

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 10

Artikel: Frau als Symbol? : Zum Bild des Frau bei Tarkowskij
Autor: Nekrasow, Andrej
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931963>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

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

Andrej Nekrasow

Frau als Symbol?

Zum Bild der Frau bei Tarkowskij

Es gibt einen hellen Moment im generell dunklen, aber auch prächtigen *«Andrej Rubljow»*. Beim Malen ruft Rublow aus: «... Und wenn ich weissagen könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnisse und hätte allen Glauben, so dass ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts... Die Liebe ist langmütig und freundlich, die Liebe eifert nicht, die Liebe treibt nicht Mutwillen, sie bläht sich nicht, sie stellt sich nicht ungebärdig, sie sucht nicht das Ihre, sie lässt sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu, sie freut sich nicht der Ungerechtigkeit, sie freut sich aber der Wahrheit ...»

Die meisten der sowjetischen Zuschauer, und wohl ebenfalls der westlichen, die den Monolog in der gekürzten Untertitel-Übersetzung vermittelt bekommen, sind sich nicht bewusst, dass es sich um ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief (13, 2–6), eine von Tarkowskij's Lieblingsstellen im Neuen Testament, handelt. Die Intonation, mit der der Darsteller Solonizyn die Worte des Paulus ausspricht, ist unverwechselbar betont entzückt, unfeierlich: Es spricht kein Prediger, sondern ein begeisterter, romantischer junger Mann.

Der Effekt konnte nicht unbeabsichtigt sein: Tarkowskij hat die Liebe aus dem dogmatischen Zusammenhang «Glaube, Liebe, Hoffnung» geholt und hat sie in der Spontaneität des Lebens walten lassen. Diesbezüglich wäre Tarkowskij die lateinische Übersetzungstradition des neutestamentlichen Liebe-Begriffes «agape», der im Russi-

schen (Ijubow) wie im Deutschen nicht dasselbe bedeutet wie «charity», «charité», «carità», ganz fremd geblieben.

«Die Liebe ist das höchste Gut, das der Mensch besitzt, sowohl im materiellen wie auch im geistigen Sinne des Wortes», sagte Tarkowskij. Und auch in seinem Werk war die Liebe das Wichtigste, wie er selbst meinte, obwohl er dieses Wort nur selten und mit grosser Vorsicht aussprach. Sie war für ihn – unumstritten, axiomatisch – das Wesen der Existenz, sodass er darin nichts zu beweisen strebte. Die Kunst war für ihn da, den reifen philosophisch-religiösen Ertrag des Lebens in Metaphern zu ernten. In seinen Filmen ist die Liebe kein Geschehnis, sondern unverwechselbare Präsenz, aber die der untergehenden Sonne, dank derer alles am Leben bleibt – die aber gerade jetzt verschwindet.

Nur mittelbar kommt Liebe in seinen Filmen vor. Während «Hamlet» lange Zeit als sein Hauptprojekt galt, konnte man sich Tarkowskij nur mit Mühe an «Romeo und Julia» arbeitend vorstellen. Seine Liebenden lässt Tarkowskij in der Luft schweben – nicht küssen. (Und wenn es doch zum Küssen kommt, wie in «Offret», wirkt es, um ehrlich zu sein, nicht ganz überzeugend.) Und da kommen wir zur geistigen Sublimierung zurück. Genauso wie Tarkowskij die geistige, christliche Liebe von der irdischen nicht isolieren will, weigert er sich auch, die Anziehung zwischen zwei Menschen, wie man sie im Leben kennt, eindimensional darzustellen. Liebe ist in Tarkowskij's Universum auf allen Ebenen mit dem Glauben untrennbar verbunden.

«Die Frau ist das Symbol der Liebe», sagte Tarkowskij in einem umstrittenen «Berlinale-Tip»-Interview – er, der «Feind der Symbolik», wie er sich

selbst im selben Interview nannte. Im Lauf des Gesprächs zwischen dem Regisseur und einer jungen Journalistin ist das Thema wahrscheinlich unbeabsichtigt, aber ganz natürlich zu Ansichten Tarkowskij's über Frauen abgewichen. Das Interview wirkte in Berlin wie ein Donnerschlag, der letztlich weiter zum Ruhme Tarkowskij's beigetragen hat. Es gab aber auch viel Empörung. Es ist kaum erstaunlich, dass das, was Tarkowskij über den «Sinn» und die «Würde» der Frau und ihre «Auflösung in der Liebe zum Mann» sagte, bei vielen Berlinerinnen nicht so gut ankam. Dagegen hat eine Teilnehmerin des Internationalen Kritikerseminars in Augsburg bemerkt, dass die «Frau-bei-Tarkowskij»-Frage während des Seminars ausschliesslich von Männern gestellt und diskutiert wurde.

Was das Interview betrifft, würde ein kühler Analytiker (Analytikerin) sagen müssen, dass Tarkowskij's Position, trotz ein paar zugespitzt polemischen Erklärungen, konsequent und begründet ist. Für ihn ist die Frage der Gleichberechtigung der Frau falsch gestellt. «Das ganze Unglück beruht auf etwas anderem, und zwar darauf, dass wir in einer Gesellschaft leben, in der das geistige Niveau eines Massenmenschen ausserordentlich tief ist... das Aufkommen von sozialen Fragen ist das Ergebnis unserer irrsinnigen Anti-Geistigkeit. Einer geistig erfüllten Frau würde niemals einfallen, dass sie in der Beziehung den Kürzeren zieht, verklavt oder erniedrigt würde, genauso wie es einem geistigen Mann niemals einfallen würde, etwas von der Frau zu fordern.»

In der Tat, man kann sagen, die Frauen in Tarkowskij's Filmen seien doch «geistig erfüllt». Es sind eigentlich die Männer, deren geistige Stichhaltigkeit in Frage gestellt wird. Hari («Solja-



ris»), eine Materialisierung des Gedächtnisses (oder Gewissens) von Chris, erlangt allmählich ihre eigene Subjektivität, die jedoch aus nichts anderem besteht, als aus ihrer Liebe zu Chris. Jedenfalls ist Hari dadurch nicht ärmer, sondern stärker als Chris, der zur Unentschlossenheit in seiner Moral und seiner Liebe verurteilt ist. Die Mutter und die Frau im «Spiegel» sind die wahren Heldinnen, die die Liebe, den Kummer und die Verantwortung durch das Leben tragen und unschematisch, nuancenreich (glänzend gespielt von Margaritha Terechowa) die tragische Seligkeit des menschlichen Daseins widerspiegeln.

Als Stalkers Frau ihn bittet, sie in die Zone mitzunehmen, weigert er sich, weil er Angst hat, dass auch sie sich als kleingläubig erweisen könnte. Dabei wird zweierlei sichtbar: einerseits, dass es seine Frau ist, die bei aller Verzweiflung seine letzte Gewissheit (zumindest auf Erden) ist, andererseits jedoch, dass diese Gewissheit gar nicht so gewiss ist und sein Vertrauen

nur begrenzt und bedingt bleibt. Die Frau dagegen, die mit der Pilgerfahrt nichts zu tun hat und sogar, am Anfang, der Mission Stalkers ihre «triviale» Sorge entgegenstellt, zeigt sich am Ende in einer statischen, direkten, quasi dokumentarischen Aufnahme, bedingungslos treu, liebend und verkörpert den Glauben, den Stalker vergeblich sucht.

In «Offret» muss Marias Liebe, durch das Intimwerden mit Alexander, die Welt retten. Maria, die merkwürdigerweise eine Hexe sein soll, hat eine spezielle Kraft, die jedoch vielleicht nur in Alexanders Träumen existiert. Sie ist auf jeden Fall auch in der Realität – wenn sich überhaupt von Realität in diesem Film reden lässt – eine Sympathisantin Alexanders, die auch die Stafette des Glaubens dem Jungen überreicht.

Nun, die anspruchsvolle, unkonventionelle Struktur und die hohen geistigen Anforderungen der Filme Tarkowskij's verlocken die Kritiker oft, seine Filme mittels seinen Absichten zu erklären und zu schätzen, statt eine

konstruktiv kritische Position einzunehmen, beziehungsweise die Absichten und den filmischen Stoff zu analysieren und miteinander zu vergleichen.

Die Charakterisierung der Hexe-Erlöserin in «Offret» scheint ziemlich verworren zu sein. Ein Dienstmädchen, das aus dem ganz realen Island (wie die Darstellerin Gudrun Gisladottir) kommt, hat zwei, drei kurze, höchst enigmatische Auftritte, dann, ganz bäuerlich und gutmütig, empfängt sie nachts Alexander in ihrem eigenen Haus (das in dieser Tarkowskij-Welt ein Dienstmädchen haben muss), versucht – wie eine vernünftige und nüchterne Frau – ihn nach Hause zurückzuschicken, weint ungeziert, als er eine sentimentale Geschichte aus seiner Jugend erzählt, und zieht rührend ungeschickt sich und Alexander aus. Maria ist offensichtlich ein ganz realer, guter Mensch. Die Notwendigkeit, die Welt zu retten, die Kraft, die durch die physische Liebe erworben werden muss, Hexerei, Island – alle diese Elemente, die im Drehbuch intrigierende Po-



Zwei Frauentypen in «Das Opfer»: Adelaide als hysterische Egozentrikerin und Maria als weise Magd und visionäre Hexe.

tenz haben, sind im dramatisch-bildlichen Raum des Films nur ganz vage verbunden.

In «Nostalghia», im anderen der zwei im Westen gedrehten Filme, stellt die Hauptdarstellerin keine Erlösungshoffnung dar. Sie, die italienische Übersetzerin, begleitet den Protagonisten, den russischen Musikforscher, auf seinen Spaziergängen und sollte das Bindeglied zwischen ihm und seiner Umgebung sein. Nun fangen gerade hier einige weitreichende Probleme an, und zwar nicht nur für die beiden Betroffenen, sondern für den Regisseur und die Zuschauer.

Die Kommunikation zwischen Gortschakow und seiner Übersetzerin ist so gut wie nicht-existent. Dies ist offenbar die Absicht des Regisseurs. Wir treffen den Protagonisten, als er bereits ganz enttäuscht von Italien, total skeptisch gegenüber einer Kommunikationsmöglichkeit und emotional völlig verschlossen ist. Dass ein intelligenter, gebildeter und noch junger Mann mit gutem Geschmack und Humor, der erst-

mals nach Italien kommt, das Land von Anfang an hasst, gegenüber der Botticelli-Engel-Frau sich so unlustig, spröde und farblos benimmt, sich so unneugierig und offen obskurantistisch gegenüber den beiderseitigen Verständnismöglichkeiten zwischen den zwei Kulturen anstellt, ist theoretisch möglich, aber unwahrscheinlich. Ich kenne keinen, der so ist, Tarkowskij selbst war alles andere als das.

Es geht da eigentlich nicht um die Enttäuschung der Hauptfigur, die als ein Vorgang, eine Entwicklung gezeigt werden könnte, sondern um eine ganz flache, unbewegliche, vorausgesetzte Einstellung. Die echt kritische Frage ist dann, wie das Thema des Films (das man sich unabhängig davon vorstellen können soll) von dieser Einstellung profitiert. Wenn das Thema von «Nostalghia» der Verlust der Heimat, der Verfall der Werte, die Barriere in der kulturellen und emotionalen Kommunikation sein soll, dann ist die abwechslungslose, monotone hundertprozentige

Verschlossenheit Gortschakows und die hundertprozentige Unempfindsamkeit und Verständnislosigkeit der Frau nicht gerade die wirksamste Lösung. Wenn ein Mensch einem anderen die Schönheit eines Gedichts im Original niemals zu vermitteln versucht, weil dieser die Sprache des Originals nicht genügend beherrscht, dann ist eben die Übersetzungsunmöglichkeit kein Thema. Sie wird jedoch zum Thema, wenn diese Unmöglichkeit als schmerzhaft empfunden wird. Dasselbe gilt für die Kommunikation zwischen den Menschen. Wenn Gortschakow an Italien und an dieser Italienerin nichts berührt, ist der Konflikt eben zu diesem Nichtberührtsein versus seine Liebe zur Heimat und zur russischen Frau reduziert. Dies ist aber für eine solch lange Anti-Beziehung mit der Italienerin dramatisch ungenügend, und – da wir keinen Hinweis haben, was ihn ansonsten hindert, zu seiner Frau nach Hause zurückzukehren – auch nicht ganz logisch.

Diese mangelnde Klarheit des

Symbol des ewigen Russland

Meditation anlässlich der Totenliturgie für Andrej Tarkowskij (1932–1986)

Wenn der Herr den Abglanz ewiger Schönheit und die Begierde nach derselben ins Herz des Künstlers hineinlegt, dann findet dieser keine Ruhe: «Die Seele dürstet», bevor er nicht diese innerliche Idee und Vision im sichtbaren Bild verkörpert, das verewigt gelegentlich über den Künstler hinauswächst.

Man kann es heute bezeugen, wie sehr der Herr mit seinem Geiste Andrej beschenkte und erfüllte, und wie sehr Andrej in seinem Werke versuchte, die unsagbare, ewige Authentizität der Dinge, die ursprüngliche Güte und Opferbereitschaft zum Ausdruck zu bringen, die in den Tiefen der menschlichen Seele verborgen sind und die wir selbst so oft und beharrlich verschmähen.

Das ganze Leben und Werk Andrejs, alle seine reichen Gaben waren diesem Drang, diesem Durst, dieser Nostalgie nach der ewigen Heimat, nach dem himmlischen Reich untertan. Vergeblich versuchte seine irdische Heimat, diese aus seinem Herzen herauszureissen.

Für uns alle, die wir heute in der Kirche zum Zeugnis der Liebe und Hoffnung bei der Totenliturgie versammelt sind, ist Andrej ein Symbol und ein Repräsentant des ewigen Russland, der heiligen Rus', deren innere Schönheit im Leben und den Grosstaten ungezählter und namenloser Gerechter strahlt und

leuchtet, dank derer Russland in den schrecklichen Prüfungen dieses 20. Jahrhunderts standhält.

Ein zeitgenössischer russischer Priester sagte, dass Russland heute auf Golgotha gekreuzigt ist. Und es verneint die Kreuzesherrlichkeit Christi nicht. Selig, wer die Erscheinung des gekreuzigten Christus auf den Wegen und in den Schicksalen seines Volkes sieht und wer imstande ist, diese Vision den Zeitgenossen zu vermitteln.

Andrejs Werk ist zutiefst symbolisch und geheimnisvoll. Es entspricht seinem eigenen Weg. Nicht selten überrunden Visionäre eine gewöhnliche Lebensfrist als flüchtige Erscheinungen an unserem Horizont.

Gläubig beten wir, dass jetzt der Schleier von Andrejs Augen falle und dass Andrej im hellen Licht der heiligsten Dreifaltigkeit erstrahle. Wir beten, dass er in den ewigen Wohnungen zu einem Tempel der göttlichen Herrlichkeit werden möge. Und wir bitten in unserem Gebet, dass die göttliche Dreifaltigkeit, welche er in der Ikone des heiligen Andrej Rubljow betrachtete und lobpries, für ihn – und für uns – eine Quelle ewiger, unversiegbarer Glückseligkeit sei.

Boris Bobrinsky
russisch-orthodoxer Priester
Übersetzung: P. Robert Hotz SJ

Grundgedankens zwingt den Autor, den Frauencharakter zu schematisieren, ihm klischeehafte und unrelevante Züge zu verleihen und ein Benehmen aufzudrängen, das an Willkür grenzt (Rennstart im Hotelgang und Zeitlupensturz, zum Beispiel). Das Problematische dabei ist nicht die Weigerung des Regisseurs, sich mit irgendeiner statistischen Objektivität, mit einem «modernem», typischen Bild an Sehgewohnheiten anzupassen, sondern eine be-

stimmte Charakterisierungswillkür und ein Beobachtungsmangel, die die Wirkung der Mitteilung Tarkowskij im objektiven Assoziationsraum einschränken. Wie subjektiv die Mitteilung des Autors und wie gross die Empfindungsbereitschaft eines bestimmten Publikums auch sein mögen, für die Wahrnehmung des Zuschauers sind Assoziationsmöglichkeiten unabdingbar.

Ob es stimmt, dass den Frauengestalten in den zwei

letzten Filmen Tarkowskij ein bestimmter Schematismus anhaftet, und ob, wenn das stimmt, das damit zu tun hat, dass es sich dabei um für Tarkowskij fremde Charaktere und Erfahrungen handelt, bleibt zu diskutieren. Mit einer emotional-politisch geladenen Debatte über die Frau in Tarkowskij's Filmen kann man sich bei der ernsthaften Erörterung seines Werks leicht verlieren. Sie kann aber auch eine Spur sein, die zurück in die komplizierte Welt des grossen Künstlers führt. ■

KURZ NOTIERT

Zehn sowjetische Filme in München

Die bisher grösste im Westen präsentierte Übersicht über erst neuerdings freigegebene sowjetische Filme soll beim Filmfest München vom 20. bis 28. Juni zu sehen sein. In der Reihe «Unbekannte sowjetische Filme» werden zehn Werke vorgestellt, die im Zeichen der neuen Filmpolitik der UdSSR jetzt erstmals im Westen aufgeführt werden können. Darunter ist auch der inzwischen berühmt gewordene antistalinistische Film «Reue» des georgischen Regisseurs Tengiz Abuladze. Zum Filmfest werden auch Regisseure und Kritiker aus der Sowjetunion in München erwartet.