

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

Rede zum ökumenischen Empfang der Berlinale 2012

Sonntag, 12. Februar 2012, 18:00 Uhr, EKD Berlin, Charlottenstraße 53/54

Thomas Macho

Vor ziemlich genau 25 Jahren – am 29. Dezember 1986 – ist Andrei Tarkowskij in einer Pariser Klinik gestorben; er war erst 54 Jahre alt, zwei Monate jünger als sein Kollege François Truffaut, der vor sechs Tagen achtzig Jahre alt geworden wäre; auch Truffaut ist früh gestorben. In wenigen Wochen – am 4. April 2012 – werden wir vermutlich den achtzigsten Geburtstag Tarkowskij's feiern. Ich bin allerdings nicht sicher: Denn anlässlich des Todestages wurden kein bedeutenden Retrospektiven veranstaltet, auch keine Dokumentationen – wie *Une journée d'Andreï Arsenevitch* von Chris Marker (1999) – gezeigt. Diese Zurückhaltung wirkt umso seltsamer als wir gegenwärtig eine Art von Renaissance der Frage nach der Bildmagie, nach dem Einfluss und der spezifischen Spiritualität von Bildern erleben: Diese Renaissance hat sich ja nicht nur in bildwissenschaftlichen Schlüsselwerken – wie Hans Belting's *Das echte Bild* (2005) oder Horst Bredekamp's *Theorie des Bildakts* (2010) – manifestiert, sondern auch in Filmen, etwa in *Des hommes et des dieux* von Xavier Beauvois (der 2010 bei den Festspielen von Cannes mit dem Großen Preis der Jury und dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnet wurde), oder in *The Tree of Life* von Terrence Malick (der 2011 die *Palme d'Or* erhielt). Bei der Berlinale im vergangenen Jahr wurde ein strenger und asketischer, radikal trostloser Film, gedreht in Schwarzweiß und mit wenigen Einstellungen, preisgekrönt: Béla Tarr's Geschichte des geprügelten Pferdes von Turin, das Nietzsche, kurz bevor er in Wahnsinn ver-

fiel, weinend umarmte; vor einem Jahr – am 23. Januar 2011 – zeigte Lech Majewski in *The Mill and the Cross* einen Film über ein einziges Bild, Pieter Bruegels Darstellung der *Kreuztragung Christi* (1564), auf dem Sundance Film Festival; in gewisser Hinsicht ist dieser Film auch eine historisch und bildanalytisch präzise Antwort auf Peter Greenaways *Nightwatching* von 2007.

Nur Tarkowskij ist im Horizont dieser bemerkenswerten Renaissance der heiligen und magisch singulären Bilder seltsam abwesend geblieben. Dabei kann sein Beitrag zu einer Debatte um die Spiritualität der Bilder gar nicht hoch genug eingeschätzt und gewürdigt werden: ein Beitrag, der sich zumindest in drei Richtungen entfalten und rekapitulieren lässt. In einer ersten Richtung betrifft dieser Beitrag, zunächst noch leicht verwechselbar mit den Maximen konventioneller Genieästhetik, die kreative Autorität des Filmemachers, der – wie der Musiker oder Komponist – eine neue Welt erschafft, die nicht semiologisch erschlossen werden kann. »Der Film ist eine emotionale Realität und wird so auch vom Zuschauer als eine *zweite Realität* rezipiert. Aus diesem Grund erscheint mir auch die ziemlich weitverbreitete Auffassung des Kinos als eines Zeichensystems töricht und prinzipiell falsch.«¹ Filmregie, so argumentierte Tarkowskij, sei vielmehr »in buchstäblichem Sinne die Fähigkeit, ›das Licht von der Finsternis, die Wasser von der Feste zu scheiden‹.«² Eben darum trage der Regisseur eine tiefe Verantwortung für sein Werk, eine nahezu »strafrechtliche« Verantwortung, an der sein Publikum partizipiert. Denn die Haltung des Regisseurs »teilt sich dem Zuschauer in offenkundig-unmittelbarer, fast photographisch genauer Weise mit, wobei die Emotionen des Zuschauers gleichsam zu Emotionen eines Zeugen, wenn nicht gar des Autors selbst, werden.«³ Von einer solchen schöpferischen Verantwortung erzählt schon der Film über den Ikonen-

¹ Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Übersetzt von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. Berlin: Alexander Verlag 2009. S. 254.

² Ebd. S. 255.

³ Ebd. S. 255 und 269.

maler *Andrej Rubljow* (1964–66), etwa die Episode vom jungen Gehilfen des Glockengießers, dessen Todesangst und Nichtwissen untrennbar verschmelzen mit demiurgischer Kraft und Überzeugung; von solcher Verantwortung erzählt auch der Film über den *Stalker* (1979), der vor den Dingen, Fallen und Täuschungen warnt, die jeder achtlose Schritt in die ›Zone‹ entstehen lassen kann. Der ›Stalker‹, gespielt von Alexander Kaidanowski, ist ein Demiurg, Zwillingsbruder des Regisseurs, der eine erste Fassung des Films vernichtet haben soll, um ihn noch einmal zu drehen.

Tarkowskijs Filme vollziehen performativ, wovon sie – in Bildern und Dialogen – erzählen. Auf der Suche nach spiritueller Autorisierung sind Andrej Rubljow und Andrej Tarkowskij faktisch dieselben Personen, die am Ende ihrer Wege die heiligen Bilder schlechthin malen, drehen, schaffen, aufnehmen und erkennen. Die heiligen Bilder können sich freilich verwandeln: In Filmen wie *Stalker* oder *Solaris* (1972) gewinnen sie eine geradezu unheimliche Macht, als wiederkehrende Zeugen und Doubles verdrängter Schuld. Und neuerlich vollziehen diese Filme, wovon sie handeln: als wäre die Filmkunst selbst eine ›Zone‹, ein intelligenter Ozean, der Bilder generiert, denen weder Regisseur noch Publikum entrinnen. Heilige oder unheimliche Bilder? Ihre ambivalente Magie kann, in einer zweiten Richtung des Nachdenkens über Tarkowskijs Beitrag zur Frage nach visueller Spiritualität, als prophetisch charakterisiert werden. Schon bald nach *Stalker* kursierten die Gerüchte, Tarkowskij habe sich seine tödliche Krebserkrankung – ebenso wie sein Lieblingsschauspieler Anatolij Solonizyn, Darsteller Rubljows und des Schriftstellers in *Stalker* – während der Dreharbeiten in der Nähe eines stillgelegten Chemiewerks (bei Tallinn) und des Atomkraftwerks von Tschernobyl zugezogen. Nebenbei gesagt: Rund um Tschernobyl wird inzwischen genau jener ›Zonen-Tourismus‹ tatsächlich praktiziert, den Tarkowskij, nach der erzählerischen Vorlage von Arkadi und Boris Strugatzki, reflektierte. 1983 ging der

Regisseur schließlich nach Italien, um seinen Film über Heimweh und Emigration – *Nostalghia* – zu drehen; danach kehrte er nicht mehr nach Russland zurück. »Schon bei den Vorarbeiten zu *Nostalghia* wurde ich das Empfinden nicht los, dieser Film projiziere ein Stück meines eigenen Schicksals. Geht man vom Drehbuch aus, dann wollte Gortschakow, die Hauptfigur des Films, ursprünglich nur für eine kurze Zeit in Italien bleiben, doch er erkrankt und stirbt dort: er verzichtet also nicht freiwillig auf eine Rückkehr in seine russische Heimat – das Schicksal entschied anders für ihn. Auch ich hatte nie daran gedacht, nach Abschluß der Dreharbeiten in Italien zu bleiben. Um so irritierender war denn auch die Erfahrung, daß ich, wie Gortschakow, einer Art höherem Willen zu gehorchen hatte.«⁴ Verstärkt wurde die erschreckende Erfahrung durch den Krebstod Solonizyns (am 11. Juni 1982), der für die Rolle Gortschakows ebenso vorgesehen war wie für die Rolle des Schauspielers Alexander in Tarkowskij's letztem Film *Opfer* (1986). Nach den ersten Entwürfen sollte *Opfer* von einem unheilbar an Krebs erkrankten Mann erzählen, der ein Opfer bringen will, um die Gnade seiner Heilung zu erwirken; der Regisseur änderte jedoch diesen (allzu sichtbar vom eigenen Schicksal inspirierten) Entwurf, um das Opfer Alexanders als Antwort auf eine nicht näher ausgemalte Atomkatastrophe darzustellen. Der Film wurde am 9. Mai 1986 in Cannes uraufgeführt, also knapp zwei Wochen nach dem schweren Reaktorunfall von Tschernobyl; Tarkowskij war bestürzt: »Wenn das Leben den Ideen, die man entwickelt, buchstäblich auf dem Fuße folgt, dann gehören auch diese Ideen nicht mehr einem selber – das sind dann nur noch Botschaften, die man empfängt und weitergibt.«⁵

In der Erinnerung an *Opfer* könnte abschließend eine dritte Richtung der möglichen Vergegenwärtigung des Denkens und der spirituellen Bilder Tarkowskij's

⁴ Ebd. S. 303.

⁵ Ebd. S. 304.

eingeschlagen werden. *Opfer* ist ja in mancher Hinsicht eine Parabel zum Verhältnis der Konfessionen und Medien: Der Film handelt von Formen des Glaubens und der rituellen Praxis, aber auch von den Unterschieden zwischen Wort, Bild und Musik. Er beginnt, Sie erinnern sich, mit einem dünnen Baum, den der ehemalige Schauspieler Alexander (gespielt von Erland Josephson) am Meeresufer pflanzt; dabei erzählt er seinem Jungen, der wegen einer Halsoperation nicht sprechen kann, die Geschichte vom japanischen Mönch, der ein abgestorbenes Bäumchen pflanzte, das er jeden Tag wässerte, bis es eines Tages ergrünte und zu blühen begann. Natürlich denkt das europäische Publikum bei dieser Szene an das angebliche, erstmals 1944 zitierte Wort Martin Luthers, wenn er wüsste, dass morgen die Welt unterginge, würde er heute noch ein Apfelbäumchen pflanzen. Verstärkt wird diese Assoziation durch den Postboten Otto, den ›Engel‹ in Tarkowskij's Film, der wenig später Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr zitiert; dabei ist Otto zugleich fasziniert von Kontingenz, von Wundern und unerklärlichen Ereignissen, die er sammelt wie andere Menschen Briefmarken sammeln. Danach beginnt der Jüngste Tag; die atomare Katastrophe – sie wird mit kargen Mitteln (Stromausfall, Flugzeuglärm) angedeutet – tritt ein, und Alexander beschließt, ein Opfer zu bringen, um das Unheil aufzuhalten. Im Gebet verspricht er Gott, seine Familie zu verlassen und sein Haus anzuzünden, wenn der Weltuntergang verschoben wird. Danach besucht er, auf Anraten Ottos, die Hausangestellte und angebliche ›Hexe‹ Maria, um mit ihr zu schlafen und das Wunder der heiligen Hochzeit, *hieros gamos*, zu wirken. Dieses ›Wunder‹ hat Tarkowskij als barocke Levitation – mit zahllosen Falten – in Szene gesetzt. Was eigentlich geschieht und wer zuletzt hilft, erfahren wir nicht; doch der Jüngste Tag findet nicht statt, er wird abgebrochen oder hat sich ohnehin nur in Alexanders Träumen vorbereitet. Der Schauspieler zündet das Haus an; in einer überaus langen Einstellung, die zweimal gedreht wer-

den musste, weil beim ersten Mal die Kamera versagte, läuft Alexander zwischen dem brennenden Haus, seiner Familie, der ›Hexe‹ Maria, dem Arzt und dem Rotkreuzwagen der Psychiatrie hin und her, was auch das Schwanken der möglichen Interpretationen zum Ausdruck bringt. Wo finden wir Erlösung? In den Umarmungen? Im Gebet zum abwesenden Vater? In der Klinik? Im Verzicht? Oder im Glauben? Im Wort der heiligen Schriften? Im Hören? Oder doch in den Bildern? Der Film beginnt, zur Musik der Matthäuspassion, mit Leonardos Bild von der Anbetung der drei Könige (im Dunkel eigener Erinnerung an das Matthäusevangelium wird die Ermordung der Kinder Betlehems sichtbar); er beginnt mit dem stummen Kind, das am Ende wieder unter dem Bäumchen liegen wird und zum ersten Mal spricht: »Am Anfang war das Wort. Warum, Papa?«