

## **Bilderstreit**

Vortrag zum Symposium „Sehnsucht nach Spiritualität“ beim Festival goEast 2007

Von Karsten Visarius

Ich möchte Ihnen einige Überlegungen zum osteuropäischen Film auf dem Hintergrund der seit etwa anderthalb Jahrzehnten sich neu formierenden Bildwissenschaft vortragen, die unter dem Schlagwort eines „iconic turn“ die Kulturwissenschaften über die Fächergrenzen hinaus beschäftigt. Die grundlegende Einsicht, die sich in dem Schlagwort „iconic turn“ niederschlägt, besteht darin, dass das *Bild* im Begriff des *Zeichens* nicht zureichend zu erfassen ist. Der iconic turn profiliert sich im Kontrast zum linguistic turn, der seit den sechziger Jahren die kulturwissenschaftlichen Fächer beherrscht und das Zeichen in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Begriffsbildung gerückt hat. Damit geraten auch die Phänomene der Wahrnehmung wieder in den Vordergrund auf Kosten des sprachlichen, kommunikativen, im weitesten Sinn sozialen Austausches, der auf der Verwendung von Zeichen beruht und in ihnen mitgedacht ist. Mit der Aufwertung der Wahrnehmung geht ein gewandelter Status des Realen einher. Schien sich das Reale in der Konstruktion und Dekonstruktion der Zeichen mehr oder minder zu verflüchtigen, so scheint das Bild ein Scharnier zwischen dem Realen und der durch den menschlichen Geist geschaffenen Welt anzubieten, wobei ich Sie bitten muss, über die Abgründe dieser Behauptung großzügig hinwegzusehen. Für den Film ist der iconic turn aus naheliegenden Gründen von höchstem Interesse, weil er den völlig widersinnigen Zwang auflöst, das filmische Bild als ein reines Zeichen, das heißt als eine arbiträre, willkürliche Verbindung zwischen Zeichenträger und Bedeutung, oder als ein Zeichen minderen Ranges zu verstehen, das eine irreführende Verbindung zwischen der Bezeichnung und dem Bezeichneten nahelegt. Man könnte sagen, dass der Film nach seiner Anerkennung als Kunst endlich auch seine adäquate wissenschaftliche Reflexionsform gefunden hat. Ich finde es umso merkwürdiger, dass der Film in den Bildwissenschaften bisher nur eine marginale Rolle spielt wie umgekehrt die Filmwissenschaft erst allmählich beginnt, vom iconic turn der Kulturwissenschaften Notiz zu nehmen.

Mein Thema „Bilderstreit“ hat also mit der Frage zu tun, welchen Status das Bild – vor allem natürlich das filmische Bild, und damit die medialen Bilder überhaupt – im heutigen kulturellen Diskurs innehat. Sie fragen sich vermutlich dennoch, was diese Fragestellung mit Spiritualität im osteuropäischen Film zu tun hat. Ich antworte darauf mit einer relativ simplen

These. Sie besagt, dass sich im osteuropäischen Film die (Nach)Wirkungen einer jahrhundertelangen, an die orthodoxe Ikone gebundenen Bildpraxis beobachten lässt, einer Praxis also mit kulturellen Langzeitwirkungen. Diese Wirkungen lassen sich nicht an morphologischen Ähnlichkeiten erkennen – die Bilder osteuropäischer Filme sehen völlig anders aus als die Ikonen, die wir in Kirchen oder Museen finden. Sie haben vielmehr mit den Auffassungen davon zu tun, was ein Bild ist, eben auch ein filmisches Bild; und wie wir mit Bildern umgehen, also welchen Gebrauch wir von ihnen machen können. Wenn ich mich dabei auf die Bildwissenschaft beziehe, so geht es mir dabei nicht um eine allgemeine Theorie des Bildes. Das umfangreiche Forschungsfeld der Bildwissenschaft umfasst z.B. auch Fragestellungen der Neurowissenschaften oder der naturwissenschaftlichen Grundlagenforschung, etwa Überlegungen zur Modellbildung. Ich orientiere mich vielmehr an einer abgewandelten Maxime Ludwig Wittgensteins, der in den „Philosophischen Untersuchungen“ die methodische Anweisung gibt: „Wenn du wissen willst, was ein Zeichen ist, dann sieh auf seinen Gebrauch.“ Meine Variante dieser Maxime lautet: Wenn du wissen willst, was ein Bild ist, dann sieh auf seinen Gebrauch. Es geht mir also, anders gesagt, um eine Hermeneutik des Bildgebrauchs.

Spiritualität in osteuropäischen Filmen ist nicht etwa eine Frage von auffällig häufig wiederkehrenden Themen oder Motiven bei einer Reihe von osteuropäischen Regisseuren. Was Zuschauern im entweder von der Reformation, der Aufklärung oder der Postmoderne geprägten Westen auffällt, ist vielmehr ein anderes ästhetisches Klima, eine andere kulturelle Disposition und Intention, die in den Werken osteuropäischer Filmemacher zu spüren ist. Um es kurz zu machen: ich unterstelle, wenigstens für die Zwecke meines Vortrags und ganz ohne Präention auf akademische und filmhistorische Gründlichkeit, dass Spiritualität ein grundlegendes Merkmal osteuropäischer Filme darstellt, das sie sowohl im Ganzen wie in einzelnen Elementen von „westlichen“ – westeuropäischen wie amerikanischen – Filmen unterscheidet. (Der Vortrag von Nikolaj Chrenov auf diesem Symposium hat diese These aus anderer Perspektive belegt.) Dabei ist Spiritualität ein für westliche Gemüter zwar noch oder wieder akzeptabler, aber dennoch zu ungenauer und zu weit gefasster Begriff. Ich finde es angemessener, von Religion oder Religiosität zu sprechen, auch wenn sich konkrete Glaubensbezüge in der osteuropäischen Filmkultur kaum weniger verwischt haben als im Westen. Außerdem macht es schon bei oberflächlicher Betrachtung wenig Sinn, das katholische Polen und Litauen oder das protestantische Baltikum mit den orthodox geprägten Kulturräumen Russlands, des Kaukasus und anderer Länder in einen Topf zu werfen. Ich

beschränke mich deshalb darauf, den Nachwirkungen oder „afterimages“ nachzugehen, die das orthodoxe Bildprogramm, die Ikone – also das Heiligenbild (oder heilige Bild) – in der gegenwärtigen Bilderproduktion des Films ausgelöst und hinterlassen haben.

Das Beispiel, von dem ich ausgehen möchte, ist „The Russian Ark“ (Die russische Arche) von Aleksandr Sokurov. Ich wähle dieses Beispiel vor allem deshalb, weil Sokurov in meinen Augen der konsequenteste Vertreter einer osteuropäischen Bild-Avantgarde im Bereich des Films ist, die sich von einem Verständnis des (Film-)Bildes als Repräsentation, als Zeichen also, verabschiedet hat. „The Russian Ark“ ist unter anderem deswegen berühmt geworden, weil der gesamte Film in einer einzigen, etwa 90minütigen Plansequenz ohne einen einzigen Schnitt gedreht worden ist. Diese Bravourleistung des Kameramanns ist keineswegs eine Demonstration technischer Möglichkeiten oder filmkünstlerischer Artistik, zu der unter anderem die Choreografie Hunderter von Statisten zählt. Es ist auch nicht der erste Film, der ein solches Experiment unternimmt. Der Vergleich mit Alfred Hitchcocks „The Rope“ (Cocktail für eine Leiche), bei dem der Regisseur den damals noch unvermeidlichen Rollenwechsel durch optische Tricks kaschieren musste, ist dabei nicht ohne Reiz, schon deswegen, weil in beiden Filmen ein Toter eine prominente Rolle spielt.

Bei Hitchcock geht es bekanntlich um einen sinistren, von ferne an Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“ (bzw. „Schuld und Sühne“) angelehnten Streich junger Akademiker, die einen Ermordeten in einem Raum versteckt haben, in dem sie mit zahlreichen Gästen und ihrem ehemaligen Professor, gespielt von James Stewart, eine lustige Party zu feiern gedenken. Die Wette des Mörders und seiner Mitwisser lautet, dass der Leichnam von niemandem entdeckt werden wird. Hitchcocks dramaturgische Konstruktion beruht auf der psychologischen Spannung zwischen dem Wissen des Zuschauers von einem Verbrechen und seinem in der Szene und für die handelnden Personen verborgenen, nur durch die Hybris der Beteiligten offenbar werdenden Beweises in Form eines physisch definitiv toten Leichnams. Hitchcocks visuelles Konzept kann dabei nur unvollkommen seine Herkunft von der Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts kaschieren. Auf dieser Bühne muss das verborgene Böse, man kann ebensogut vom Unbewussten sprechen, unvermeidlich zu Tage treten, auch wenn es zu seiner Entdeckung der Künste eines Kriminalisten, eines Hobby-Detektivs oder eines Psychologen bedarf, die wir (nb. im Westen) alle sind.

Bei Sokurov mischt sich ein Toter unerkannt unter die Besucher, Angestellte und Bewohner der Petersburger Eremitage, von den meisten ignoriert, als sei er unsichtbar, von einigen aber dennoch wahrgenommen. Der Kontrast zu Hitchcock offenbart vor allem das Fehlen jeglicher literarischer, dramatischer oder psychologischer Fiktionen. Der quicklebendige Tote in „Russian Ark“, der mal „der Fremde“, mal „Marquis“ genannt wird und sich selbst als Diplomat aus der Zeit des Wiener Kongresses ausweist, ist nichts anderes als Zeuge der Koexistenz der Welten von Lebenden und Toten in einem zum Filmbild gewordenen Zeit-Raum-Bewusstsein. Die ungeschnittene, einzige Einstellung des Films ist auch kein von der Bühne entlehnter Effekt, der den Ablauf des Films und die innerfilmische Handlung synchronisiert (und zu der der Zuschauer als unsichtbarer Zeuge hinzutritt, wie bei Hitchcock). Vielmehr verbindet die Einstellung ganz unterschiedliche Räumlichkeiten (Kabinette, Fluren, Büros, Treppenhäuser, Festsäle etc. der Eremitage), in denen sich Handlungen wiederum unterschiedlicher Zeiten abspielen, verwandt mit den Zeitmontagen innerhalb einer Einstellung, die m.W. zuerst Theo Angelopoulos in seinen Filmen verwandt hat. Will man genau sein, müsste man sagen, dass sich in Sokurovs Film Tote oder, im Sinne Elias Canettis, Totenmassen aus unterschiedlichen Zeiten begegnen.

Das Ergebnis ist eine Sukzession von Bildern innerhalb *eines* Bildes, ganz ähnlich einem Heiligenbild, das die unterschiedlichen Stationen der Heiligenlegende auf einer einzigen Tafel vereinigt. Worauf es mir ankommt, ist die Ersetzung einer narrativen Logik, der sich die Filmbilder unterordnen, durch eine ikonische Logik, die unter anderem auch narrative Effekte erzeugen kann. Wer, um ein Beispiel zu nennen, die von Ludwig XI. errichtete Kirche Nôtre Dame de la Chapelle auf der Île de la Cité in Paris betritt und seinen Blick die berühmten Kirchenfenster entlang schweifen lässt, erhält einen Eindruck von der narrativen Fülle, die ein einziges Bildwerk synchron zu erfassen und zu entfalten vermag. Über 5000 Einzelmotive vereint dieses architektonische, piktorale und luminale Gesamtkunstwerk, das die Glaubensgeschichte bis zum Jüngsten Gericht und dazu die Geschichte des französischen Königsgeschlechts umfasst. (Als Fußnote füge ich hinzu, dass Nôtre Dame de la Chapelle zur Aufnahme einer aus Byzanz importierten Kreuzesreliquie erbaut worden ist und damit an den Austausch zwischen ost- und westeuropäischer Kultur erinnert.) Einen ähnlichen Eindruck vermitteln die Gesamtbemalungen alter orthodoxer Klöster in Rumänien, wobei Gesamtbemalung meint, dass sowohl die Innen- wie die Außenwände der Gebäude mit Bildwerken so bedeckt sind, dass die Mauern verschwinden und den Blick auf das Heilsgeschehen eröffnen. Ein einziger Innenraum genügt, um die ganze Geschichte des

Kirchenjahres in den Bildern der heiligen Ereignisse und den Ikonen der Heiligen zu erzählen, die die Bedeutung der einzelnen Tage des Kalenders erschließen.

Was für das Bild eine einfache Operation der Aneinanderreihung oder Unterteilung ist, wird im Film zu einer schwierig lösbaren Aufgabe. Die zeitliche Linearität des Films, die ihn zu einer überaus wirkungsvollen und mächtigen Erzähl-Maschine gemacht hat, hat paradoxerweise seine Bildlichkeit geschwächt und entwertet, fast entleert. Boris Groys hat deshalb auf einem während des Filmfestivals Mannheim-Heidelberg von INTERFILM und anderen kirchlichen Medienorganisationen (SIGNIS und WACC) veranstalteten Symposium von einem filmimmanenten Ikonoklasmus gesprochen, in dem jedes einzelne Bild von dem ihm folgenden vernichtet wird. Man muss seine Zweifel haben, wenn unsere redselige Medienwelt von der Ablösung des Zeitalters der Schrift durch ein visuelles Zeitalter, ein Zeitalter des Bildes, spricht. Dass die originalen Bilder der Kunstgeschichte heute ein Vermögen, ein im Internet veröffentlichtes Video keinen Cent wert ist, sollte uns stutzig machen. Die Bilderproduzenten sind ihrerseits bestrebt, dieser durch Überfülle, Serialität und Flüchtigkeit bewirkten Entwertung entgegenzuwirken, etwa mit ästhetischen Strategien der Differenzbildung. Als eine der Strategien der Bild-Avantgarde hat Groys die Transformation des Kinos in die Videoinstallation beschrieben, die das Gegenüber von Leinwand und Publikum und die Diskontinuität des einzelnen Films in ein begehbare, aus Bildern und Tönen geschaffenes Raum-Zeit-Kontinuum verwandelt, das weiterexistiert, auch wenn der Besucher die Installation wieder verlassen hat. Die ikonoklastische Energie des narrativen Kinos wird dabei in Form begehbare Bild-Ton-Schleifen außer Kraft gesetzt.

Sokurovs „Russian Ark“ benutzt innerhalb der Wahrnehmungsarrangements des Kinos andere Strategien, um eine ähnliche Wirkung zu erzielen. Man könnte von einer inversen Installation sprechen, mit einem passiv durch sie hindurch transportierten Publikum. Die Dehnung der Einstellung zu einem einzigen Bild und das Ineinander unterschiedlicher Zeiten in der Manier der Labyrinth und Kerker von Piranesi habe ich bereits erwähnt. Hinzu kommt eine gleichsam sprechende Kamera in Form einer Off-Stimme, die der das Museum durchstreifende Marquis in einen imaginären Dialog verstrickt, eine Stimme, die sich nirgends anders als im Kopf des Zuschauers befindet oder sich eben dort einnistet. Der auf diese Weise fiktionalisierte Zuschauer wird in den Ablauf des Films hineinprojiziert. Er befindet sich dort zwischen den Besuchern eines Gebäudes, das zur Aufbewahrung von Kunstschätzen bestimmt ist, in dem aber auch Staatsakte, gesellschaftliche Ereignisse wie ein Ball,

Verwaltungsvorgänge oder intime Szenen aus dem Leben der Zarenfamilie stattfinden, für die eine Reihe von Privatgemächern reserviert ist. Mit einer ungebräuchlich gewordenen Wendung könnte man von einem Tempel der Kunst und der Geschichte sprechen, in den der Zuschauer eben nicht als zahlender Besucher, sondern durch einen Ritus des Übergangs, einen rite de passage gelangt – einen Ritus, der auf der Verwandlungskraft des Kinos und seiner Bildprojektionen beruht.

Im Blick, auch das hat die Bildwissenschaft ausgiebig diskutiert, treten wir nicht oder nicht nur in eine intellektuelle, erkennende Beziehung zum Sichtbaren. Im Blickfeld ist vielmehr die Wahrnehmung der eigenen Leiblichkeit stets impliziert. Das Auge schaut nicht durch eine Art Loch auf eine uns selbst äußerliche Welt. Das Erblickte wird vielmehr ständig mit unserem Körperbewusstsein in Beziehung gebracht und mit ihm abgeglichen. Wenn im Kino das Bewusstsein der fiktionalen Distanz durch die Suggestion einer realen Präsenz erschüttert und unterlaufen wird, sehen wir uns in den filmischen Bildraum mit unserer physischen Leiblichkeit hineinversetzt. Dieser Übergang ergänzt die durch die Off-Stimme erzeugte Zuschauerfiktion, die ich bereits beschrieben habe.

Sokurov spricht nicht von einem Tempel, sondern von der Arche – mit einer national betonten Note von der „russischen Arche“. Das Schlussbild des Films mit seiner Öffnung auf Nacht, Nebel und Fluten, die den gesamten Schauplatz zu umgeben scheinen, transformiert den soziokulturellen Topos des Museums oder Kunst-Tempels in den biblischen Topos der Arche und löst damit die Chiffre des Filmtitels ein. Die biblische Geschichte erzählt bekanntlich von der Rettung der Schöpfung vor der Sintflut, die dem Zorn Gottes auf eine gottvergessene Menschheit entspringt, wobei die gesamte Erzählung eine göttliche Zeichenhandlung darstellt. Ich würde deshalb den Film Sokurovs als eine moderne Ikone der biblischen Arche-Noah-Episode in und mit den Darstellungsmitteln des Films deuten.

Auch bei Sokurov geht es um Rettung. Am Anfang des Films sagt die Stimme: „Wo bin ich? Ich sehe nichts. Ich erinnere mich nur, dass ein Unglück geschah. Alle versuchten, sich in Sicherheit zu bringen.“ Der Überlebende findet sich in einer Arche, die das europäische Russland bewahrt, das der Film andeutungsweise von Peter dem Großen bis zum Untergang der Sowjetunion datiert. So wird in einem kurzen Dialog zwischen der „Stimme“ und dem Marquis die Zeit des Sozialismus als eine auf Jahrzehnte ausgedehnte Herrschaft des jakobinischen *terreur* gedeutet. Im übrigen fällt auf, das „Russian Ark“ die Eremitage als ein

Ensemble von der Renaissance inspirierter, also von religiöser Dominanz emanzipierter Gemälde, Skulpturen und Architekturen vorstellt, in dem zwar auch religiöse Bildwerke vorkommen, aber dennoch in den Hintergrund treten. Das Ball-Finale schließlich zitiert Luchino Viscontis „Der Leopard“, dessen Schlüsselsatz lautet: „Es muss sich alles ändern, damit alles bleibt, wie es ist.“ Die Eremitage und die Lebensform, deren ästhetische Sonnenseite der Film bis in Kostüme und Dekor in einem faszinierenden Gespensterreigen auferstehen lässt, hat den Untergang dieser Epoche in Form eines architektonischen Objekts und als Sammlung materialer Objekte faktisch überstanden. Das heißt aber auch, dass die Geschichte und die Toten nicht nur imaginär und in unserer Erinnerung, sondern im Realen gegenwärtig sind.

Ich möchte an dieser Stelle auf den Titel meines Vortrags zu sprechen kommen, auf die Chiffre „Bilderstreit“. Der Karikaturenstreit um die satirischen Zeichnungen des Propheten Mohammed in einer dänischen Zeitung hat in Erinnerung gebracht, dass Bilder nicht nur Bilder sind, eine harmlose Tautologie, sondern der Ernstfall erbitterter, sogar weltumspannender Auseinandersetzungen werden können. Im Karikaturenstreit sind nur Fahnen verbrannt und dänischer Yoghurt boykottiert worden. Im historischen Bilderstreit Europas, im byzantinischen Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts, sind Menschen aufgrund ihrer Haltung zu den Bildern, Pro oder Contra, gepeinigt und ermordet worden. Für die Kontrahenten damals zählte durchaus, dass dabei zahlreiche Bilder zerstört und andere gerettet wurden. Damals wie heute ging es nicht um die Frage, ob Bilder überhaupt verwerflich oder zulässig sind, ob sie gemacht werden dürfen oder nicht. Es ging vielmehr darum, welche Bedeutung Bilder in der gesellschaftlichen Praxis haben – ob sie eine heilsame oder pathologische Wirkung haben, ob sie Orientierung bieten oder Verwirrung stiften, ob sie Lug und Trug sind oder eine Wahrheit vermitteln. Es ging weder um das Bild als Kunstbild noch um das Bild als Abbild, sondern um das Bild als Kultbild.

Was heißt das, frage ich in der Tradition des protestantischen Katechismus. Die Verteidiger des Bildes wollten nicht, dass das Bild als Bild verehrt wurde, als ein Auftrag von Farben auf einem Stück Holz. So sahen es die Gegner des Bildes, die sich in der Tradition des Bilderverbots des Dekalogs und der christlichen Neuzeit wussten. Waren es doch die Christen, die sich gegen das Heidentum der Antike und seine Verehrung von zahllosen Bildwerken gewandt hatten, die in Wahrheit nur Holz, Stein und Farben waren. Das ist ungefähr auch der Konsens des modernen, säkularen Bildverständnisses. Die damals

siegreichen Anwälte der Ikonen boten dagegen eine anspruchsvolle theologisch-philosophische Argumentation auf. Sie sagten, in aller Kürze: *Weil* die Bibel in der Genesis sagt, dass Gott den Menschen nach seinem Ebenbild erschuf; und *weil* die Evangelien bezeugen, dass Gott in Christus Mensch wurde; und schließlich *weil* das Bild durch das Abgebildete hervorgerufen, erzeugt oder motiviert wird – denn anders wäre es kein Bild –: *deshalb* ist im Kultbild, in der Christusikone, der Marien- oder Heiligenikone Christus, also Gott, Maria, also die Gottesmutter, deshalb ist der Heilige, also der schon jetzt in die Nähe Gottes Entrückte, in der Ikone gegenwärtig. Im Bild verehrte man die Präsenz des Abgebildeten, und wer diese Verehrung verweigerte, war ein Feind des Glaubens, ein Ketzer und Häretiker. In einer denkwürdigen, fast epigrammatischen Formel hat Hans Belting, einer der maßgeblichen Protagonisten der Transformation der Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft, diese folgenreiche Operation zusammengefasst. Der entscheidende Punkt war nach Belting erreicht, „als man nicht mehr die Inkarnation Gottes mit dem Bild, sondern das Bild mit der Inkarnation erklärte“ (Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 174). Belting kommentiert: „Man erreichte also am anderen Ende der Diskussion wieder die heidnische Philosophie, mit deren Ablehnung alles seinen Anfang genommen hatte, und erklärte das Bild zum Sitz der Gottheit“ (ebd.). Eine der Konsequenzen dieser Bildertheologie war die Vorstellung, dass das Abgebildete sich selbst im Abbild niederschlug, sei es in Form von mystischen Inspirationen oder Visionen des Malers, die dieser nur noch auf den Bildträger übertragen musste, sei es in Form magischer Kopiereffekte wie etwa dem Mandylium, dem Schweiß Tuch der Veronika oder dem Grabs Tuch von Turin, die an Einzelobjekten veranschaulichen, was für die orthodoxe Ikone insgesamt gilt. Für unser Thema, den Film, ist von Bedeutung, dass die modernen fotomechanischen oder elektronischen Techniken genau eine solche Präsenz des Abgebildeten im Abbild erzeugen, ganz ohne den Eingriff eines künstlerischen Subjekts, das nur beiläufig, planend oder im Nachhinein, aber nicht bei der „eigentlichen“ Entstehung des Bildes in Aktion tritt. Die Unwiderstehlichkeit und Grenzenlosigkeit der medialen Bilderproduktion für die Bilderkonsumenten zeugt von der Macht, die von diesen ungeschaffenen Bildern ausgeht. Kulturdiagnostisch könnte man behaupten, dass wir in einem Zeitalter der Bilderorthodoxie leben, das Bild- und Medienabstinenten bestenfalls zu kuriosen Außenseitern, manchmal aber auch zu gefährlichen Gegnern des Projekts der westlichen Moderne stempelt. Wenn wir trotzdem sagen, dass Bilder nur Bilder sind, unterliegen wir bestenfalls einer beschaulichen Selbsttäuschung.



Am Ergebnis des Bilderstreits sind für uns weniger die dogmatischen theologischen Festlegungen interessant, die übrigens in der Orthodoxie weiterhin gültig geblieben sind. Wichtig und wirkungsvoll scheint mir vielmehr der Umstand, dass sie einen verbreiteten kultischen Gebrauch des Bildes sanktionieren und auf Dauer stellen. Jenseits der Liturgie eröffnen sie dem einzelnen auch einen persönlichen und überaus praktischen Umgang mit dem Heiligen. So konnte eine Ikone auch zur Rechenschaft gezogen werden, wenn sie sich den durch sie verbürgten Wirkungen versagte, auf die der Gläubige durch Verehrung, Gebet und Spenden einen Anspruch erworben hatte. Auf einem Bild von Bicci di Lorenzo (Geißelung der Ikone des Hl. Nikolaus von Myra, Anfang des 15. Jahrhunderts), das sich auf eine Episode der Legenda aurea bezieht, ist ein Mann zu sehen, der eine Ikone züchtigt, weil sie den von ihr erwarteten Dienst nicht erfüllt hat. Der so zur Rechenschaft gezogene Heilige sieht sich umgehend genötigt, seine Aufgabe nachträglich zu erfüllen. Dieses im Bild noch einmal festgehaltene Skandalon illustriert, dass die Ikone umfassend mit der Alltagspraxis verwoben ist – keineswegs, um bloß angeschaut zu werden, sondern um zu bestimmten Zwecken in Funktion zu treten.

Ich komme zurück auf die Suche nach Spiritualität im osteuropäischen Film, die auf dem Feld der Bilder- und Identitätspolitik auch eine Suche nach einer von den narrativen Modellen des westlichen Films abweichenden Kinoform darstellt. Für diese Suche kann auch die Realitätsillusion des filmischen Bildes, also die Suggestion der Wirklichkeit inszenierter und erfundener Geschichten, nicht das Ziel bilden. Die Suche nach Spiritualität im Film verlangt vom Filmbild mehr als nur Bild zu sein. Dabei verraten Formulierungen wie Suche und Sehnsucht wie schon der Verlegenheitsbegriff Spiritualität selbst, dass es um einen Verlust und nicht um eine Bestätigung des Vertrauten, um eine Ungewissheit und nicht um eine fraglose Sicherheit geht. Selbstverständlich gilt auch für die Filme Osteuropas, dass sie in einem säkularisierten Kontext entstehen, und dass der Kinobesuch höchstens metaphorisch als eine kultische Handlung beschrieben werden kann. Dennoch, die Frage nach wahren oder falschen, nach tröstlich-heilenden oder schädlichen, ja sogar nach hilfreichen oder nutzlosen Bildern bleibt bestehen und lässt sich nicht durch den Hinweis aus der Welt schaffen, dass es nur gut oder schlecht gemachte, gelungene oder misslungene Filme gibt und alle weiteren Fragen illegitim sind.

Ich will noch einmal Sokurovs „Russian Ark“ heranziehen, um zu klären, was man spirituelle oder religiöse Elemente und Dimensionen im Film nennen kann. Ich beziehe mich dabei noch

einmal auf den Unterschied zwischen Repräsentation und Präsenz. Gewiss repräsentieren die Bilder, die wir sehen, etwas anderes außerhalb des Films, die Schauspieler und Statisten zum Beispiel ein bestimmtes historisches Personal. Dennoch würde man den Film missverstehen, wenn man ihn als ein Historiendrama auffassen würde. Ebenso wenig will er historisches Wissen vermitteln, etwa über den Besuch einer persischen Gesandtschaft am Zarenhof, von dem wir einen Ausschnitt zu sehen bekommen. Und schließlich, um eine weitere Abgrenzung zu markieren, geht es ihm auch nicht um die Rekonstruktion von etwas wie dem Geist einer Epoche, der ins Arsenal der geschichtsphilosophischen Fiktionen gehört. Er verleiht vielmehr den Ereignissen und Figuren, den Räumen, Körpern und Kostümen, den Stimmen, Geräuschen und Bewegungen eine Präsenz in der ihm, dem Film, eigenen Zeitlichkeit. In der Präsenz einer physischen Realität, auch wenn sie historisch untergegangen ist, macht er eine Zeitlichkeit sichtbar, die ihren realen physischen Untergang, direkt gesagt ihren Tod, überdauert. Es gibt nichts Erfundenes in Sokurovs Film. Wir erhalten eine andere Ansicht der Realität, als wenn wir nur auf sie schauen – was wir im Fall historischer Realitäten gar nicht vermögen. In der Enthüllung dieser Dimension der Realität besteht die imaginäre Operation von Sokurovs Film, die ihn für ein spirituelles oder religiöses Verständnis öffnet. Ob der Zuschauer diesen Weg beschreitet, liegt nicht an den Bildern und Filmen selbst. Es liegt, wie bei den orthodoxen Ikonen, an seiner Lebenspraxis – wobei Praxis immer unser imaginäres Double einschließt. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Wiesbaden, den 31. März 2007/©Karsten Visarius