

## Tarkowskij oder Wie real ist das Paradox?

Ein Vergleich verschiedener Auffassungen von Realität in der Filmtheorie und der Psychologie

### I. Morphologie und Filmtheorie oder „Kunst-Theorie oder Theorie-Kunst?“

Es kann einen schon ärgern, wenn 'gestandene Morphologen' den Namen TARKOWSKIJ nur vom Hörensagen kennen.

Der ein oder andere hat vielleicht bereits den „Stalker“ in einem Seminar zur morphologischen Filmtheorie unter dem Motto: 'Wie aufregend paradox, – und so gar nicht formal-logisch' begutachtet, aber im übrigen scheint ein solch 'praktizierender Morphologe' dem aufstrebenden Psychomorphologen fremd zu sein.

Dabei hat er doch nicht nur – anregend unverständliche – Filme gedreht, sondern sogar einige Aufsätze geschrieben, die seit längerem (zuletzt 1986 in zweiter erweiterter Auflage) auch in deutscher Übersetzung erschienen sind (s. Anm.15).

Damit wurden seine ästhetischen Manifeste für das Paradox um einige verbale Manifestationen ergänzt, und spätestens zu diesem Zeitpunkt hätte es auch für die morphologische Psychologie einen Anlaß gegeben, sich für einen morphologischen Ansatz eines anderen Gegenstandsbereiches zu interessieren, – selbst auf die Gefahr hin, daß ein 'Fremder' hier befremdend prägnant zum Ausdruck bringt, worum wir Psychologen zumeist etwas hausbacken – und mit einem Hang zur verbalerotischen Pedanterie – ringen.

Kurz gesagt: Andrej TARKOWSKIJ und sein Werk könnten uns so faszinieren, daß wir die (Berührungs-) 'Angst vorm schwarzen Mann',

der alles schon viel länger (und besser) kann als wir (die wir doch so darum gerungen haben), überwinden und über unseren (sechseckigen) Alltagshorizont des Psychologen hinaus in die 'Film-Kunst' und den Versuch einer Wissenschaft davon – die Filmtheorie – offen und mit dem angemessenen Respekt hinein zu blicken wagen.

Einen Ansatz dafür bietet die Beschäftigung mit den unterschiedlichen Auffassungen von 'Realität' in der klassischen Filmtheorie KRACAUERS, in den Filmen und Aufsätzen TARKOWSKIJS und in der morphologischen Psychologie.

### II. Realität in der klassischen Filmtheorie oder „Nur der Angler ist real!“

#### 1. Kracauers Realität

Für KRACAUER ist 'Realität' stets etwas 'Objektives', etwas, das sich vom Menschen getrennt (und unabhängig) betrachten läßt. Im Sinne der 'Konstruktivisten' wäre er in seinem Glauben an das Objektive als 'metaphysischer Realist' zu bezeichnen<sup>1</sup>.

Dabei unterscheidet er allerdings durchaus die sinnlich erfaßbare Realität ('ästhetische Einsicht') von der abstrakt erfaßbaren „anämischen Raumzeit-Welt der Naturwissenschaftler“<sup>2</sup>.

Dennoch (oder gerade deswegen) glaubt KRACAUER jedoch an die (objektive) 'Wahrheit' einer bestimmten 'Realität', was sich am besten an einem seiner eigenen Beispiele verdeutlichen läßt: „In einer Schiffsszene von Chaplins 'The Immigrant' macht ein von hinten gesehener Reisender lauter Bewegungen, die auf Seekrankheit schließen lassen; kaum aber wird er von der entgegengesetzten Seite gezeigt, so entpuppt er sich als Angler. Eine Änderung der Kameraposition und *die Wahrheit* kommt an den Tag.“<sup>3</sup> (Hervorh. d. d. Autor)

Diese Wahrheit 'des Lebens', das 'Sichtbare' (und somit vermeintlich Überprüfbares) bezeichnet KRACAUER als „physische Realität“, um deren 'Errettung' es dem Film ja gehen soll (s.u.).

„Das wesentliche Material 'ästhetischer Wahrnehmung' ist die physische Welt mit all dem, was sie uns zu verstehen geben mag. Wir können nur dann darauf hoffen, der Realität nahe zu kommen, wenn wir die untersten Schichten durchdringen.“<sup>4</sup> Diese unterste Schicht der Realität vermeint KRACAUER (kinematographisch) zu erreichen, indem er sich an „die Oberfläche der Dinge hält“<sup>5</sup>; das Kino soll „unsere sichtbare Welt abbilden“<sup>6</sup>, denn diese physische Welt der Dingqualitäten sei uns abhanden gekommen.

Es soll allerdings auch verborgene Aspekte einer vermeintlich von uns abhängigen Realität 'enthüllen', denn „es schließt diese Realität viele Phänomene ein, die wir kaum wahrnehmen würden, wenn die Filmkamera nicht die Fähigkeit besäße, sie sozusagen im Flug zu erfassen“<sup>7</sup>. Die Kamera werde so zur 'Erweiterung' unserer Sinne.

Der naive Glaube KRACAUERS an das 'Faktische' zieht eine entsprechende Wertung des Films folgerichtig nach.

Bereits in der Einleitung faßt er seine Haltung zusammen: „Filme sind sich selber treu, wenn sie die physische Realität wiedergeben und enthüllen“<sup>8</sup>. Seinen Ansatz nennt er eine „materiale Ästhetik“<sup>9</sup>, wobei das Material hier als vom Menschen unabhängig und somit 'real' gegenüberstehend gedacht wird.

Wenn Film also dazu da ist, die 'Wahrheit' (im Sinne einer vermeintlich objektiven Wahrheit: zu TARKOWSKIS Wahrheitsbegriff s.u.) zu zeigen und Erfahrungen (physischer) Wirklichkeit zu machen<sup>10</sup>, so ist es nur konsequent, Filmen wie BUNUELS „Un chien anda-

lou“ (und TARKOWSKIS „Stalker“ wäre sicher auch zu dieser 'Gattung' Film zu rechnen) den Vorwurf zu machen, sie entfremdeten das Medium durch die „Lüge der Kunst“: Denn „Filme dieser Art durchdringen nicht die materiellen Phänomene, die sie verwenden, sondern sie exploitierten sie; sie verwenden sie nicht in deren eigenem Interesse, sondern in der Absicht, ein sinnvolles Ganzes zu etablieren; und indem sie irgendein solches Ganzes herausstellen, verweisen sie uns von der materiellen Dimension zurück auf die Ideologie.“<sup>11</sup> Und er führt desweiteren aus: „Und wenn sie (die künstlerischen Filme, Anm. des Autors) unsere sichtbare Welt abbilden, so zeigen sie diese trotzdem nicht, weil die Aufnahmen von ihr dann nur den Zwecken eine Komposition dienen, die sich als künstlerisch ausgeben läßt; infolgedessen büßt das in solchen Fällen verwendete realistische Material seinen Charakter als Rohmaterial ein“<sup>12</sup>.

Wohlgermerkt, es geht um den Charakter des verwendeten 'realistischen Materials', das möglichst 'roh', 'rein' oder 'unverfälscht' sein (und bleiben) soll.

Unverfälscht verwirklicht sieht KRACAUER diese 'Errettung der physischen Realität' durch das Kino in den „schlichten Tatsachenfilmen – Wochenschauen oder rein faktischen Dokumentarfilmen“<sup>13</sup>.

Aber auch Filme wie EISENSTEINS „Potemkin“ und „Oktober“ entsprechen KRACAUERS Auffassung, da hier zwar „die realistische und die formgebende Tendenz aufeinander (-treffen); aber diese versucht niemals, sich von jener zu emanzipieren oder sie gar zu überwältigen“.

Wenn es auch vielleicht zunächst schwer verständlich zu sein scheint, wieso „Potemkin“ und „Oktober“ weniger 'ideologisch' sein sollen, als „Un chien andalou“, da doch EISENSTEINS Montagetchnik geradezu entwickelt worden war, um im KRACAUERSCHEN Sinne

‘ideologisch’ zu sein (d.h. ‘Glaubensinhalte’ zu vermitteln), so zeigt sich bei näherer Betrachtung doch die immanente Stimmigkeit des KRACAUERSCHEN Ansatzes.

Die Montage des ‘Rohmaterials’ begreift KRACAUER nicht als künstlerische Komposition im o.a. (abwertenden) Sinne, solange er die ‘realistische Tendenz’ als führend beim Filmschaffen ansieht.

Die realistische Tendenz ist und bleibt bei KRACAUER jedoch eine Ausrichtung auf die materielle, physische, als objektiv und vom Menschen unabhängig existierende gedachte Welt des „hartnäckig Seienden“<sup>14</sup>.

## 2. Tarkowskij's Realität

Vergleicht man nun TARKOWSKIJ'S Auffassung von ‘Realität’, ‘Wirklichkeit’, dem ‘Faktischen’ mit der ‘klassischen’ Auffassung KRACAUERS, so könnte man zunächst meinen, TARKOWSKIJ und KRACAUER seien sich einig.

Und was die Kritik an einem platten Symbolismus, einer ‘unfilmischen’ Verwendung von ‘Tricks’ und technischen Spielereien (Weißzeichner, Zeitlupe, Musik‘untermalung’ usw.)<sup>15</sup> betrifft, so läßt sich dies auch belegen: „Es gibt den inzwischen schon ziemlich abgedroschenen Begriff ‘poetischer Film’. Man versteht darunter jenen Film, dessen Bilder sich kühn über die faktische Konkretheit des realen Lebens hinwegsetzen und zugleich eine eigene konstruktive Einheit hervorbringen. Aber darin verbirgt sich eine besondere Gefahr, die Gefahr nämlich, daß sich das Kino hier von sich selbst entfernt. Der poetische Film bringt in der Regel Symbole, Allegorien und ähnliche rhetorische Figuren dieser Art hervor. Und eben diese haben nichts mit der Bildlichkeit gemeinsam, die die Natur des Films ausmacht.“<sup>16</sup>

Das liest sich fast so, als habe KRACAUER diese Worte geschrieben.

„Mit der Kraft, Präzision und Unerbittlichkeit, mit der der Film das Gespür der in der Zeit angesiedelten und sich verändernden Fakten und Fakturen wiederzugeben vermag, kann sich keine andere Kunst vergleichen. Daher verärgern einen auch die präventösen Ansprüche des gegenwärtigen ‘poetischen Films’, sich vom Faktum, vom Realismus der Zeit loszulösen. Heraus kommen dabei nur Gestelztheit und Manierismus.“<sup>17</sup>

Ja, TARKOWSKIJ geht noch weiter und fordert einen filmischen ‘Naturalismus’: „Eine der wichtigsten Bedingtheiten des Kinos besteht darin, daß das Filmbild sich nur in faktischen, natürlichen Formen visuell und akustisch wahrgenommenen Lebens verkörpern kann. Die Darstellung hat naturalistisch zu sein...“<sup>18</sup>

Wo liegt demnach der Unterschied zwischen KRACAUERS und TARKOWSKIJ'S Auffassung von Film und Realität?

Nun, die beiden Auffassungen unterscheiden sich wohl in ähnlicher Weise wie der Behaviorismus und die Psychomorphologie. Das Irreführende an den o.a. Zitaten liegt eben daran, daß sie aus ihrem Zusammenhang herausgerissen wurden, wodurch die Begriffe ‘Realität’, ‘Faktisches’, ‘Naturalismus’, ‘Leben’ usw. nicht näher bestimmt worden sind: Ein Kunstgriff, der sich auch bei der ‘Vereinheitlichung’ unterschiedlicher psychologischer Auffassungen zunehmend ‘bewährt’.

TARKOWSKIJ redet hier jedoch von etwas völlig anderem als KRACAUER.

Um diese These zu belegen, zitiere ich die o.a. Stelle erst einmal zu Ende: „... wobei ich nicht den gängigen literaturwissenschaftlichen Sinn des Wortes ‘Naturalismus’ im Auge habe. Mir geht es dabei vielmehr um den Charakter der emotional wahrnehmbaren Form des Filmbildes.“<sup>19</sup> So sollen sich nämlich selbst „Traum-

gesichte' auf der Leinwand aus den sichtbaren, natürlichen Formen des Lebens zusammensetzen.“<sup>20</sup>

An anderer Stelle macht TARKOWSKIJ seinen 'Naturalismus'-Begriff noch deutlicher: „Auch dies zeigt, wie sinnlos es ist, von einem filmischen Naturalismus (im Sinne KRACAUERS; Anmerkung des Autors) als einem Phänomen zu sprechen, das die Kamera wahllos, also ohne irgendwelche künstlerischen Prinzipien, sozusagen 'im Naturzustand' fixiert. Einen solchen Naturalismus gibt es einfach nicht.“<sup>21</sup>

Aber was meinte TARKOWSKIJ für eine Realität, als er vom „Faktum, vom Realismus der Zeit“ sprach (s.o.), von dem der Film sich nicht lösen solle?

An anderer Stelle sagt er: „Die Zeit ist eine an die Existenz des 'Ich' gebundene Bedingung“<sup>22</sup>, es gibt also für TARKOWSKIJ (im Gegensatz zu KRACAUER) keine 'objektive Zeit', Zeit und Zeitliches verstehen wir nur im Zusammenhang mit dem Erleben<sup>23</sup> (hier befindet sich TARKOWSKIJ übrigens in völliger Übereinstimmung mit dem unten skizzierten psychologischen Ansatz).

Auch 'Wahrheit' und 'Faktum' sind für TARKOWSKIJ Begriffe, die nicht 'Objektives' kennzeichnen: „Wenn also ein Regisseur eine 'Mise-en-Scene' strukturieren will, so muß er dabei vom psychologischen Zustand seiner Helden ausgehen, von der inneren dynamischen Stimmung einer Situation und alles dies in die Wahrheit eines einmaligen, gleichsam unmittelbar beobachteten Faktums und dessen unwiederholbarer Faktur bringen.“<sup>24</sup>

Wie wenig TARKOWSKIJ an 'das Objektive' glaubt, zeigt auch seine Haltung bezüglich der Ausstattung eines Films. „Museale Raritäten“, die eine vermeintlich historisch 'faktische' Realität wiedergeben könnten, sollen

nicht verwendet werden, die Ausstattung wird von der erlebbaren Bedeutung bestimmt.“<sup>25</sup>

Wie sehr dagegen TARKOWSKIJ „die Abhängigkeit eines Films von der Erlebniswelt“<sup>26</sup> betont, zeigt sich auch darin, daß er sich als „Autor als Schöpfer einer unumschränkten Realität, einer im wörtlichen Sinne eigenen Welt“ empfindet.

Diese „Zweite Realität“ bezeichnet er (oder sein Übersetzer) als „emotionale Realität“; was er jedoch meint, ist keine 'Gefühlwirklichkeit', sondern Erlebniswirklichkeit als realer Bezugspunkt des Films: „Noch einmal möchte ich unterstreichen, daß das Kino ebenso wie die Musik mit Realität operiert.“<sup>27</sup> Zur Frage der 'Wahrheit' einer solchen Realität zitiert TARKOWSKIJ selbst, und zwar Hermann Hesse: „Die Wahrheit muß man erleben und nicht erlernen.“<sup>28</sup>

### III. Tarkowskij's paradoxe Realität oder „Warum nicht jeder Kunstfilm schon Filmkunst ist“

**3. Sinn und Bestimmung der Filmkunst bei Tarkowskij und deren Verhältnis zur 'Realität'**  
Wie schon bei KRACAUER ersichtlich war, ergibt sich auch aus TARKOWSKIJ'S Realitätsauffassung folgerichtig und mit systemimmanenter Konsequenz eine bestimmte Einschätzung des Wertes bestimmter Filme und des Kinos im allgemeinen.

Hinzu kommt bei TARKOWSKIJ noch ein spezifisches Kunstverständnis, das dem von den deutschen Idealisten (insbesondere des frühen SCHELLING<sup>29</sup>) entwickelten, zuweilen verblüffend ähnelt. So wird auch von TARKOWSKIJ die Funktion des Kunstwerkes darin bestimmt, das „Unaussprechliche“<sup>30</sup> und Absolute darzustellen, wozu die Kunst einzig fähig sei; der Künstler ist (ebenfalls genau wie beim frühen SCHELLING) auserwählter Sendbote eines höheren (resp. göttlichen) Bewußtseins;

die Botschaft, nämlich 'Wahrheit', in einem religiösen Sinne zu vermitteln, dringt quasi durch ihn hindurch, und seine einzige – allerdings zuweilen qualvolle – Aufgabe ist es, sich dieser Bestimmung zu stellen, diese Verantwortung zu übernehmen, diese 'Opfer' zu bringen und 'wahrhaftig' zu sein.

Ein solches Kunstverständnis sollte man stets berücksichtigen, wenn über TARKOWSKIS Bewertungen gesprochen wird.

Genau wie KRACAUER lehnt TARKOWSKIJ ja eine platte Symbolik (im Sinne von Eins zu Eins Zuordnungen) ab, allerdings aus anderen Gründen (s.u.).

BUNUEL mit seiner tiefgründigen nonkonformistischen Symbolik schätzt TARKOWSKIJ daher als einen „Filmkünstler“<sup>31</sup>, EISENSTEINS spekulative Konstruktionen lehnt er ab.

Er meint, daß so konstruierte Szenen in ihrer Wirkung stets hinter aus den eigenen Erfahrungen des Autors rekonstruierten Szenen zurückbleiben müssen.

„Und Eisensteins Montage-Diktat scheint mir überhaupt die generelle Grundlage filmspezifischer Wirkung zu beeinträchtigen ... Es nimmt seinem Zuschauer das größte Privileg, das ihm aufgrund der ihm eigenen Rezeptionsweise im Unterschied zu Literatur und Philosophie bereiten werden kann – die Möglichkeit nämlich, das, was sich auf der Leinwand ereignet, als eigenes Leben zu empfinden, eine zeitlich fixierte Erfahrung als eine eigene, zutiefst persönliche Erfahrung zu übernehmen, das eigene Leben zu dem auf der Leinwand Gezeigten in Beziehung zu setzen.“<sup>32</sup>

Statt „rhetorischer, propagandistischer Reden“ möchte TARKOWSKIJ Filme machen, die „zutiefst intim erlebt werden können“, dabei gehe es um ein „einmaliges Erlebnis“ des „Unaussprechlichen.“<sup>33</sup>

Was ist das nun genau für eine (Sinn-)Bestimmung, die TARKOWSKIJ der 'Filmkunst' geben möchte?

Das Kino soll „die Existenz jener von Weissagungen, Heilsoffern und Wundern erfüllten anderen Welt jenseits aller verstandes- und vernunftmäßigen Regelhaftigkeit“ versinnbildlichen, denn „allein die Kunst hat uns davon noch einen Rest bewahrt.“<sup>34</sup>

Das Kino soll die Fragwürdigkeit der modernen Denk- und Lebensart aufzeigen und „an verschüttete Quellen unserer Existenz rühren.“ Entscheidend ist für TARKOWSKIJ dabei die Funktion der Bilder: das Wässern eines verdorrten Baumes wird für ihn zum „Sinnbild des Glaubens“<sup>35</sup>; dabei zeigt TARKOWSKIJ jedoch eine Hochachtung, ja ich möchte es fast Demut nennen, vor der Vielfalt des Sinnlichen (und seiner Bedeutungszusammenhänge). Kunst kann für ihn nicht ohne Vieldeutigkeit existieren.

Was versteht TARKOWSKIJ unter dem 'Leben' (ein Begriff, auf den auch KRACAUER des Häufigen recurriert), das er zeigen möchte?

Das Leben seiner Figuren ist „das Leben voller unbegreiflicher Wunder, sie bewegen sich in einer imaginären Welt, statt in der sog. realen, sind alles andere als Empiriker oder Pragmatiker. Niemand von ihnen glaubt dem, was er mit den Händen greifen kann, alle vertrauen vielmehr den Bildern ihrer Vorstellungswelt. Alles, was sie tun, weicht auf seltsame Weise von normalen Handlungsmustern ab.“<sup>36</sup>

Das Leben, die Realität, die TARKOWSKIJ wichtig ist – so meine ich – könnte man in Abgrenzung zu KRACAUERS physischer Realität, eine 'psychische Realität' nennen, wenn man dabei nicht das Psychische auf 'Inneres', 'Subjektives' oder 'Emotionales' verkürzt, sondern dem 'Psychischen' einen umfassenden

den Begriff von Erlebniswelt zu Grunde legt, wie es die Psychomorphologie tut.

Eine letzte Frage stellt sich allerdings auch dann noch: Wieso meint TARKOWSKIJ, daß das Kino das angemessene Medium sei, eine so verstandene 'psychische Realität' – die durchaus sinnlich und damit faktisch aufzufassen ist – wiederzugeben?

Neben der besonderen Bedeutung des Zeitlichen für das Kino, wie für das Erleben (was man allerdings nicht an einem 'Ich' festmachen muß) ist es, glaube ich, die besondere Bedeutung des 'Bildes in Bewegung' für das Kino, wie für das Erleben, was TARKOWSKIJ ahnt und umsetzt.

Denn wenn es TARKOWSKIJ tatsächlich um eine 'Errettung der psychischen Realität' geht (wie ich meine), so muß er feststellen: „Bilder, visuelle Eindrücke, vermögen das besser als Worte, gerade in unserer Zeit, in der das Wort seine beschwörende und verzaubernde Dimension verloren, seine einst magische Rolle eingebüßt hat.“<sup>38</sup>

Hier zeigt sich – wenn auch in TARKOWSKIJ'S Sprache, die fremd und für unsere Ohren pathetisch wirkt –, daß TARKOWSKIJ ein anderes Bewußtsein für die Grenzen von Verbalisierung entwickelt hat als die meisten von uns Psychologen, die immer noch dazu neigen, die zentrale Funktion der Sprache für den therapeutischen Prozeß auf vorschnelle Art und Weise zu der zentralen Funktion der Sprache für alle Teilbereiche des Lebens zu verallgemeinern.

#### 4. Tarkowskij ein Psychologe?

Die These, TARKOWSKIJ gehe es in seinen Filmen um eine 'psychische Realität', ist nun aber keineswegs so zu verstehen, als könne man ihm vorwerfen, ein 'subjektives' Kino oder gar ein 'Gefühlskino' zu machen.

Auch wenn er selbst (oder sein Übersetzer?) zum Teil etwas unglücklich vom 'Subjektiven', 'Emotionalen' oder einer „Reise in das Innere der Psyche meiner Helden“<sup>39</sup> spricht, so läßt sich meines Erachtens doch aufzeigen, daß es ihm um eine 'eigene Welt' (s.o.) geht, die man mit einem ganz anderen Recht eine psychische nennen kann, als das zumeist in den auch heute noch gängigen Verplättungen und Bannalisierungen von Psychologie geschieht.

Wenn TARKOWSKIJ davon spricht, „Unvereinbares vereinen“<sup>40</sup> zu wollen, wenn er dem Schriftsteller aus dem „Stalker“ die Frage unterlegt: „Ordnet sich denn wirklich alles der Logik unter?“, und wenn er das Unerklärliche, Paradoxe und Wunderbare an seinen Filmen und der Welt, um die es ihm geht, hervorhebt, so ist das ein weiterer Hinweis darauf, daß TARKOWSKIJ sich vom vermeintlich 'Objektiven', Physikalistischen, formal Logischen radikal abgewendet hat.

Spricht man aber nun sofort von Innen, Gefühl, Subjekt usw., so verläßt man die (formallogische und rationale) Ebene der Dichotomisierung der Welt nicht, sondern bleibt genau in dem (diskursiven) Denken verhaftet, um das es TARKOWSKIJ nicht geht, das er als „leeres Geschwätz“ tituliert.

'Seelisches' wird von der morphologischen Psychologie her sehr ähnlich gekennzeichnet, wie TARKOWSKIJ'S 'eigene Welt': „Das ist ein Kennzeichen der seelischen Wirklichkeit überhaupt: das seelische Geschehen ist keine einlinige Kausalkette von Elementen, sondern ein 'ausgedehnter' Wirkungsraum, im Übergang zwischen (realen) Bildern und (realen) Hintergrundbestimmungen.“<sup>41</sup>

Dieser psychologischen Auffassung liegt ja ebenfalls kein physikalisch-rationaler Realitätsbegriff zu Grunde (wie meines Erachtens dem KRACAUERSCHEN Ansatz; s.o.), sondern eine Auffassung von Realität, die der TAR-

KOWSKIJS recht nahe kommt, ja sie vielleicht in gewisser Weise noch etwas zuspitzt: Betont wird „die Gleichwertigkeit von Bildern und Systembildungen, von Beschreibungen und Rekonstruktionen in einer morphologischen Psychologie, Bilder sind nicht ‘Scheingebilde’, hinter denen das ‘Eigentliche’ als Begriffswesen liegt; sie sind unableitbare Realität – ihre Wirklichkeit ist gelebte Voraussetzung für wissenschaftliche Behandlung.“<sup>42</sup>

Bezeichnend für die TARKOWSKIJ'sche Auffassung von Realität ist allerdings, daß ihm weniger die wissenschaftliche Behandlung des Lebens, als das Leben selbst am Herzen lag: ein Hinweis darauf, daß TARKOWSKIJ – auch wenn er sich für eine morphologische Psychologie interessiert hätte – wohl kaum ein überzeugter Psychologe geworden wäre.

Vielleicht wird aber ein morphologischer Psychologe einmal ein erfolgreicher Filmemacher – ..... und treibt so TARKOWSKIJS paradoxe Bildästhetik voran in der Produktion einer Morphomanie des Sinnlichen? ●

### Anmerkungen

<sup>1</sup>vgl. dazu auch: WATZLAWICK, P. (Hrsg.) (1986): Die erfundene Wirklichkeit. 4.Aufl., Frankfurt/M

<sup>2</sup>KRACAUER, S.: Theorie des Films

<sup>3</sup>S. 397

<sup>4</sup>S. 387

<sup>5</sup>S. 371

<sup>6</sup>S. 390

<sup>7</sup>S. 11

<sup>8</sup>ebenda

<sup>9</sup>ebenda

<sup>10</sup>S. 395ff

<sup>11</sup>S. 395

<sup>12</sup>S. 390

<sup>13</sup>S. 391

<sup>14</sup>S. 232

<sup>15</sup>TARKOWSKIJ, A.: Die versiegelte Zeit, S. 81

<sup>16</sup>S. 74

<sup>17</sup>S. 78

<sup>18</sup>S. 81

<sup>19</sup>ebenda

<sup>20</sup>ebenda

<sup>21</sup>S. 214

<sup>22</sup>S. 63

<sup>23</sup>vgl. dazu auch STRAUSS, E.: Vom Sinn der Sinne

<sup>24</sup>TARKOWSKIJ, S. 84

<sup>25</sup>S. 39 unten

<sup>26</sup>S. 202

<sup>27</sup>ebenda

<sup>28</sup>S. 101

<sup>29</sup>vgl. dazu auch SCHELLING, F.W.: System des transzendentalen Idealismus

<sup>30</sup>TARKOWSKIJ S. 211

<sup>31</sup>S. 47f

<sup>32</sup>S. 210f

<sup>33</sup>ebenda

<sup>34</sup>S. 269

<sup>35</sup>S. 264

<sup>36</sup>S. 268

<sup>37</sup>vgl. dazu auch SALBER, W.: Psychologie in Bildern

<sup>38</sup>TARKOWSKIJ S. 269

<sup>39</sup>S. 228

<sup>40</sup>S. 227

<sup>41</sup>SALBER, W.: Morphologie des seelischen Geschehens, S. 14

<sup>42</sup>S. 16

### Literatur

KRACAUER, S. (1964): Theorie des Films. Frankfurt/M

TARKOWSKIJ, A. (1986): Die versiegelte Zeit. 2.erw.Auflage, Frankfurt/M

SALBER, W. (1965): Morphologie des seelischen Geschehens. Ratingen

– (1985): Psychologie in Bildern. Bonn

SCHELLING, F.W. (1800): System des transzendentalen Idealismus. Jena

STRAUSS, E. (1978): Vom Sinn der Sinne. Reprint 2.Aufl., Hamburg

WATZLAWICK, P. (Hrsg.) (1986): Die erfundene Wirklichkeit. 4.Aufl., Frankfurt/M

Axel Dahm