

Norbert M. Schmitz

Der Spiegel als Symbol

Überlegungen zur modernen Formsprache in Andrej Tarkowskij
SERKALO

Die Ikonologie des filmischen Bildes

"Unabdingbare Voraussetzung für die Rezeption eines Kunstwerks ist die Bereitschaft und die Möglichkeit, einem Künstler zu vertrauen, ihm zu *glauben*" (Tarkowskij 1988, 24). Andrej Tarkowskij's monumentale Behauptung stellt sich scheinbar quer zu den Ansprüchen jeder modernen kritisch-aufgeklärten Kunstwissenschaft. Vor allem sein Film SERKALO (UdSSR 1973/74) scheint an die Grenze der Möglichkeiten jeglichen rational orientierten interpretatorischen Zugriffs zu führen und das Verstehen einer rein mystizistischen 'inneren' Schau zu überlassen. Dies würde die Auffassung einer zeitgemäßen postmodernen Epistemologie unterstützen, die meint, mit der Feststellung der weitgehenden Destruktion klassischer Formprinzipien zugleich auch die Möglichkeit einer rational-diskursiven Hermeneutik aufzuheben. Solche Gedanken prägen schon die Forderung nach einer 'lebendigen Kunstwissenschaft' im Banne von Lebensphilosophie und Kulturkritik am Anfang unseres Jahrhunderts; eine Position, die mit der Aufhebung des Rationalitätsparadigmas in der Erkenntnistheorie der Postmoderne neuerdings wieder Aufmerksamkeit findet. Deren Vertreter führen dabei die Entwicklungen in der Ästhetik der Moderne, vor allem der französischen Lyrik zwischen Baudelaire und Mallarmé, ins Feld. Tatsächlich finden auch bei einem Film wie SERKALO herkömmliche Lesarten, etwa im Sinne eines traditionellen Biographismus, rasch ihre Grenze; überhaupt scheinen die hergebrachten Methoden der Hermeneutik an ihr Ende gelangt zu sein, "weil der Wandel im Verständnis dessen, was 'Bilder' oder 'Werke' sind, mit überkommenen Mitteln kaum begriffen, teilweise nicht einmal beschrieben werden kann" (Boehm 1985, 113). Nirgends sonst in seinem Œuvre entwickelt der Regisseur den Suspens von herkömmlich logisch-kausalen Erzähltechniken – insbesondere hinsichtlich der Montage – in so radikaler Form wie in diesem Film.

Bezeichnenderweise hat sich die wissenschaftliche Literatur primär mit dem höchst persönlichen Bilder- und Motivschatz Tarkowskij beschäftigt, ohne dabei das radikale Formkonzept des Regisseurs recht würdigen zu können. Der Beziehungsreichtum seiner Bildersprache und Symbolik gab überdies Anlaß genug zur Verfolgung seines Motivschatzes bis in die abwegigsten Bereiche christlicher und esoterischer Bildbedeutungen. Allgemeine Formulierungen über die Hermetik und Enigmatik seines Stils als Ausweis eines lyrischen Subjektivismus ersetzen die Interpretation der filmischen Poetik. SERKALO konnte schließlich zum EI Dorado eines slawophilen Biographismus werden, der allenfalls zur Kreation eines spätromantischen Künstlermythos taugte. Tarkowskij's eigene Bemerkungen taten das übrige, sein innovatives Werk den Adoranten zu überlassen. Die Interpretation seiner Symbolsprache wurde zur unentscheidbaren Glaubensfrage, die je nach weltanschaulicher Ausrichtung des Interpreten zu Bewunderung oder Ablehnung Anlaß gab. Die offensichtliche Modernität einer Formensprache jenseits herkömmlicher filmischer Narration konnte so allerdings nicht erklärt werden.

Nun wirkt die Form einer nur am sachlichen Inhalt des Dargestellten orientierten, einfachen Ikonographie angesichts der 'Repräsentationskrise der Moderne' (Boehm 1985, 113ff) als Wechsel vom Inhalt zur Form befremdlich, erinnert sie doch eher an methodische Standards des 19. Jahrhunderts, während beispielsweise in der Kunstgeschichte spätestens seit der Entwicklung der Ikonologie durch Erwin Panofsky ein solches Vorgehen einzig eine Materialsammlung für die eigentliche interpretatorische Arbeit liefern könnte.¹ Erst die Deutung der erzählten Geschichte wie der identifizierbaren Bildtypen durch den besonderen Stil, in dem sie zur Darstellung kommen, erlaubt die eigentliche Interpretation. In diesem Sinne hat Panofsky selbst in seinen Überlegungen zur Perspektive diese scheinbare 'Konstante' des filmischen Bildes als symbolische Form der Renaissance analysiert. Während der berühmte Ikonologe seine Methode an traditioneller Kunst oder essayistisch auch an der von ihm geliebten Narration Hollywoods entwickelte, gilt es hier Tarkowskij als Vertreter der Moderne aufzufassen, und das heißt eben als einen Künstler, dessen Inhalte erst durch die individuelle Formprägung entstehen. Einfach gesagt: Es reicht nicht, das Symbol des Pferdes aus Filmen wie ANDREJ RUBLJOV (UdSSR 1964-66) oder SOLJARIS (UdSSR 1971/72) noch bis ins tiefste Spätmittelalter zurückzuverfolgen – ein Antiquitätenkabinett auf Zelluloid –, sondern die Ikonographie des Pferdes ist ein Moment der *abstrakt-symbolistischen Formgebung* neben anderen. Die ikonographische Entzifferung der Metaphern und Symbole des Regisseurs ist zwar notwendige Voraussetzung, aber nicht hinreichend für die eigentliche Interpretation.

1 Eine knappe Einführung zur Methodik der Ikonologie findet sich bei Heidt Heller (1990, 165ff) sowie eine Bibliographie im Anhang von Panofsky (1975).

Um an den Kern derartiger Kunstwerke zu gelangen, muß sich der Blick auf das *Verfahren der Symbolproduktion* selbst richten. Die vordergründige Vieldeutigkeit wird sich dann als das Ergebnis einer präzise kalkulierten poetischen Bilderproduktion erweisen, die letztlich einer Eindeutigkeit für die Deutung des umfänglichen Motivschatzes gar nicht mehr bedarf.

Dieser methodische Ansatz muß den Anspruch des Regisseurs als *Künstler der Moderne* ernst nehmen, denn sein Œuvre setzt nicht einfach herkömmliche filmsprachliche Entwicklungen fort, da es gleich – ähnlich weiten Bereichen des experimentellen Kinos – eher auf den Traditionen der modernen Poesie und bildenden Künste beruht. Hier ergäbe sich *das methodische Anliegen dieses Aufsatzes, wenn versucht wird, jenseits rein material definierter Mediengrenzen im veränderten Status des Kunstwerks bzw. der ästhetischen Produktion und Rezeption durch die Moderne den Schlüssel für bestimmte filmsprachliche Formen mit dem Anspruch auf Autonomie zu finden.*

Der sowjetische Renaissanceforscher Leonid Batkin hat dies zur Grundlage seiner herausragenden Analyse des SERKALO gemacht: "Der 'Spiegel' enthält etwas, das nicht in der direkten Bedeutung der Episoden und des Gesprochenen liegt, sondern in der Komposition, in der Montage, in den Bildlösungen usw., darin, wie der Film 'gemacht' ist, was für ein Denken sich in ihm entfaltet und welches Denken, welche Rezeption er von uns fordert" (Batkin 1989, 650). Allein, und dies würde auch die eigentliche Essenz eines ikonologischen Zugriffs ausmachen, kann dies nicht als bloße Untersuchung der modernen Form, sondern erst als Beziehung von ikonographischem Gehalt und spezifischer Poetik entwickelt werden.² Um dem Ende vorzugreifen: Die Montage dieses Filmes ist nichts anderes als die unendliche Spiegelung des Künstlersubjekts und umgekehrt.

Das symbolistische Bildverständnis

Nun geht nur scheinbar die Entwicklung einer modernen Formensprache mit der Geschichte neuzeitlicher Rationalität in eins. Das gilt auch für das genuin moderne Medium Film. Im scharfen Gegensatz zu Theorie und Praxis etwa von Konstruktivismus und Formalismus – deren Ästhetik zum Inbegriff radikaler Montagestilistik wurde – steht Tarkowskij's offensichtliche Affinität zu einer gegenaufklärerisch-romantischen Ästhetik und Kulturkritik, so daß es nicht wundert, wenn ihn Hans-Joachim Schlegel einen "antiavantgardistischen Avantgardisten" nennt.

2 Die von Batkin (1989, 663f) vorgeschlagene Deutung im Sinne der Kultivierung scheint mir zwar durchaus richtig, allerdings als zu allgemein, als daß sie nicht zugleich für fast jeden Film Tarkowskij's gelten könnte.

Das Paradox ist unaufhebbar, wenn der geschilderte Hintergrund dieser Form einer irrational orientierten Moderne nicht berücksichtigt wird. Dies bedeutet aber, den Bogen der Untersuchung weit über den Rahmen der Filmgeschichte hinaus zu spannen. Jenseits einer abstrakt verstandenen systematischen Überlegung zum Wesen des Mediums, ist also zunächst der geistesgeschichtliche Hintergrund zu entwickeln, um im nächsten Schritt die Brechung dieser Ästhetik durch die besonderen Bedingungen des Mediums Film zu beschreiben.³ Bekanntlich provozierte der allgemeine Zug zur Rationalisierung als Kennzeichen des abendländischen Modernisierungsprozesses in allen Künsten neben begeisterter Zustimmung zugleich immer radikalen Widerspruch.⁴ Dieser romantische Vorbehalt bedeutete aber nicht unbedingt die Rückkehr zu einer vormodernen Formensprache, sondern barg in sich das Potential zu manchen künstlerischen Innovationen, die uns Heutigen als genuin modern erscheinen, deren Resultate auch ganz unabhängig von ihrer ursprünglich mystizistischen Intention in den allgemeinen Formenschatz der Gegenwart eingegangen sind. Dieser Zusammenhang, der etwa im Rahmen der wissenschaftlichen Diskussion um die Formzertrümmerungen durch den französischen Ästhetizismus oder der Entdeckung der reinen Bildmaterialität seitens der symbolistischen Maler in der Kunstgeschichte heute allgemein anerkannt ist, läßt sich ohne weiteres auch für die Geschichte der 'zehnten Muse' feststellen; der technische Charakter des Mediums impliziert nicht notwendig die Apostrophierung des industriellen Zeitalters.

Wenn filmische Montage auch immer Kombination von Bildern ist, gilt es zunächst, den Wandel des Bildbegriffs in der Moderne, eben in jenem Feld romantischer und symbolistischer Kunstauffassungen zu rekonstruieren, auf die sich Tarkowskij beruft, um im zweiten Schritt – eben als Form einer filmischen Ikonologie – das spezifische Konzept der Verwirklichung der historischen Programmatik mit dem Medium des Kinematographen zu beschreiben. Es wird sich zeigen, daß ähnlich den Entwicklungen etwa innerhalb der modernen Malerei auch hierfür eine innovatorische Formensprache jenseits eines rationalen Bilddiskurses im Sinne der Aufklärung entsteht, die trotzdem nicht weniger avantgardistisch ist als etwa die eines Sergej Eisenstein.

3 Methodisch stößt sie hier an ihre Grenzen; denn messen wir im Sinne einer rein systematischen Medientheorie das Neuartige moderner Filmkunst einfach am konventionellen Ideal der 'découpage classique', finden wir Tarkowskij und einen Montage-Stilisten wie Eisenstein etwa auf einer Ebene moderner Filmpoesie wieder. Ein ausschließliches Parameter mimesisorientierter Narration, von der beide Cineasten gleichermaßen abweichen, dringt kaum zum Kern ihrer unterschiedlichen Ästhetiken.

4 Der Begriff bezieht sich auf die Zivilisationstheorie Max Webers, so wie sie jüngst Peukert (1989) noch einmal als 'Janusgesicht der Moderne' beschrieben hat.

Konkret kann von hier aus das titelgebende Motiv des Spiegels als Schlüssel zur Interpretation einer 'Plastik aus Zeit' gedeutet werden.

An den Anfang der Überlegungen sei eine Äußerung Tarkowskij gestellt, in der sein Bildverständnis jenseits eines aufgeklärt-rationalen Diskurses der Moderne deutlich zu Tage tritt:

Wenn so die Kunst mit den Hieroglyphen der absoluten Wahrheit arbeitet, ist jede dieser Hieroglyphen ein Bild der ein und für allemal in das Kunstwerk eingebrachten Welt. Und ist das wissenschaftliche und kalte Erkennen der Wirklichkeit gleichsam ein Vorwärtsschreiten über die Stufen einer nie endenden Treppe, so erinnert das künstlerische Erkennen an ein unendliches System innerlich vollendeter, in sich geschlossener Sphären. Diese Sphären können einander ergänzen oder widersprechen, sich aber unter keinerlei Umständen gegenseitig ersetzen. Im Gegenteil, sie bereichern einander und bilden in ihrer Gesamtheit eine besondere übergreifende Sphäre, die ins Unendliche wächst (Tarkowskij 1988, 45).

Ganz unmittelbar erinnert dies an die Forderungen der Kunstphilosophie eines Schelling, Schlegel oder Novalis. Bei aller zeitlichen Distanz wird man geneigt sein, im Sinne jener auf den Anfang ‚des letzten Jahrhunderts verweisenden Programmatik nach den gemeinsamen Bilderschätzen etwa eines Caspar David Friedrich, Phillip Otto Runge und Tarkowskij zu suchen, und dabei, wie die hervorragenden Analysen von Eva M.J. Schmid (1987), Maja Turowskaja und Felicitas Allardt-Nostitz (1981) zeigen, auf ein reiches Material stoßen. Sie haben unter anderem auch viele Aspekte von SERKALO motivgeschichtlich rekonstruiert und stellen den Cineasten zu Recht in die Traditionslinie der deutschen Romantik, deren Werke dem in einem literarisch gebildeten Elternhaus aufgewachsenen Regisseur von Kindheit an vertraut waren. Doch wurde diese Kenntnis durch den Blick der russischen Symbolisten der Jahrhundertwende vermittelt, die das romantische Erbe, durch moderne Formen gesättigt, programmatisch wiederaufnahmen.

Hans-Joachim Schlegel (1987, 35ff) hat in seiner intimen Kenntnis der russischen Kultur auf diese Epoche aufmerksam gemacht, wenn er zu Recht die Kunstauffassung der 'versiegelten Zeit' als symbolistisch charakterisiert. Allerdings brauchte auch eine um die Nobilitierung der Avantgarde bemühte Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit, um den irrationalen Kern dieses zum Teil befremdlich wirkenden Gemisches aus Nihilismus, Neomystizismus, Okkultismus und gesteigerter Formkalkulation als legitime Quelle der Moderne anzuerkennen. Doch selbst Künstler wie Mondrian und Kandinsky, Baudelaire und Joyce – allemal Protagonisten der Moderne – schöpften aus solchen Quellen. Jedenfalls dürfte jenseits unserer eigenen Werthaltung das Bild der Moderne als geradliniger Diskurs der Aufklärung längst überfällig geworden sein, denn manches von den einschlägigen formalen Innovationen in allen Künsten war eher Ausdruck eines

gesteigerten Mystizismus, denn ein Versuch rationaler Kommunikation.⁵

Zunächst waren es die französischen Symbolisten, die in der Aufgabe der traditionellen Poetik ein ästhetisches Äquivalent zur Überwindung des Zweckrationalismus der bürgerlichen Gesellschaft sahen und eine Form der modernen Lyrik schufen, die rasch auch die Welt der Bilder eroberte, noch bevor die technische Notwendigkeit sie in der filmischen Erzählung zu freien Reihen auf der Zeitachse fügte.⁶ Seit den neunziger Jahren wurde diese Richtung für anderthalb Jahrzehnte auch prägend für die russische Kultur (Düwel/Umlauf 1986,464). Es sei nur an Künstler wie Belyi, Block, Ivanov, Sologub, Brjussov und Wrubel erinnert.⁷ Noch bei vielen Vertretern der klassischen Avantgarde wie Malewitsch, Kandinsky oder Gontscharova blieb diese Ästhetik, trotz der späteren Affinität zu den Formen des Konstruktivismus, prägend.⁸

Grundlegend für diese Position ist das eigenwillige Bildverständnis, das sich im Begriff des Symbols verdichtete. Es galt nun nicht mehr als rein konventionelles Zeichen, in der dienenden Funktion, die ihm aus der Sicht der Neuerer die christliche bzw. die darauf aufbauende Tradition der Renaissance nur zubilligte.⁹ Die Symbolisten identifizierten Irrationalität, Mystik, neue Religiosität mit dem 'modernen' Kunstprinzip des Infragestellens der formalen Mittel als einfache 'Träger' eines realistischen *oder* idealistischen Gehalts. Jean Moréas schrieb 1886 im symbolistischen Manifest:

[...] die Form dient als Medium des Ausdrucks. [...], denn die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich direkt zu fixieren oder direkt auszudrücken. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen dieser Kunst nicht selbst sichtbar machen, sondern sie werden durch sensitiv wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.¹⁰

5 Diese Sicht des Verhältnisses der Moderne zum rationalen Diskurs habe ich ausgeführt anhand des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft in der klassischen Avantgarde; vgl. Schmitz 1994, 51ff.

6 Zum Symbolismus des 19. Jahrhunderts sei hingewiesen auf die Arbeiten von Christoffel (1948) und Hofstätter (1965).

7 Zum Symbolismus in der russischen Literatur finden sich Quellen in Mirskij (1964, 396-437).

8 Einen guten Überblick bietet Tuchmann/Freemann (1988); siehe das von Robert Galbreath erarbeitete Glossar zu den okkulten Einflüssen auf die abstrakte Malerei.

9 Selbstverständlich ist eine solche Eindeutigkeit des Symbols in der Tradition nur eine Projektion der Moderne. Man denke nur an die Forschungen Warburgs, vgl. Gombrich 1981; zur Entwicklung des Symbolbegriffs in der Romantik vgl. Pochat 1983.

10 Moréas, Jean: Le Symbolisme. Symbolistisches Manifest. Erstveröffentlichung im *Figaro littéraire* am 18.9.1886, zitiert nach Hofstätter 1965, 228.

Das veränderte Bildverständnis resultiert also nicht aus formalen Problemen, sondern aus der Identifikation des mystizistischen Gehalts mit der Form. Die Wahrheit ist dann allein ästhetisch zu beschreiben, wie schon Schelling meinte: "Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind" (zit. nach Pochat 1986, 477). Die Spätromantik antwortete schließlich auf das vermeintliche Scheitern der aufklärerischen und restaurativen Utopien, allen voran des wissenschaftlichen Diskurses überhaupt mit deren Ersatz durch das Kunstwerk als Symbol. Sie endlich fand eine dem Schellingschen 'Systemfragment' angemessene Formensprache. Denn diese konnte nicht mehr bloßes Instrument der Darstellung eines romantischen Gehaltes sein, sondern mußte diesen selbst ausdrücken. Die herkömmlichen Formen der Mimesis wurden nun mit dem verhaßten Positivismus identifiziert, weil ihre nur dienenden Darstellungsmodi keinerlei ontologische Bedeutsamkeit hatten.

Solch ungeheuerlichem Geltungsanspruch konnte man aber nicht mehr wie in der Frühromantik durch die Wiederbelebung einer abgestandenen und nunmehr unzeitgemäßen christlichen Ikonographie gerecht werden, sondern vielmehr durch eine Aufwertung der Form. Daraus ergab sich eine Sprengkraft, die einerseits das Verhältnis der Idee zur Materialität der künstlerischen Mittel, andererseits den Stellenwert der Rezeption vollkommen verwandelte. Wenn die Poesie wieder in ihr Recht gesetzt werden sollte, dann war ihre Unaufhebbarkeit in den rational-kritischen Diskurs Garant der 'Wahrhaftigkeit' der 'intuitiven Schau'. Diese 'Ästhetik ex negativo' ist der Angelpunkt des spätromantischen Beitrags zur Formensprache der Moderne.

Der Spiegel als Formprinzip

Trotz der oben angedeuteten Fragwürdigkeit eines rein ikonographischen Vorgehens möchte ich die These aufstellen, daß mit der Berücksichtigung der Formstruktur das Motiv des Spiegels als zentraler Metapher des ganzen Filmes jenseits seiner nur oberflächlich enigmatischen Struktur deutlich wird. Im Film ist das Motiv des Spiegels nicht nur Orientierung gebender Titel. *SERKALO* ist im *Ganzen, d.h. nicht nur als Anhäufung unterschiedlichster Spiegel motive auf der Erzählebene, sondern als Struktur in Zeit und Raum nichts anderes als eine einzige Spiegelung. Der Spiegel ist die zentrale Kategorie, in der sich das Künstlersubjekt selbst reflektiert und in der es im gleichen Moment erst entsteht.* Bei aller scheinbaren Willkür handelt es sich um ein durch und durch kalkuliertes Formkunstwerk, nicht weniger präzise als ein ebenfalls zunächst ganz irrational anmutendes Gedicht Mallarmés.

Daß jedoch eine rein ikonographische Aufzählung des Motives nicht weiterführt, hat Leonid Batkin bemerkt:

Das Bild des Spiegels entspricht der Idee des Filmes nicht nur wegen seiner natürlichen und jedem verständlichen Ausdruckskraft – wobei dieses 'Natürliche' trügerisch ist –, sondern auch deshalb, weil es seit jeher Gemeinplatz der Kultur ist. Der mythologische Hintergrund dieses kulturellen Motives ist so stark, daß er unbemerkt auf unser Bewußtsein wirkt und keiner besonderen Beispiele und Hinweise bedarf. Will man jedoch Vergleiche anführen, fallen einem die unterschiedlichsten Dinge ein: von Narziß, der an unstillbarer Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild starb, bis zum häßlichen Entlein Andersens, das sein Spiegelbild sah und begriff, wer es war [...]. Angesichts Tarkowskij's Film ist es natürlich unangebracht und müßig, dieses oder ähnliches analogisch zu bemühen, Überlegungen zur Maschinenrolle des Spiegels in der alten Hexen- und Zauberkunst, zur archetypischen Beziehung zwischen dem Mythologischen des Spiegels und der Seele, der Psyche, zu den Übertragungen in Zeit und Raum anzustellen oder zur Bedeutung, die das Bild des Spiegels in der Kultur hat, Verwandlung, Grenzfall und Paradoxon zu sein – all das führt zu nichts. Doch ebensowenig kann man dieses – wie jedes andere Motiv – richtig beurteilen, wenn man von dem umfänglichen kulturellen Hintergrund absieht, auf den sich der Autor manchmal direkt bezieht, der meistens jedoch nur indirekt präsent ist (1989, 649f).

Exemplarisch sei der Nutzen und die Grenze solcher ikonographischen Analyse der Motive anhand eines aus der barocken Emblematik bekannten Motives verdeutlicht, dem Spiegelschrank (vgl. Neuber 1985): Etwa in der Mitte des Filmes spricht die Gattin des Schriftstellers mit dem Ehemann, der sie unlängst verlassen hat, wie sich vor den Jahren der Vater von der Mutter des Erzählers trennte. Doch fällt der Blick nicht auf diesen, sondern stattdessen auf einen in die Schranktür eingelassenen Spiegel. Die Rede bezieht sich unbenommen vom in der Wohnung anwesenden Sohn auf ihre Mutterrolle. Aus der Rede wird hier ein Gerede, ein banaler und gereizter psychologischer Diskurs. Die ikonographische Deutung des Schrankspiegels im Sinne des Barock bietet sich an. Dort heißt es: "Wenn du jetzt schweigst, sollst du ein andermal sprechen" (Henkel/Schöne 1978, 1335). Im Öffnen und Schließen des Schrankes wäre also die Dialektik vom Verstummen und Reden des Filmes präfiguriert. Nicht weniger erinnert dies an das von Tarkowskij verwendete Motiv der Wasserspiegelungen, die anzeigen, daß sich hinter der Oberfläche immer eine andere Welt verbirgt. Nur verfehlt die einfache Übertragung der historischen Bedeutung im Sinne des Zitats den Sinn des Filmes, würde dies ja nicht mehr als eine moralische Aufforderung zur verantwortlich gesetzten Rede darstellen. Wenngleich es eher unwahrscheinlich ist, daß Tarkowskij diese 'Sinnschicht' überhaupt vertraut war, ist es der Interpretation natürlich unbenommen, sie aus dem Film herauszulesen.

Der Betrachter des Filmes wird leicht alle diese und noch weitere Bedeutungsschichten wiedererkennen, und eine rein ikonographische Forschung kann Bedeutungsreihen ohne Ende herauslesen. Allein wäre hiermit jede Form einer intersubjektiven Verständigung über das Kunstwerk unmöglich, ist so doch ein Prinzip, anhand dessen die unübersehbare Vielfalt der Bedeutungen zu ordnen wäre, nicht zu erkennen. Die entscheidende Frage wäre doch, welche Stellung das so gedeutete Motiv im Ganzen des Filmes hat. Welchen Bezug könnte es haben zu der im Film neben der Thematisierung des Individuellen so breit angelegten Deutung von Natur und Geschichte?

Wäre es also im Sinne der Tarkowskij'schen Polemik angeraten, auch hier ganz auf den interpretatorischen Akt zu verzichten und die Rezeption allein einem nicht kommunizierbaren 'Erlebnis' zu überlassen? Berücksichtigt man jedoch die oben angedeutete Ästhetik des Symbolismus, so zeigt sich eine erstaunliche Korrespondenz zwischen der poetischen Struktur des Filmes und dem charakteristischen Gehalt des Spiegelmotivs in der Moderne. Es gilt also, zum oben geforderten zweiten Schritt überzugehen, nämlich den ikonographischen Befund in einer ikonologischen Analyse fruchtbar zu machen. August Langen hat die Bedeutsamkeit des Spiegelmotivs in der romantischen Literatur hervorgehoben:

Die Verwendung des Spiegelsymbols im deutschen Schrifttum bis zum 18. Jahrhundert ist im wesentlichen durch die Mystik bestimmt. Die Seele als stiller und ungetrübter Spiegel, der bei rein leidendem Verhalten das Bild Gottes in der unio mystica in sich aufnimmt und zurückstrahlt - das ist die in orientalischer und spätantiker Mystik vorgeformte, im Grundsätzlichen fast überall gleiche Symbolsetzung (Langen 1940,269).

Im 18. Jahrhundert wandelt sich das Motiv z.T. in verweltlichter Form zum Gleichnis des schöpferischen Aktes überhaupt.¹¹ "Die Seele des Künstlers als unberührter Spiegel der Welt, stillgeworden wenigstens im Augenblick der Empfängnis [...]" (Langen 1940,271), ist der Ort der ästhetischen Kreation der Welt und des Subjekts, eine Vorstellung, die Anna Achmatova mit den Versen ausdrückt: "[...] Von Anfang an ist es mir vorgekommen,/Ich sei ein Traum, von jemandem geträumt,/Ein Spiegelbild in einem fremden Spiegel,/Ein Wesen ohne Namen, ohne Fleisch,/Das ursachlos in dieser Welt sich findet [...]" (zit. nach Langen 1940,271).

Auch in SERKALO wird die Entstehung der Sprache mit der Struktur des ästhetischen Diskurses in eins gesetzt, wenn in der 'Dokumentation' einer logopädischen Sitzung zu Beginn des Filmes einem sprachbehinderten Jungen in einer Art 'ästhetischem Pflingstwunder' die Zunge gelöst wird.

¹¹ Allerdings nur neben anderen möglichen Bedeutungen.

Der romantische Topos der Kunst als Weltgleichnis ist gemeint, die Sprache selbst als ursprüngliches Symbol der Genesis. Schon bei William Turner führte diese Entwicklung zu den gewaltigen Farborchestrierungen einer 'abstrakten' Kosmogenie.¹²

Betrachtet man nun die Struktur von SERKALO aus der Perspektive der Ikonologie, dann zeigt sich, daß jene semantische Offenheit selbst Formprinzip geworden ist, wenn nämlich die konkreten Zitate des Motivs nur die unterste Ebene der symbolischen Struktur darstellen, hingegen auf der mittleren Ebene in Erzählung und freier Assoziation 'Spiegelungen' aller 'Qualitäten' erzeugt werden, die immer wieder die gewohnten Orientierungen von Raum und Zeit durcheinanderbringen.

Die 'lyrische Montage' in SERKALO

Bevor auf die oberste Strukturebene des Filmes - die Spiegelstruktur des Filmes im Ganzen - sinnvoll eingegangen werden kann, soll zunächst das poetische Verfahren des Filmes anhand exemplarischer Sequenzen beschrieben werden. Fragt man, wie sich dies in der Form des Filmes zeigt, so gilt es, die formalen Äquivalente zu den Zertrümmerungen der Mimesis in Malerei und Literatur, also beispielsweise die Aufhebung klassischer Gedichtformen oder der darstellenden Funktion des Bildes, aufzuzeigen. Das entscheidende Element der symbolistischen Montageästhetik ist die Dekonstruktion herkömmlicher Prinzipien der filmischen Narration. Nun ist der Kinematographie wie auch anderen Künsten bei allem 'Realismus', den das einzelne fotografische Filmbild anscheinend in sich birgt, die Mimesis keinesfalls eingeschrieben. Vielmehr ist der Eindruck der realistischen Erzählung Ergebnis einer kulturellen Konvention, die ihren Höhepunkt in der 'découpage classique' fand, also einem regelhaften System der Bilderordnung, die beim Betrachter die Illusion von Realität erzeugt. Entscheidend ist hierfür, unabhängig davon, ob es sich um die Darstellung eher subjektiver, innerlicher Welten oder äußerlicher, dokumentarischer Wirklichkeiten handelt, die Vereindeutigung des Gemeinten, wozu im herkömmlichen Erzählfilm die sinnliche Fülle der Erscheinungen innerhalb und zwischen den Bildern selektiert werden muß. Damit z.B. die lineare Kontinuität des Raum-Zeit-Gefüges, d.h. auch der Illusionseindruck gewahrt bleibt, müssen semantische und syntaktische Bezüge zwischen den einzelnen Elementen eindeutig lesbar sein. Genau dies scheint

12 Gemeint sind die Werke *Schatten und Dunkel - Am Abend der Sinnflut* und *Licht und Farbe (Goethes Theorie) - Am Morgen der Sinnflut - Moses schreibt die Gesetzestafeln am Berge Sinai*, beide in der Tate Gallery.

aber im permanenten Wechsel der Erzähl- und Formebenen von SERKALO nicht der Fall zu sein.

Die Struktur des Filmes erinnert mit ihren freien Assoziationen an die symbolistische 'Revolution' in Literatur und bildender Kunst, die durch die freie Kombination verschiedener Bildelemente jenseits der Einheit ihrer natürlichen Erscheinung, wie sie gerade noch im Impressionismus als genuin präfilmische Ästhetik triumphierte, gekennzeichnet war. Es ging dort nicht um die Analyse menschlicher Wahrnehmung wie etwa im Kubismus, der deren Funktion gleich der 'découpage classique' mit dem Ersatz der einfachen Komposition durch die simultane Ordnung sukzessiver Ansichten offenbarte. Vielmehr wurden nun alle Gestaltungselemente zwischen konkreten Inhalten und Gegenständen und der reinen Materialität von Farbe und Wortklang zum Anlaß freier Assoziationen und qua metaphysischer Deutung als Symbole mit der gleichen Wertigkeit behandelt. Vorbild all dieser Künste war die Lyrik der französischen 'Modernité' zwischen den schwärmerischen Dichtungen Maeterlincks und den kühlen Kalkulationen Mallarmés, einer Tradition, der auch noch die lakonischen Verse von Tarkowskij's Vater Arsenij verpflichtet waren. So stand gegen die Forderung nach der einheitlichen Stilhöhe eines Goethe der bewußte Versuch, in der Konfrontation unterschiedlichster Fragmente von höchster Realität und 'gesteigerter' Idealität eben jenen 'symbolischen Funken' zu erzeugen, der allein jenseits herkömmlicher Diskursivität noch etwas vom verlorenen Grund des Seins erzählen kann. Für die Künstler dieser Moderne waren solche Aussagen, wollten sie noch glaubwürdig sein, eben nicht mehr im direkten Sagen möglich, sondern einzig in der Form des Fragments; das ganz der Imaginationskraft des Beschauers überantwortet wurde. Nicht zufällig verschweigen diese Kunstwerke jede konkrete metaphysische Intention, auch da noch, wo wie im STALKER (UdSSR 1978/79) die Suche nach Erlösung offen Thema wird. Die klassische Einheit der Kommunikation zwischen Produzenten, Kunstwerk und Rezipienten wird aufgehoben, wenn im Sinne der romantischen Spekulation das Kunstwerk durch Offenheit seine Mitte erst im Subjekt des Betrachters findet, also mit jeder Lektüre neu entsteht. Hugo Friedrich führt dies anhand der Stilmittel Mallarmés aus, die

bezwecken, im Widerstand gegen die moderne Lesehaft einen Bezirk zu schaffen, worin das Wort seiner Ursprünglichkeit und Beständigkeit zurückgegeben ist. Bezeichnend, daß dies nur gelingt mittels Zertrümmerung des Satzes zu Fragmenten. Diskontinuität statt Verbindung, Nebeneinandersetzen statt Fügung: das sind die Stilzeichen einer inneren Diskontinuität, eines Sprechens an der Grenze des Unmöglichen. Das Fragment erhält den Rang, *Symbol* der nahenden Vollkommenheit zu sein: "Fragmente sind die Hochzeitsreisen der Idee". Auch das ist ein Fundamentalsatz der modernen Ästhetik (Friedrich 1956,89; Herv. von mir, N.M.S.).

Die freie Form der Assoziation findet sich jedenfalls schon Anfang des Jahrhunderts bei Künstlern, die im spätromantischen Geist das Heterogene nicht im Hinblick auf die abstrakte Aussagelogik einer Bildersprache ordnen wollten, sondern es zu freien Assoziationen aus 'innerer Notwendigkeit' verbinden.

Zwei Passagen aus SERKALO verdeutlichen in nuce das Prinzip der Montage polyvalenter Bilder, bei denen die Kombinatorik nicht auf formalen Analogiebildungen, sondern auf freien, auf unterschiedlichen Stilhöhen angesiedelten Referenzebenen beruht. Dazu möchte ich die oben im Rahmen der ikonographischen Deutung des Spiegelschranks bereits erwähnte Sequenz nun hinsichtlich ihrer Formstruktur beschreiben. Dort spricht die Frau des Schriftstellers mit ihrem Ehemann, der sie unlängst verlassen hat, wie vor Jahren der Vater die Mutter des Erzählers. Doch blickt sie nicht in die Augen ihres Gegenübers, sondern in einen in die Schranktür eingelassenen Spiegel, während der gemeinsame Sohn Ignaz verloren in der großen und altertümlichen Wohnung seines Vaters nach Beschäftigung sucht. Das Gespräch schleppt sich entlang eines banalen Psychologismus über die Rolle des Mutterbildes für den Charakter des Schriftstellers nur quälend voran, bis ohne Zusammenhang zum bisherigen Erzählkontext im Hintergrund spanische Stimmen laut werden. Noch im Fortgang des Dialogs, in dem der längst vollzogene Abschied des Paares noch einmal aufflackert, wandert die Kamera, von dem streunenden Kind geführt, zu einem alten Mann, der sich heftig an den Todesstoß auf den Stier in der Corrida seiner Jugend erinnert. Das Pathos solcher 'grandezza' vermischt sich mit dem Schicksal der Exilanten aus den Tagen der spanischen Volksfront. Ohne Heimat im fernen Moskau gestrandet, rufen sie die Erinnerung an die Kriegszeit wach, doch ihre folgenden privaten Auseinandersetzungen sind nicht weniger alltäglich als das Leben der Protagonisten. So blendet der Regisseur plötzlich dokumentarische Bilder des Abschieds aus den letzten Tagen vor dem frankistischen Triumph ein, die das eben noch Individuelle auf ein geschichtliches Maß bringen, potenziert um die erschreckende Authentizität des Originalmaterials. Die Bilder des kriegerischen Schreckens steigern sich, bis sie unvermittelt von unwirklich scheinenden Aufnahmen von Heißluftballons, mit denen Soldaten auf fragilen Schaukeln an langen Stricken sanft gleitend in den Himmel emporsteigen, abgelöst werden. Die Aufnahmen aus den Archiven des russischen Militärs geraten zum utopischen Bild der Flucht aus allen irdischen Bedrängnissen, einer Sehnsucht, in der sich der höchste Grad des Individuellen im Gang der Historie spiegelt; beide Ebenen werden in einer endlosen Kette von Verweisen zwischen den Bildern ununterscheidbar.¹³

13 Ähnliche Konfrontationen finden sich in Bergmanns SKAMMEN (Schweden 1968), allerdings ohne die Radikalität des 'Materialwechsels' bei Tarkowskij.

Tarkowskij verwendet – entgegen der Forderung nach konsistenter Stilisierung – Material ganz unterschiedlicher Qualität: von den mit Farbe und Licht malerisch überhöhten Dialogen der Protagonisten über die Banalität einer fast an Fernsehspiele erinnernden Eifersuchtsszene bis zur 'Rauhheit' des Wochenschaumaterials. Doch auch die damals nicht unübliche Einblendung solcher Realitätszitate erfährt noch einmal eine Steigerung, wenn den historischen Bildern des Bürgerkriegs das fast unwirkliche Gleiten der schwebenden Eroberung des Luftraums gegenübergestellt wird. Verbunden werden die Splitter allein durch emotive Wertigkeiten, die, gerade weil sie nie eindeutig werden, höchste Intensität erreichen.

Einerseits treibt er dieses Verfahren aufs äußerste, um andererseits in einer Art Gegenbewegung durch eindeutige Verweise und Kontinuitäten auf der Erzählebene das Ganze in den Rahmen einer verstehbaren Erzählung zurückzuführen. So werden die Elemente der Dekomposition durch konstruktive Vereindeutigung zu einem kompositorischen Ausgleich gebracht; es entsteht ein subtiles Gleichgewicht, das diesem avantgardistischen Film zugleich eine klassische Note verleiht. Jedenfalls erscheinen solche Rückbindungen weniger als ästhetischer Kompromiß denn als ein Verfahren, dem Betrachter anstelle einfacher Verunsicherung die notwendige seelische Öffnung zu ermöglichen.

Es ist aber nicht allein die Kombinatorik als solche, sondern ebenso die *Dauer* der Bilder, die hier zur eigenständigen Aussage wird, eben die 'plastische Formung der Zeit' als das für Tarkowskij spezifische Gestaltungsmittel der Kinematographie:

In einem bestimmten Sinne könnte man sie als ein Modellieren der Zeit bezeichnen. Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Inneren die Umriss seiner künftigen Plastik erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem riesengroßen, ungegliederten Komplex der Lebensfakten alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Filmes, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll (Tarkowskij 1988,67).

Was in Malerei und Literatur Farbe und Wort sind, ist im Film der Rhythmus der Zeit jenseits der rein analytisch-funktionalen Montage.

Doch die gliedernde Anordnung von Einstellungen mit bewußt unterschiedlichem Spannungsdruck (das ist die aus dem Fluß des Materials selbst resultierende innere Zeit jeder Einstellung) darf dem Leben nicht etwa durch willkürliche Vorstellungen entsprechen, sondern muß von der inneren Notwendigkeit bestimmt werden, organisch für die Materie des Filmes insgesamt sein (Tarkowskij 1988, 130).

Bald nach der geschilderten Sequenz wird der individuelle Rahmen der Erinnerung, die Erlebnisse auf einem Schießplatz, wieder überhöht durch die mythischen Bilder

von Soldaten, die scheinbar ohne Sinn und Ziel in sisyphogleicher Anstrengung Artilleriegeschütze auf improvisierten Flößen durch einen unendlichen Morast schieben, die Anstrengung des Krieges, ihr Opfer in gleichmütigem Dulden ertragend. Während die Bilder des spanischen Bürgerkriegs ikonographisch noch von höchster Eindeutigkeit waren – man wird sie sogleich als bestimmte Daten lesen können –, verwischt sich hier das Bild des konkreten 'Großen Vaterländischen Krieges' mit einer formalen Komposition des unwillkürlich entstandenen Materials, die die Bilder zum Gleichnis der ewigen Wiederkehr des Schreckens macht. Auch hier findet sich wieder jene bereits angemerkte Übertragung vom Individuellen ins Allgemeine. Denn diese rein assoziativ eingeschobenen Bilder wiederholen in einem dokumentarischen Bild nur die eben inszenierte persönliche Erinnerung an das heroische Opfer des Schießlehrers, der sich zum Schutze seiner Schüler selbstlos über eine Granate wirft. Während die Erzählung auf das Konkrete der Biographie zurückverweist, wird diese Ebene durch die Struktur des Bildes wieder aufgerissen. Die horizontlose Landschaft läßt kein Ziel erkennen, die seltsame Mischung zwischen den Uniformen und Waffen des 20. Jahrhunderts und der Archaik des Transports in solch ortloser Wasserwüste entbinden die Bilder vom ursprünglichen Kontext und verwandeln sie von einem *Dokument* in ein *Symbol* des Krieges.

Diese Bilderreihe in der Zeit zeigt mit ihrer subjektiven Kontinuität im Disparaten auch den Unterschied zur Programmatik des 'cinéma pur', das unter Berufung auf die der Musik allenthalben zwanglos zugestandenen Autonomie um die abstrakte Komposition der Dauer bemüht war. Doch hier wird das Problem

völlig anders gelöst: Die Materialität des Lebens befindet sich an der Grenze ihrer völligen Auflösung. Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, daß er die Zeit in ihrer realen und unauflöselichen Verknüpfung mit der Materie der uns täglich, ja stündlich umgebenden Wirklichkeit beläßt (Tarkowskij 1988, 66).

Mit einem Avantgardisten wie Eisenstein teilt der Spätromantiker zwar die Kühnheit der Kombinatorik jenseits naturalistischer Einheit von Zeit und Raum, doch statt das Bild auf abstrakte Werte zu reduzieren, die eben die Eindeutigkeit der Bezüge in der Montage gewährleisten, steigert er die Vielschichtigkeit jedes einzelnen Bildes. Dies geschieht nicht allein durch die Verschränkung mehrerer Ebenen innerhalb eines Kaders oder die Potenzierung der sinnlichen Fülle jedes Bildes bis zur Unübersichtlichkeit, sondern vor allem durch die *Dauer der Einstellungen über jenen entscheidenden Punkt hinweg, der benötigt wird, damit sich der Betrachter des sachlich Gemeinten versichert.*

In der berühmten 'Göttersequenz' aus Eisensteins OKTJABR (UdSSR 1927) hat der Betrachter keinerlei Zeit, die Vielzahl der Kunstwerke, die uns in rascher Abfolge präsentiert werden, wirklich wahrzunehmen. Die Sekundenbruchteile reichen gerade aus, einerseits sich des ikonographischen Gehalts des Verweises auf die verschiedensten Konfessionen zu vergewissern und andererseits die formale Abfolge der Komplexitätsreduktion der Götzenbilder nachzuvollziehen. Umgekehrt ist das Bild der Soldaten in der horizontlosen Schlamm- und Wasserwüste in SERKALO so endlos lange im Blick, daß der Betrachter es weit über seinen Informationswert hinaus und je nach Charakter mit ganz verschiedenen Gehalten füllt. Verbindet man dann solche Bilder miteinander, potenzieren sich in der Kombinatorik die Bedeutungen ins Unendliche.

Wenn die Konfrontation extremster Gegensätze, also rein abstrakter Elemente mit 'härtesten Realitätsfragmenten' in einem Kunstwerk jenseits der klassizistischen Doktrin einer einheitlichen Stilhöhe Charakteristikum der symbolistischen 'Modernität' war, dann erweitert Tarkowskij hier die Spekulationen Mallarmés über den Klang der Buchstaben und Moreaus Behauptung der Erotik des reinen Farbmateriale um den 'sinnlichen Klang' der Zeit. Maria Deppermann beschreibt dieses Verfahren anhand der Dichtung "Vierte Symphonie. Pokal der Schneegestöber" von Andrej Belyi:

Der Vorgang der sprachlichen Symbolisierung besteht nun darin, daß dieses Erlebnis, dem eine Idee zugrunde gelegt wird, zu dem Naturphänomen des Schneesturms in *Analogie* gesetzt wird. Es muß also eine Sprache gefunden werden, die in der Bildersequenz, die sich aus den dynamischen Phänomenen des Schneesturms bilden läßt, der ganzen 'Tonleiter' der Erlebnisaspekte symbolisch Ausdruck verschafft. Sowohl das an sich bildlose innere Erleben, das nach Belyi nicht in der Oberflächenhandlung des Alltags aufgeht, als auch das ebenfalls bildlose Sein der Idee kann [u.] durch dieses dynamische Symbol ausgedrückt werden, vollständiger als in realistischer Abbildung (Deppermann 1982, 133f).

Dies ist also nicht durch starre Mimesis auch des Psychischen darstellbar, sondern allein durch die *Bewegung der Form* selbst.

Die Methode der Symbolisierung, die diese Zusammenhänge sprachlich realisieren will, steht also vor einer komplexen Aufgabe: die bei den Reihen der inneren und der äußeren Erfahrung, die keinen kausalen Bezug zueinander haben, sprachlich aufgrund ihrer *Analogien* aufeinander zu beziehen. Es soll also sowohl die *Innen-Außen-Relation* sprachlich gestaltet werden, wie auch der mit ihr zu verbindende "*unendliche Bezug*" zwischen dem Erleben und dem Sein der Idee. Das Symbol soll als "Bild-Modell" der Erfahrung fungieren (Deppermann 1982, 134).

In SERKALO ist es gerade die Verschränkung des höchst Individuellen und Konkreten der persönlichen Biographie mit dem Allgemeinen der Historie,

die diesen Symbolisierungsprozeß glaubwürdig macht. Diese Spannung wird in Form und Inhalt aufs äußerste gesteigert, wenn unvermittelt den als Spielhandlung akribisch rekonstruierten Szenarien der Kindheit - dem einsamen Waldhaus nach einem alten Familienfoto – die Allmacht des überindividuellen Prozesses als 'Objektivität' der dokumentarischen Bilder aus dem Krieg in der Sowjetunion und in Spanien gegenübergestellt wird. Beide Ebenen gehen zugleich als formale Assoziationen und als biographische Erfahrungen ineinander über: das Schicksal der Mutter wird geprägt vom stalinistischen Terror.

Symbol ist hier nicht ästhetische Abkehr von der Welt, wie etwa die Formenspiele der 'Decadence', sondern die Behauptung der 'Wahrheit' der Bilder. In diesem Sinne deutet Tarkowskij die nach langer Suche intuitiv als gültig erkannten Aufnahmen der Passage der Soldaten durch den Sivasch-See:

Dieses Material sprach uns [sie] von der Unsterblichkeit, und das Gedicht Arsenij Tarkowskij verlieh dieser Episode einen Rahmen, vollendete sie sozusagen. [...] Die einfach und exakt fixierte, auf dem Filmstreifen festgehaltene Wahrheit *hörte auf diese Weise auf, nur der Wahrheit ähnlich zu sehen*. Sie wurde plötzlich zu einem Bild der Heldentat und des Preises dieser Heldentat (Tarkowskij 1988, 139).

Denn "ungeachtet dessen, daß wir den Weltenbau nicht in seiner Ganzheit wahrnehmen können, vermag das Bild diese Ganzheit auszudrücken" (Tarkowskij 1988, 111). Der Anspruch des Bildes ist nicht mehr der eines konventionellen Zeichens, sondern als Kunstwerk birgt es die Totalität der Welt: "Das Bild bedeutet und symbolisiert also nicht das Leben, sondern verkörpert es, indem es seine *Einmaligkeit* zum Ausdruck bringt" (Tarkowskij 1988, 139). Diese poetische Struktur ist, wie es im weiteren zu zeigen gilt, die eigentliche symbolische Qualität des Spiegels in SERKALO.

Der Spiegel als Symbol

Die oben bereits angedeutete Zerstörung des Mimetischen in der Moderne war zweifellos schon in der Romantik Ausdruck einer Krise der Subjektivität. Festzuhalten ist, daß es sich beim Spiegelmotiv als übergreifender Metapher des ganzen Filmes immer auch um die Frage nach dem Selbstportrait handelt, also mit der Spiegelung die Erfahrung des Selbst gemeint ist; "unser inneres Erleben auszudrücken, welches die einzige unserem Bewußtsein zugängliche Realität ist – das wurde zur Aufgabe der Kunst", postulierte Brjussov (zitiert nach Düwel 1986, 465). Spiegelbild und Selbstportrait und SERKALO stellt zweifellos auch ein solches dar – waren bekanntlich zu Beginn der Neuzeit entscheidende Instanzen der Selbstvergewisserung des neuzeitlichen Individuums, d.h. wie Jörg Zimmermann

(1991, 106) bemerkt, "Selbstbezug des Individuums in der Vielfalt seiner möglichen Weisen des 'Gegebenseins'" . So kulminiert der Kult des modernen Künstlersubjekts schon in der Renaissance in den christusgleichen Selbstdarstellungen eines Albrecht Dürer, die endgültig das moderne Individuum auch ästhetisch an den angestammten Platz Gottes stellen. Kay Kirchmann führt aus, wie dieser Konstruktion bereits der Keim der späteren Krise innewohnt:

Dies ist ab der Renaissance eingebunden in das Thema der *Subjektivität, die sich als Referenzgröße konstituiert*, also unter jeweiliger Bezugnahme zum Nicht-Ich (Welt, Gott, der/das Andere). Als Form der Selbstvergewisserung ist dem ästhetischen Akt des Selbstportraits bereits jene *Fragilität des Ichs eingeschrieben*, das sich nur noch in der Abgrenzung entwerfen kann, was zur Folge hat, daß Ich-Konstitution letzten Endes nur noch als *Selbst-Entwurf* figurieren kann (Kirchmann 1994, 29).

Solange allerdings solche Subjektconstitution durch die Gewißheit ihrer Außenreferenz, nämlich die Erkennbarkeit der Welt, gewährleistet war, blieb solcher Selbst-Entwurf verhältnismäßig unproblematisch. "Ästhetisch bedeutet das u.a. die Aufwertung der Mimesis zur bildnerischen Erfahrung des Subjekts. Das mimetische Prinzip erscheint im Selbstportrait/Spiegelbild zunächst auf eine ideale, weil sinnfällige Ausdrucksform komprimiert" (Kirchmann 1994, 29). Doch

während so der Spiegel, vom religiösen Sinnbild zum Gleichnis der Künstlerseele umgedeutet und säkularisiert in der Kunstlehre des 18. und 19. Jahrhunderts einen bedeutsamen Platz einnahm, bereitet sich im Subjektivismus des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Wandlung der Sinnggebung vor.

Das Symbol steht nun für

jene im erwachsenen Selbstbewußtsein wurzelnde fortschreitende Spaltung des Ich in beobachtendes Subjekt und betrachtetes Objekt, [...] eben jenes schmerzliche Erkennen eines tiefen Zwiespalts zwischen Ich und Welt, ja im Ich selbst (Langen 1940,273).

Die geistesgeschichtliche Krise etwa durch die philosophischen Spekulationen des deutschen Idealismus, aber auch die konkrete Erfahrung einer abstrakter werdenden Lebenswelt seit Ende des 18. Jahrhunderts mußte mit der Verunsicherung über das Referenzobjekt solche ästhetische Selbstkonstitution problematisch werden lassen. Der Verlust der Sicherheit über den Charakter der Mimesis machte nicht nur ihr Objekt, sondern zugleich ihr Subjekt fragwürdig, mindestens aber führte er zu einer Aufwertung der künstlerischen Form gegenüber dem nunmehr problematischen Gehalt, wie wiederum Kay Kirchmann ausführt:

Abgelegt ist hier bereits die Hoffnung, in der Ähnlichkeit zwischen Abgebildeten und Abbildung eine Form der Selbsterkenntnis zu tätigen. Spekulativer Horizont (früh-)romantischer Autopoesis bleibt zunächst noch die Selbsterschaffung Gottes im Geiste des ästhetischen Schöpfers. Diese Idealisierung der ästhetischen Form versuchte, die

verlorene Seins- und Erkenntnisgewißheit in der Evidenz des ästhetischen Aktes wieder einzuholen. [...] Demgegenüber nehmen Spätromantik und in ihrer Folge der Symbolismus eine Position ein, in der *die Konstruktion des Kunstwerks selbst zum einzig übriggebliebenen Sinn* erhoben wird. Entsprechend rückt das selbstreflexive Moment der Kunst, nunmehr endgültig jeglicher Referentialität zum Außerästhetischen entthoben, ins Zentrum des Kunstwerkes (1994, 29).

Tarkowskij schwankt nun zwischen den angedeuteten Positionen von Romantik und Symbolismus hinsichtlich der transzendenten Referenz der ästhetischen Struktur.¹⁴ Er "vermag lediglich zu sagen, daß das Bild ins Unendliche strebt und zum Absoluten hinführt" (Tarkowskij 1988, 110). Entscheidend ist aber, daß *sich hier die Spiegelmetapher einer autopoetischen Konstruktion des Selbst annähert, wenngleich Tarkowskij noch zu sehr Romantiker ist, als daß er dieser Konsequenz bis an ihr Ende folgt*. Leonid Batkin beschreibt unbenommen solcher Einschränkungen die Kreation der Person in diesem 'Selbstportrait' zu Recht als eine Kreation der poetischen Struktur selbst:

Das wesentliche ist hier nicht das, was in der offenen Struktur des Filmes realisiert wurde, das wesentliche ist diese Offenheit, die immer enthaltene Möglichkeit, tatsächlich die Unendlichkeit aufnehmen zu können: von Leonardo bis zu den spanischen Kindern, von der russischen Landschaft bis zu Pergolesi, von Dostojewski bis zur Atomexplosion, von den stillen Kindheitserinnerungen bis zu den chorischen Deklamationen der jungen Fanatiker. Diese Universalität des Bewußtseins macht die heutige Persönlichkeit zu einem Brennpunkt der Geschichte (Batkin 1989,661).

Im Sinne der hier angedeuteten Ästhetik des Symbolismus kann dann gesagt werden, daß überhaupt erst jene wechselseitige Spiegelung zwischen Individuellem und Allgemeinem Ort der Konstitution des Subjekts wird, ohne daß hinter den endlosen Reihen von Spiegelungen und Widerspiegelungen eine von ihnen unabhängige Außen- oder Innenreferenz noch vorhanden wäre. Mikro- und Makrokosmos, Subjekt und Welt werden im Symbol des Spiegels eins. Tarkowskij kann sich auf Belyi berufen: "Das Symbol ist ein Bild, das aus der Natur genommen und durch das Schöpferische verwandelt worden ist. Das Symbol ist ein Bild, das in sich das Erleben des Künstlers und Züge, die der Natur entnommen sind, vereint" (Belyi 1909, zitiert nach Deppermann 1982, 133). Die möglichen expliziten ikonographischen Momente bilden also nur die oberste Schicht einer schier unendlichen Kette von Referenzen, deren eigentliche Fluchtlinie eben der Verlust der Außenreferenz ist. Ähnliches gilt für den Naturalismus der Handlung oder des

14 Eine Unentschiedenheit, die ähnlich den französischen Vorbildern auch den russischen Symbolismus der Jahrhundertwende prägte; vgl. Pascal 1981.

dokumentarischen Materials. Dies alles erhält seinen Sinn erst aus der wechselseitigen Spiegelung. Das entscheidende Ordnungsprinzip von SERKALO ist aber weder die biographische Handlung noch das unterschiedliche Auftauchen von Spiegeln und spiegelnden Flächen, sondern die freie Spiegelung in Zeit und Raum, d.h. der Verlust einer linearen Ordnung derselben.

So wiederholt die Makrostruktur des Filmes gemäß Schellingscher Naturgleichung von der Identität des Kleinsten und Größten nur das Motiv der Spiegelung, so z.B. wenn die Erzählrichtung nicht einfach in Form konventioneller Rückblenden umgekehrt wird, sondern trotz historischer Konnotate Vergangenheit und Gegenwart als ästhetische 'Reinkarnation' ineinander verschmelzen. Der Betrachter erfährt schließlich den dramaturgischen Sinn des dünnen Handlungsfadens häufig genug erst im nachhinein, sein 'Erleben' findet auf der Zeitskala nach vorne und nach hinten als gleichwertige Spiegelung statt, in der jede biographische Linearität aufgehoben ist. Das Selbstbild, durch den Spiegel im Raum schon als bloßer Schatten auf der Leinwand problematisch geworden, kann für Tarkowskij auch durch die Kontinuität der Zeit keinerlei Sicherheit gewinnen; es wird eben zum Material einer "Plastik aus Zeit":

Es heißt, die Zeit sei unwiederbringlich. Das ist insofern richtig, als man, wie man sagt, das Vergangene nicht zurückholen kann. Doch was bedeutet eigentlich 'das Vergangene', wenn für jedermann im Vergangenen die *unvergängliche* Realität des Gegenwärtigen [...] beschlossen liegt? [...] Im Unterschied hierzu möchte ich auf die Umkehrbarkeit der Zeit in ihrer ethischen Bedeutung aufmerksam machen. Für den Menschen kann die Zeit nämlich nicht einfach spurlos verschwinden, weil sie für ihn lediglich eine subjektiv geistige Kategorie ist. Die von uns durchlebte Zeit setzt sich in unseren Seelen als eine in der Zeit gemachte Erfahrung fest.

Ursachen und Folgen bedingen sich in ständig wechselnder Verknüpfung. Das eine bringt hervor und wird zugleich das andere mit einer unerbittlichen Bestimmtheit, die sich als Verhängnis darstellen würde, könnten wir sämtliche Verknüpfungen augenblicklich und vollständig erkennen. Die Verknüpfung von Ursache und Folge, das heißt der Übergang von einem Zustand in einen anderen, ist zugleich auch eine Existenzform der Zeit [...] (1988, 61f).

Batkin bemerkt zu Recht, daß der Film letztlich sehr wohl eine klare Komposition mit verhältnismäßig wenigen Gliederungselementen besitzt eigentlich nur zwei Zeitreihen, nämlich der Vergangenheit und des Gegenwärtigen – mit absolut nachvollziehbaren Überleitungen. Entscheidend ist aber im Gegensatz etwa zu konventionellen Rückblenden, wie sie beim herkömmlichen Erzählfilm problemlos rezipiert werden, daß es in SERKALO keine Hierarchie zwischen diesen Ebenen gibt. Erinnerung und Gegenwart stehen sich vollkommen gleichberechtigt gegenüber. Die Erinnerung spiegelt sich nicht allein poetisch in der Realität des Jetzt, sondern letzteres ist zugleich deren Widerspiegelung. Rezipient und Produzent des Kunstwerks finden beide sicheren Halt erst im ästhetischen Prozeß.

Das medial notwendige 'Präsens' des Filmes, nämlich die unmittelbare Gegenwärtigkeit aller Bilder vom Vergangenen, wird so zum Inhalt des Filmes.

Batkin betont, daß die klassischen Hierarchisierungen zwischen Realem und Imaginärem auf der Form- und Handlungsebene unterlaufen werden:

Die Ausdruckskraft des Metaphorischen dringt jedoch auch in die Handlungsfragmente ein und reißt auf, was sich hinter ihnen verbirgt, verkehrt ihre direkte und besondere Bedeutung, überträgt diese ins Allgemeine. Andererseits wird gerade in den symbolischen Leitmotiven der Träume, die den Film verklammern, die Materialität des Gegenstandes verstärkt, wird dokumentarisches Filmmaterial einbezogen. Die Intensität des Symbolischen und die Spannung des Naturalistischen durchdringen einander, sind wie zwei einander bedingende Pole. In der unaufhörlichen Bewegung zwischen ihnen, in ihrer paradoxen Korrelation liegt eben jene 'Metasprache', die wir erlernen müssen, um diesen Film zu verstehen (1989, 657).

Allerdings sollten die vorangegangenen Ausführungen deutlich gemacht haben, daß dies hier nicht als 'aufgeklärte' Formanalyse im Sinne einer Selbstreflexion des Mediums zu verstehen ist, sondern als kosmisches Weltgleichnis. Tarkowskij beschreibt diesen Anspruch: "Ein Bild - das ist ein Eindruck von der Wahrheit, auf die wir mit unseren blinden Augen schauen dürfen" (1988, 111). Die Montage von SERKALO folgt damit auch hier einem zentralen Gedanken der frühromantischen Philosophie Schellings, wonach die eigentliche Erfahrung des Selbst nur in unendlicher Bewegung jenseits jeder Verdinglichung zu erreichen wäre. Manfred Frank beschreibt die Notwendigkeit der unendlichen Fortführung dieses Zirkels als Voraussetzung der Selbstdarstellung des 'absoluten Ichs': "Würde das Ich auf seine Unendlichkeit Verzicht tun, so würde es sich als ein Absolutum auslöschen; würde es seiner Beschränktheit abschwören, so wäre es für sich selbst kein *Ich*, das heißt nichts sich selbst Faßliches" (1984, 580). Es würde damit wohl auch nicht die Form einer künstlerischen Selbstdarstellung annehmen können. "Der Widerspruch wird aufgehoben durch Einführung des Schemas eines unendlichen *Werdens*, also eines Wechselspiels von Hemmungen und Strebungen, eines Hin und Her von Selbstschöpfung, Selbstbeschränkung und Überschreitung des jeweils Produzierten" (ibid.).

Ohne die Parallelen hier weiter ausführen zu können, zeigt sich die prinzipielle Unmöglichkeit, das eigentliche Selbst zur Darstellung zu bringen, weil im Moment der Konkretisierung, d.h. im Augenblick der künstlerischen Formgebung, dessen Absolutes durch die Relation zu den Dingen beschränkt wird. Während also für einen Eisenstein die Analyse auf die Differenz in Form und Gehalt zielte, erscheint für Tarkowskij das Selbst des Autors nur hinter den Relationen der Montage als 'Übersprung' des begrifflich Nichtfaßbaren. Da der Blick auf diesen Spiegel in unendlicher Selbstreflexivität nicht an sein Ziel, das identische Subjekt, kommen

kann, erscheint dieses immer nur in einer Annäherung *ex negativo*. So kann das Kunstwerk sein Ziel, nämlich das Subjekt nicht mehr erreichen. Die klassische Dualität von Subjekt und Objekt, hier also die souveräne Erzählung der eigenen Vita als Objekt der Beschreibung, wird zugunsten unendlicher Spiegelungen aufgelöst. Tatsächlich stoßen die Verfahren einer klassischen Hermeneutik, wie aufgezeigt, an ihre Grenzen.

Für Derrida ist dies die einzig verbleibende Form der Rede überhaupt, "eine Urschrift ohne anwesenden Ursprung" (1976, 21). Er erinnert an das grundlegende Dilemma der aristotelischen Logik, daß nämlich einerseits eine dem Text vorgängige Wahrheit als Referenz unterstellt wird und sich diese zugleich immer nur als schon in Wörtern oder eben hier auch in Bildern geformte zeigen kann. Daraus folgert Derrida die prinzipielle Unmöglichkeit, mit Sprache etwas anderes als das Produkt ihres eigenen Schöpfungsaktes zu bestimmen. Zugleich folgert er in radikaler Konsequenz, daß ein Bezugsobjekt jenseits der Sprache zumindest unzugänglich sei. Manfred Frank referiert die Stellung der Kunst, insbesondere der Mimesis in diesem Kontext:

Wenn nämlich [...] die Gegenwärtigkeit der Wahrheit immer nur nachträglich einleuchtet, nachdem sie nämlich vom Ausdruck zurückgespiegelt wurde, dann muß man wohl sagen, daß sie um ihre Gegenwärtigkeit gebracht ist. Das gilt auch für ihre Identität: Wenn diese Identität *als* Identität erst einleuchtet, nachdem sie aus dem Nicht-Identischen zurückgekehrt ist, dann ist offenbar die Entzweiung von Urbild und Abbild früher als das Original in seiner instantanen (augenblicklichen) Selbstgegenwärtigkeit. Die Entzweiung, die Entäußerung kommt der Wahrheit zeitlich zuvor (1984, 580).

Insofern kann die hermeneutische Analyse des Filmes zeigen, wie es Tarkowskij gelingt, die Konsequenzen der Poetik der Moderne mit den medialen Strukturen des Mediums Film zu verbinden. *Doch ist damit nicht die Möglichkeit des kommunizierbaren Verstehens prinzipiell in Frage gestellt, sondern Voraussetzung hierfür ist nur die Berücksichtigung der Verfahren einer modernen Poetik in der Struktur des wissenschaftlichen Verfahrens selbst.* Für Derrida (1972) dagegen ist die Konsequenz solcher Überlegungen eine sehr viel weitergehende, aus ihr folgt das Ende jeglicher Hermeneutik. Um an den Ausgang dieser Überlegungen zurückzukehren, würde dies heißen, daß SERKALO tatsächlich eine Grenze der filmwissenschaftlichen Analyse markiert, d.h. daß der Regisseur mit seinen eingangs zitierten mystifizierenden Äußerungen, mit denen er sich zudringlicher Interpretation entzieht, recht behalten würde. Tatsächlich konnte aber gezeigt werden, wie selbst einem vermeintlich so enigmatischen Werk wie SERKALO ein präziser formaler Aufbau zugrunde liegt. Die Polyvalenz, die alle inhaltlichen und formalen Ebenen dieses Kunstwerks kennzeichnet, führt nicht zur prinzipiellen Unzugänglichkeit des Ganzen, sondern sie ist Bestandteil des ästhetischen Verfahrens, das damit eine außerordentliche Qualität gewinnt.

Im Gegensatz zu den Überlegungen Derridas gilt es also festzuhalten, daß ein solches Verfahren als rationale Formstruktur nicht weniger präzise analysierbar ist als etwa eine Montagefolge Eisensteins. Eine *Ikonologie der Moderne* hat in der Struktur des poetischen Verfahrens selbst ihren präzise faßbaren Gegenstand. Die intendierte Irrationalität, die Polyvalenz eines Kunstwerks wie SERKALO hebt die Möglichkeit eines rationalen kunstwissenschaftlichen Verstehens nicht auf.

Allerdings drängt auch Tarkowskij's Verfahren tendenziell auf die Auflösung aller bestimmaren Formzusammenhänge. Darin folgt er einer Tendenz moderner Lyrik zur Dekomposition bis hin zum unverständlichen 'Stammeln', dann nämlich, wenn am Ende die Vielzahl der Bedeutungen in Beliebigkeit umkippt und somit die ursprünglich intendierte Intensivierung der Kommunikation ins Absurde umschlägt. Innerste Konsequenz dieser Scheu vor jeglicher Verdinglichung wäre dann das Schweigen, eine Absenz, die von Mallarmé entscheidend gedacht und in Malewitschs 'Weißem Quadrat' vollzogen wurde. Tarkowskij radikalisiert diese Furcht vor Entäußerung: "Das Fehlen eines Bildes stellt das stärkste Bild überhaupt dar, es existiert nur in unserer Vorstellung" (1989, 100). Da dies Schweigen in der Moderne längst gewagt wurde, kann es selbst als apodiktischer Akt kein Interesse mehr finden, weil ja schon lange alles gesagt ist. Was könnten wir denn wesentlich anderes über das supreme Nichts eines Malewitschs sagen, als über diese leere Filmleinwand? Wenn wir es mystisch füllen wollen, so wie man es aus der Ästhetik der chinesischen Ch'an-Malerei kennt, können wir seinen Inhalt eben nicht mehr bestimmen. Erst hier ist wirklich die letzte Grenze des rational-wissenschaftlichen Diskurses erreicht. Dieses innere Bild stellt jedoch keine neue Form der Rede, schon gar nicht der wissenschaftlichen dar, sondern bedeutet das Ende jeglicher Kommunikation. Ein derartiger Film ohne Bild ist dann zweifellos nicht die auf Realisation hin zielende Utopie eines Regisseurs, sondern nur die ästhetische Asymptote im Kontext einer prozeßhaften Poetik. Tarkowskij hat sich zumindest auf jenem schmalen Grat zwischen symbolistischer Poesie und Sprachverlust nirgendwo weiter gewagt als in SERKALO; mit der erneuten Vereindeutigung im Spätwerk verliert er zugleich an poetischer Innovationskraft.¹⁵

Regisseure wie Sokurov und Peleschjan haben aber gezeigt, daß auch ohne solche 'Einschwörungen' die Möglichkeiten 'lyrischer Montage' als 'Modernité der Formensprache' noch nicht erschöpft sind. In SERKALO hat Tarkowskij die ihm größtmögliche Öffnung und Polyvalenz gestaltet, ohne die Fäden der Kommunikation aufzugeben. Dies war ihm nur möglich durch die klar kalkulierte Poetik des Filmes, deren Struktur ich aufzuzeigen versuchte.

15 NOSTALGHIA (UdSSR 1982/83) stellt in vielerlei Hinsicht den Übergang dar; der subtilen Bildkomposition steht die penetrante Eindeutigkeit der 'Predigt' des Domenico gegenüber, die kaum noch als poetisches Spiel (wie die der Mönche im ANDREJ RUBLJOV) zu lesen ist, sondern den Charakter direkter politischer Rede annimmt.

Literatur

- Batkin, Leonid (1989) Andrej Tarkowskij's Film DER SPIEGEL. In: *Literatur und Kritik* 37, S.649-664.
- Böhm, Lorenz (1985) Die Krise der Repräsentation. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 - 1930*. Hrsg. v. Lorenz Dittmann Stuttgart: Steiner Verlag.
- Christoffel, Ulrich (1948) *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst im 19. Jahrhundert*. Wien: Gallus Verlag.
- Deppermann, Maria: (1982) *Andrej Belyis ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*. München: Otto Sagner.
- Derrida, Jacques (1972) *La dissémination*. Paris: Seuil.
- (1976) *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Düwel, Wolf / Umlauf, Wolfram (1986) Symbolismus. In: *Geschichte der russischen Literatur*. Bd. 2. Hrsg. v. Wolf Düwel. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 464-513.
- Frank, Manfred (1984) *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1985) *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedrich, Hugo (1956) *Die Struktur der modernen Lyrik Von Baudelaire bis in die Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt.
- Gombrich, Ernst H. (1981) *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M.: OVA.
- Heidt Heller, Renate (1990) Erwin Panofsky. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. v. Heinrich Dilly. Berlin: Reimer.
- Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hrsg.) (1978) *Emblemata, Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Hofstätter, Hans H. (1965) *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont.
- Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbst bezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, 2, S. 23-38.
- Langen, Albert (1940) Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. In: *Germanisch-romanische Monatshefte* 28, S. 269-280.
- Mirskij, Dmitrij S. (1964) *Geschichte der russischen Literatur*. München: Beck.
- Neuber, Sigrid (1985) *Spiegel und Spiegelungen in Tarkowskij's NOSTALGHIA*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Panofsky Erwin (1975) *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont.
- Pascal, Pierre (1981) *Strömungen des russischen Denkens 1850 - 1950*. Wien: L'Age d'homme.

- Peukert, Detlev F. (1989) *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pochat, Götz (1983) *Der Symbolbegriff in Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont.
- (1986) *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont.
- Schlegel, Hans-Joachim (1987) Der antiavantgardistische Avantgardist. In: *Andrej Tarkowskij*. Hrsg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München: Hanser, S. 23-42.
- Schmid, Eva M.J. (1987) Erinnerungen und Fragen. In: *Andrej Tarkowskij*. Hrsg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München: Hanser, S. 43-80.
- Schmitz, Norbert M. (1994) *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und klassischer Avantgarde um 1910*. Alfter: VDG.
- Tarkowskij, Andrej (1988) *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein.
- (1989) Einige Worte über die Apokalypse. In: *Iskusstvo kino*, 2, S. 96-100. [Manuskript übersetzt von Christine Schilha].
- Tuchmann, Maurice / Freemann, Juice (Hg.) (1988) *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1895-1985*. Stuttgart: Urrachhaus.
- Turowskaja, Maja Josifowna / Allardt-Nostitz, Felicitas (1981) *Andrej Tarkowskij: Film als Poesie - Poesie als Film*. Bonn: Keil.
- Zimmermann, Jörg (1991) Mimesis im Spiegel: Spekulative Horizonte des Selbstportraits. In: *Kunstforum International*, 114, S. 106-115.