität“ zeigt im Ansatz bei Eisenstein eine höhere Verwendung, weil der Prätext bei ihm manchmal dem neuen Werk strukturell als Grundlage dient. Dadurch werden die intertextuellen Bezüge auch innerhalb des neuen Textes geschaffen. Tarkowskij gibt die Struktur der Kunstwerke selten mit filmischen Mitteln wieder. Sein Ansatz zeichnet sich aber nach Pfisters Kriterien stärker durch Selbst- oder Autoreflexivität aus. Es lässt sich festhalten, dass der Intertext bei Eisenstein immer noch ein Teil der Filmhandlung bleibt, während er bei Tarkowskij schon bewusst hervorgehoben wird und sich nicht mit der Handlung vermischen lässt. Daraus lässt sich schließen, dass der Intertext bei Eisenstein noch zu den bildlichen Ausdrucksmitteln gehört, während sich bei Tarkowskij in ihm die

⁷⁰⁰Lemke, Inga: Documenta-Dokumentationen: die Problematik der Präsentation zeitgenössischer Kunst im Fernsehen – aufgezeigt am Beispiel der Documenta-Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in der Bundesrepublik Deutschland 1955 – 1987, S. 16.

modernistische Weltanschauung widerspiegelt. Tarkowskij versteht die Intertextualität im Gegensatz zu Eisenstein demzufolge mehr im Sinne von Julia Kristeva.

In vorliegender Untersuchung habe ich die Ansätze in der Verwendung des Intertextes in den Werken Sergej Eisensteins und Andrej Tarkowskij verglichen. Meine Hypothese, dass die Ansätze beider Regisseure in Bezug auf die Verwendung des Intertextes divergieren, hat sich bestätigt, ebenso die Annahme, dass durch das unterschiedliche Einsetzen des Intertextes zwei verschiedene Ästhetiken in der Gestaltung des Films zum Ausdruck kommen. Die Spezifik der Verwendung des Intertextes im Kino, seine mediale Besonderheit, wurde dargelegt es wurden Arten des Intertextes im Film, in Form von Literatur und Malerei definiert. Es besteht ein Forschungsbedarf an einer Klassifizierung aller Arten des Intertextes im Kino. Außerdem sollte der Transfer des Akmeismus ins Kino genauer untersucht werden.

5. Literaturverzeichnis

- Axjonow, Iwan: Sergej Eisenstein: ein Porträt, Berlin 1997.
- Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage, München 1993.
- Bergan, Ronald: Sergei Eisenstein. A Life in Conflict, London 1997.
- Bird, Robert: Andrei Tarkovsky: elements of cinema, London 2008
- Bohn, Anna: Film und Macht : zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930 – 1948, München 2003.
- Bordwell, David : The cinema of Eisenstein, Harvard University Press 1993.
- Botz-Bornstein, Thorsten: Films and dreams: TArkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-wai, Lanham 2007.
- Broich, Ulrich; Pfister Manfred (Hrsgg.): Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.
- Bulgakowa, Oksana: Sergej Eisenstein—drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie, Berlin: PotemkinPress 1996.
- Bird, Robert: Andrei Rublev, London 2004.
- Brändli, Sabina; Ruggle, Walter (Hrsgg.): Sowjetischer Film heute, Baden 1990.
- Civjan, Jurij G.: Ivan the Terrible: Ivan Grosnyj, London 2002
- Christie, Ian: Eisenstein rediscovered, London 1993.
- Dunne, Nathan: Tarkovsky, London 2008.
- Die Bibel: Altes und Neues Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980.
- Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat, Köln 1988.
- Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, Diederichs Helmut H., Lenz Felix (Hrsgg.), Frankfurt 2005.
- Eisenstein, S. M.: Selectes Works, Richard Taylor (Hrsg.), London 1991-1995.
- Eisenstein, Sergej M.: Yo-ich selbst, Frankfurt am Main 1988.
- Eisenstein, Sergej Michajlovic: Izbrannye proizvedenija v 6 tomach (Ausgewählte Werke in 6 Bänden), Moskau 1964-1971.
- Ejzenstejn, Sergej M.: Montaz, Moskau 2000
- Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999.
- Freilich, Semyon Israilewitsch: Teoria kino. Ot Eisensteina do Tarkowskogo (Filmtheorie. Von Eisenstein bis Tarkowskij), Moskau 2009.
- Genova, Yevheniya: Magisterarbeit: Tarkowskij's Rezeption von Eisenstein anhand eines Vergleichs von «Iwan der Schreckliche» und «Andrej Rubljow», 2008.

- Goodwin, James: Eisenstein, cinema, and history, Urbana and Chicago 1993.
- Gianvito, John (Hrsg.): Andrei Tarkovsky : interviews, Jackson 2006.
- Jacobsen, Wolfgang: Andrej Tarkowskij, München 1987.
- Jampolyskij, Michail: Pamyaty Tiresija. Intertekstualnosty i kinematograf (Das Gedächtnis Teresias. Intertextualität und Kinematografie), Moskau 1993.
- Jaropolov, Jaroslav: Andrej Tarkovskij: jubilejnyj sbornik (Andrej Tarkowskij: Sammlung zum Jubiläum), Moskau 2002.
- Johnson, Vida T.; Petrie, Graham: The Films of Andrej Tarkovsky. A Visual Fugue, Bloomington 1994.
- Jünger, Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns : Andrej Tarkowskijs Konzept des Films, Ostfildern 1995.
- Kononenko, Natalija: Andrej Tarkowskij: Zwutschaschtschij mir filyma (Die klingelnde Welt des Films), Moskau 2011.
- Kosikov, Grigorij: Text. Intertext. Intertextologie. In: Pjege-Gro N.: Vvedenije v teoriju intertekstualynosti (Einführung in die Theorie der Intertextualität), Moskau 2008, S. 8-42.
- Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus der schöpferischen Erbschaft S. M. Eisensteins), Moskau 1985.
- Kudrjavceva, Ekaterina: Tri Ivana : A. A. Tarkovskij. "Ivanovo detstvo" v literaturnom kontekste, Barnaul 2005.
- Lem, Stanislaw: Solyaris, Moskau 2003
- Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos, Paderborn 2008
- Leyda, Jay: Eisenstein, Sergej Michajlovic: Film Essays and a lecture, New Jersey 1982.
- Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: 1977.
- Marshall, Herbert (Übers.): Eisenstein, Sergej Michajlovic: Immoral Memories, Boston 1983.
- Mayer, Michael: Tarkowskijs Gehirn: über das Kino als Ort der Konversion, Bielefeld 2012.
- Mitosek, Sofia: Teorii literaturnyh doslidzheny (Theorien der Literaturforschungen), Übers. von Humenyuk, Viktor, Simferopoly 2003.
- O'Mahony, Mike: Sergei Eisenstein, London 2008
- Neuberger, Joan: Ivan the Terrible, London 2003.
- Peatman, Mary Madeline: Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible as a cinematic realization of the concept of the Gesamtkunstwerk, Indiana University 1976.
- Redwood, Thomas: Andrei Tarkovsky's poetics of cinema, Newcastle upon Tyne 2010.

Robinson, Jeremy Marc: The sacred cinema of Andrei Tarkovsky, Maidstone 2006.

Romadin, Michail: Kino i zhivopisy : o Tarkovskom (Kino und Malerei: Über Tarkowskij), Moskau 1989, S. 168

Schklowski, Viktor: Eisenstien. Romanbiographie, Berlin 1986.

Schmatloch, Marius: Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung, Sankt Augustin 2003

Schmid, Eva M. J.: Erinnerungen und Fragen. In: Jacobsen, Wolfgang: Andrej Tarkowskij, München 1987.

Skakov, Nariman: The cinema of Tarkovsky : labyrinths of space and time, London 2012.

Strugazki, Arkadi; Strugazki, Boris: Otely „U pogibshego alypinista“. Picknick na obotchine: Rasskazy (Hotel „Zum verunglückten Bergsteiger“. Picknick am Wegesrand: Erzählungen), Moskau 1989.

Tarkovsky, Andrey: Time Within Time. The Diaries 1970-1986, London, Boston 1988.

Tarkowski Andriej: Komplex Tolstoja: Mysli o zyciu, sztuce i filmie, Warszawa 1989.

Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit, Ullstein 1984.

Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Ullstein 2000.

Tarkowskij, Andrej: Martyrolog. Tagebücher 1970-1986, Frankfurt am Main, Berlin 1989.

Tarkowskij, Andrej: Martirolog, dnevniki 1970-1986 (Martyrolog, Tagebücher 1970-1986) , Mezdunarodnyj Inst. Im. Andreja Tarkovskogo 2008.

Tarkowskij Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, übers. von Schlegel, Hans-Joachim, Berlin- Frankfurt/M- Wien 1988.

Tarkowskij, Andrej: Martyrolog. Dnevniki (Martyrolog. Tagebücher), Mezdunarodnyj Inst. Im. Andreja Tarkovskogo 2008.

Tarkowskij Andrej: Martyrolog I. Tagebücher 1970-1986, Berlin: Limes 1989

Tarkowskij Andrej: Martyrolog II. Tagebücher 1981-1986, Berlin: Limes 1989

Tarkowskij, Andrej: Uroki rezhissury (Regiekurse), Moskau 1993

Tarkowskij, Andrej A.: Nostalgija (Nostalgie), Moskau 2008.

Turovskaja, Maja: 7 ½ ili filmy Andreja Tarkovskogo (7 ½ oder die Filme von Andrej Tarkowskij), Moskau 1991.

Turovskaja, Maja: Film als Poesie - Poesie als Film, übers. von Felicitas Allardt-Nostitz, Keil 1981.

Tynyanow, Jury: Poetika. Istorija literatury. Kino (Poetik, Literaturgeschichte, Kino), Moskau 1977.

Vladimirova, M.: Vsemirnaja literatura i rezisserskie uroki S. M. Ejzenstejna : ucebnoe posobie (Weltliteratur und Regieunterricht S. M. Eisensteins/Das Lehrbuch), Moskau 1990.

Wackensen, Lutz: Deutsches Wörterbuch: Rechtschreibung. Grammatik. Stil. Worterklärungen. Fremdwörterlexikon. Geschichte des deutschen Wortschatzes, München 1983.

Zabrodin, Vladimir: Ejzenstejn : kino, vlast', zensciny (Eisenstein: Film, Macht, Frauen), Moskau 2011.

Zapadnoe literaturovedenie 20. veka. Enziklopedija (Westliche Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Enzyklopädie), Red. Zurganov, E. A., Moskau 2004

Zorkaja, Neja M.: Istorija sovjetskogo kino (Die Geschichte des sowjetischen Films), Sankt Petersburg 2002, S. 99-113, 272-276, 356-368.

Aufsätze:

Bachtin, Michail: Zu den Fragen der Methodologie der Ästhetik des mündlichen künstlerischen Schaffens. Das Problem der Form, des Inhalts und des Stoffs im mündlichen künstlerischen Schaffen, in: Gesammelte Aufsätze /Sobranie Sotschinenij. Bd. 1, Moskau 2003, S. 266-325.

Barratt, Andrew: In the Name of the Father: the Eisenstein Connection in films by Tarkowsky and Askoldov, in: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S.148-161.

Civjan, Yury: K istorii intellektualynogo kino (Zur Geschichte des intellektuellen Kinos), in: Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus dem schöpferischen Erbe S. M. Eisensteins), Moskau 1985, S. 107-112.

Kowalydzhi, K.: „Zagoretysya posmertno kak slovo...“ („Sich im Nachlass wie ein Wort zu entzünden“, in: Tarkowskij Arsenij: Gesammelte Werke in 3 Bänden, Bd. 1, Moskau 1991, S. 5-13.

Listow, S.: Ot architektury k kino (Von der Architektur zum Kino), in: Koslow, Leonid: Iz tvorcheskogo nasledija S. M. Eisensteina (Aus dem schöpferischen Erbe S. M. Eisensteins), Moskau 1985, S. 102-107.

Pawlitschko, Dmitro: Nasch rodytsch—Arsenij Tarkowskij (Unser Verwandte Arsenij Tarkowskij), in: S. 83.

Scherr Barry P.: Alexander Nevsky. Film without a Hero, in: La Valley, Al; Scherr Barry P. (Hrsgg.): Eisenstein at 100. A Reconsideration, New Brunswick/ New Jersey/ London 2001, S. 207-227.

Sorkaja, Nea: Tarkowski und Eisenstein—Divergenz und Annäherung, in: Bulgakowa, Oksana: Herausforderung Eisenstein. Arbeitshefte. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR für deutsche Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1989, S. 70-73.

Swiridyonkow, Maxim: Zhizny brala pod krylo. Arsenij Tarkowskij—Avtor kinofil'ma „Stalker“. („Das Leben hat unter Flügel genommen“. Arsenij Tarkowskij ist der Autor des Films „Stalker“), in: HΓ-Ex libris, 14.06.2007.

Weisstein, Ulrich: Vergleich zwischen Literatur und anderen Kunstarten: moderne Tendenzen und Forschungsrichtungen in der Theorie der Literaturwissenschaft und Methodologie, in: Moderne ukrainische Komparativistik. Strategien und Methoden. Eine Antologie, Red. Nalivajko, Dmytro, Kiev 2009

Sendungen:

Chelovek v kadre: Andrej Tarkowskij (Der Mensch in der Einstellung) Regie: Vesker, Alexej, Russland 2007, 39 min

Der Mensch in der Bewährung. Regisseur Andrej Tarkowskij o sjomkah fil'ma „Zhertvoprinoshenije“ (Regisseur Andrej Tarkowskij über die Dreharbeiten am Film „Das Opfer“), Regie: Lesczcylofsky, Michal, Schweden 1988, 97 min

Marina Tarkowskaja v fil'me „Jablochnyj god“ (Marina Tarkowskaja im Film „Apfelreiches Jahr“), Regie: Gordon, Alexander, Russland 2009, 37 min

Rerberg und Tarkowskij: Obratnaja storona „Stalkera“ (Rerberg und Tarkowskij: Die Rückseite von „Stalker“), Regie: Majboroda, Igor, Russland 2009, 141 min

Ein Tag im Leben des Andrej Arsenjewitsch, Regie: Bazin Janine; Labarthe Andre S.

Das unbekannte Leben des Sergej Eisenstein, Regie: Gian- Carlo Bertelli/ Pier Marco De Santi, Italien

Spielfilme:

Katok i skripka /Die Straßenwalze und die Geige, Regie: Tarkowskij A.,(Sowjet Union 1961), 46 min (OF)

Iwanowo Detstwo /Iwans Kindheit , Regie: Tarkowskij A.,(Sowjet Union,1962), 96 min (OF)

Strasti po Andreju /Andreaspassion, Regie: Tarkowskij, A., (Sowjet Union 1969), 205 min (OF).

Solaris /Solaris, Regie: Tarkowskij A., (Sowjet Union 1972), 165 min (OF)

Serkalo /Spiegel, Regie: Tarkowskij, A., (Sowjet Union 1974), 102min (OF)

Stalker /Stalker, Regie: Tarkowskij, A.,(Sowjet Union 1979), 163 min (OF)

Nostalgija /Nostalgia, Regie: Tarkowskij, A., (Sowjet Union/Italien/Frankreich) 1983, 121 min (OF)

Offret /Das Opfer, Regie: Tarkowskij, A.,(Schweden, Frankreich, Großbritannien 1986), 145 min

Staschka /Streik, Regie: Eisenstein, S., (Sowjet Union 1924), 68 min

Bronenosez Potjomkin /Der Panzerkreuzer Potjomkin, Regie: Eisenstein, S., (Sowjet Union 1925), 70 min

Oktjabry /Oktober, Regie: Eisenstein, S., (Sowjet Union 1927), 102 min

Generalynaja linija /Die Generallinie, Regie: Eisenstein, S., (Sowjet Union 1929), 121 min
oder Die generelle Linie General deutet auf Militär.

Bezhin lug /Beschinn Die Wiese, Regie: Eisenstein, S., (Sowjet Union 1932), 35 min

Alexander Nevskij /Alexander Nevsky), Eisenstein, S., Sowjet Union 1938, 112 min

Iwan Grosny I/Iwan der Schreckliche I, Eisenstein, S., (Sowjet Union 1944/1945), 177 min (OF).

Iwan Grosny II/ Iwan der Schreckliche II, Eisenstein, S., (Sowjet Union 1944/1945), 177 min (OF).

Elektronische Medien:

Filippow, Sergej: Theorie und Praxis Andrej Tarkowskijs,
http://tarkovsky.net.ru/stalker/word/filipov_theory.php, zuletzt aufgerufen am 27.01.2008

Gast, Wolfgang: Elemente der Filmsprache. In: Film und Literatur- Grundbuch, Einführung in die Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt 1993
<http://www.gymnasium-borghorst.de/filmprojekt/filmsprache/elemente.htm>,
 zuletzt aufgerufen am 11.03.2010

Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse, Stuttgart/ Weimar 1996, S. 46-84,
http://www.learn-line.nrw.de/angebote/litweb_medien/modul/doerp/lexikon/narration.htm,
 zuletzt aufgerufen am 7.12.2009

Hodasevach, Wladislaw: Poezija Ignata Lebyadkiva (Dichtung Ignats Lebyadkin),
http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_0026.shtml, zuletzt aufgerufen am 11.03.2010

Lyowgren, Hakan: Leonardo daVinci und „Zhertvoprinoshenie“. O roli „Poklonenija volhvov“ v poslednem filyme Andreja Tarkowskogo (Leonardo da Vinci und „ Opfer“. Über die Rolle von „Die Anbetung der Magier“ im letzten Film Andrej Tarkowskijs), in: Iskusstvo kino (Filmkunst), Moskau 6, 1992,

<http://cinemotions.blogspot.com/2009/06/abouttarkovskys-sacrifice.html>, zuletzt aufgerufen am 11.03.2010

Nunsinowa, Natalja: «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов (Ab jetzt gehörst du uns. Das Kind im sowjetischen Kino der 20er und 30er Jahre, in: Iskusstvo Kino (Die Filmkunst), Nr. 12, Dezember 2003, <http://kinoart.ru/en/archive/2003/12/n12-article12>, zuletzt aufgerufen am 31.05.2013

Rschewskij, Alexander: Beschin lug (Beschinn Wiese). Drehbuch, http://alexrzhesh.narod.ru/HTML/beginlug_frm.htm, zuletzt aufgerufen am 31.05.2013.

Swiridenkow, Maxim: Zhizny brala pod krylo. Andrej Tarkowskij avtor kinofilma „Stalker“ (Das Leben hat mich unter seinen Flügel genommen. Andrej Tarkowskij ist Autor des Films „Stalker“), in: HG-Ex libris. Moskau, 14.06.2007,

http://exlibris.ng.ru/bios/2007-06-14/9_tarkovski.html, zuletzt aufgerufen am 11.03.2010

Vysozkaja, Julija: Zerkalynyje klyuchi tvorchestva Arsenija Tarkowskogo i Andreja Tarkowskogo (Der Spiegel als Schlüssel zu den Werken Arsenij Tarkowskijs und Andrej Tarkowskijs), <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc6>, zuletzt aufgerufen am 11.03.2010

Sipatowa, Marina: Tayna roda Tarkowskih (Das Geheimnis der Familie Tarkowskijs), <http://russart.com/actor-interview-1830-Andrey-Tarkovsky-Tayna-Roda-Tarkovskih>, zuletzt aufgerufen am 11.03.2010

Ich erkläre hiermit, dass

- a) ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst habe und nur die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel in Anspruch genommen hab;
- b) die Arbeit bisher weder im In- noch Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt wurde;
- c) von mir früher oder gleichzeitig kein Promotionsverfahren bei einer anderen Hochschule oder bei einer anderen Fakultät beantragt wurde

Yevheniya Genova

Paderborn, den 04.10.2016