

Andrej Tarkowski, *Die versiegelte Zeit*



Andrej Tarkowski

Die versiegelte Zeit

Gedanken zur Kunst,
zur Ästhetik und Poetik des Films

Neuausgabe 2021

*

Aus dem Russischen und mit einem Nachwort
von Hans-Joachim Schlegel

Übersetzung der Ergänzungen
von Yvonne Griesel

*

Mit einem Vorwort von Dominik Graf



Alexander Verlag Berlin

Neu durchgesehene, vollständige und autorisierte Ausgabe
letzter Hand, 2021

Abbildungen: Filmmuseum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek,
Berlin und Filmbild Fundus

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2021
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Titel des russischen Originals *Sapetschatljonnoje Wremja*
© 1984 by Andrej Tarkovskij and Olga Surkowa and © 1986 by
Andrej Tarkovskij – and Licensed 2019 with Andrej A. Tarkovskij, Florence

Redaktion/Lektorat: Christin Heinrichs-Lauer
Korrektorat: Katja Karau
Satz, Layout und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Abbildung Schutzumschlag © Andrej Tarkovskij Archive, Florence.
Alle Rechte vorbehalten.
Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín
ISBN 978-3-89581-549-2
Printed in the Czech Republic (August) 2021

Inhalt

Editorische Notiz	7
Erde und Zeit	
<i>Vorwort von Dominik Graf</i>	9
Einleitung	15
<i>Erstes Kapitel. Der Beginn</i>	25
<i>Zweites Kapitel. Die Kunst als Sehnsucht nach dem Idealen</i>	51
<i>Drittes Kapitel. Die versiegelte Zeit</i>	73
<i>Viertes Kapitel. Vorherbestimmung und Schicksal</i>	103
<i>Fünftes Kapitel. Das filmische Bild</i>	127
Über Zeit, Rhythmus und Montage	138
Filmkonzept und Drehbuch	150
Die filmbildliche Gestaltung.....	163
Über den Filmschauspieler	169
Über Musik und Geräusche	188
<i>Sechstes Kapitel. Zum Verhältnis von Künstler</i> und Zuschauer	195
<i>Siebtes Kapitel. Von der Verantwortung des Künstlers</i>	209
<i>Achstes Kapitel. Nach Nostalghia</i>	233
<i>Neuntes Kapitel. Opfer</i>	247
Schlusswort	263
Anmerkungen	276
Die Einheit der sichtbaren und der nicht sichtbaren Wirklichkeit	
<i>Nachwort von Hans-Joachim Schlegel</i>	293
Werkverzeichnis	301
Register	308

Editorische Notiz

Das vorliegende Buch ist als Ausgabe letzter Hand zu betrachten, die die Texte erstmals in ihrer vom Autor gewünschten Endgültigkeit aufführt. Nach den Erstveröffentlichungen in Deutschland (Ullstein Verlag, 1985) und England (The Bodley Head, 1986) – in Russland erschien das Buch erst 1991 – setzte Tarkowski die Arbeit an den Texten fort: Er vertiefte sämtliche Themen, nahm Korrekturen und Aktualisierungen vor und unterzog einzelne Stellen einer sorgfältigen inhaltlichen Prüfung und Erweiterung in einem kontinuierlichen Prozess, der bis wenige Wochen vor seinem Tod anhielt. So ergänzte er das Kapitel über seinen letzten Film *Opfer* im August 1986 für die geplante französische Edition des Buchs.

Anlässlich der 2015 erschienenen italienischen Neuausgabe von *Die versiegelte Zeit* hat das von Tarkowskis Sohn geleitete »Andrej Tarkovskij International Institute« in Florenz, das den Nachlass des Regisseurs verwaltet, einen Abgleich aller fünf vorhandenen korrigierten Textfassungen vorgenommen und Fehler in der russischen Originalausgabe berichtigt.

Die vorliegende deutsche Neuausgabe basiert auf dieser finalen Fassung. Die deutsche Übersetzung von Hans-Joachim Schlegel (1942–2016) wurde für diese Ausgabe von Yvonne Griesel neu durchgesehen und entsprechend bearbeitet.



Erde und Zeit

Versuchen Sie mal vor dem Lesen des Buchs *Die versiegelte Zeit* als Einstimmung Bachs Orgelchoral BWV 653 zu hören, mit dem auch *Solaris* beginnt. Die Melodie ist natürlich berühmt, sie ist durch ihre permanente Benutzung fast banalisiert, aber sie ist immer noch ein Brennglas universeller Frömmigkeit, ein rarer Kunst-Moment, in dem sich die so unterschiedlichen deutschen und russischen Innigkeiten stets wieder neu begegnen könnten (wenn sie es nur wollten). In der *Solaris*-Version wird das Stück sehr langsam gespielt, mystisch. Das macht es vor allem erfreulicherweise ein wenig länger. Man kann aber auch einfach den CD-Player beim Lesen auf Endlos-Wiederholung einstellen ...

Vielleicht sollte man dieses außerordentliche Buch auch gleich mehrmals lesen, immer quer durch, aber auf unterschiedlichen Ebenen. Einmal mit dem Fokus auf die Einsichten und die Lebenserfahrungen sowohl dieses einzelnen Mannes als auch seiner Familie und seiner Generation von Russen rund um den Zweiten Weltkrieg. Ein zweites Mal kann man es dann auf Tarkowskis Kunst- und Zeitphilosophie hin lesen. Ein drittes Mal als »handwerkliches« Kinobuch, gleichsam als Anleitung *how to make a Tarkowski movie*. Man kann es natürlich auch gleich als Komplett-Sandwich *con tutto* heruntermampfen.

Tatsache ist, dass Tarkowski uns in diesem Buch im Grunde auf jeder Seite klarmacht, warum wir den Film, das Kino an sich, den einzelnen Film ebenso wie den singulären Moment der Inszenierung als quasi lebendige Wesen begreifen müssen. Dahingehend, dass das Kino, das wir machen, stets als ein Spiegel unserer Hingabe und Freude am Leben und an unserem Beruf fungiert. Wenn wir in unseren Bemühungen oder in der rasenden, enthusiastischen Konsequenz, die Tarkowski vom »Filmkünstler« verlangt, auch nur eine Sekunde lang nachlassen, dann leidet der Film, dann stirbt er uns vielleicht sogar

unter den Händen. Man weiß ja nie genau beim Filmen, ob die einzelnen Abschnitte, in die eine Dreharbeit nun mal gegliedert ist, ein organisches Ganzes ergeben oder ob sie sich am Ende gegenseitig abstoßen werden wie Antimaterie. Aber wenn man sieht, wie in Chris Markers wundervoller Dokumentation* über Tarkowskis Sterben in Paris die Ankunft des Sohnes aus Moskau am Totenbett des Vaters gefeiert wird, wie die Küsse ausgetauscht werden, wie der Todkranke lacht und als Erstes feststellt, dass der Sohn – den er fünf Jahre nicht gesehen hatte – nun schöne große Zähne habe ... wenn wir dieser unvernehmlichen, selbstverständlichen Körperlichkeit der Küsse auf den Mund, diesen weichen Händen der Mutter am Flughafen zuschauen, wie sie sich um das Gesicht des schüchtern lächelnden jungen Mannes schlingen wie ein Kopftuch – dann würgt es einem im Hals vor soviel Liebesfreude im Angesicht der Todeskrankheit. Dass diese kleine, aber grandiose Wiedersehenszeremonie stattfindet vor der Schattenmauer des baldigen Verschwindens des Vaters, ist grausam und tröstlich zugleich. In einer Weise, die der schlaue Russenfreund Chris Marker sofort als sozusagen tarkowskiisch identifizierte. Weswegen er mit seiner Kamera auch keinen Moment in den Verdacht der Indiskretion gerät. Tarkowski selbst empfand sich und seine Frau später in diesem Homevideo als steif und in Posen erstarrt. Wie schlechte Schauspieler.

Sieben Filme, das ist nun wirklich nicht viel in 24 Jahren (1962 der erste – *Iwans Kindheit*; 1986 sein letzter Film – *Opfer* – und sein Tod). Man muss mit dem lieben Gott schon ein wenig hadern, dass er einem solchen Mann eine lebenslang so angreifbare Gesundheit und am Ende so wenig Zeit gegeben hat. Regisseur*innen werden nämlich häufig sehr alt. Viel frische Luft, viel Bewegung, viel vorwärtstreibende Gehirntätigkeit. Der klassische Regisseur ist ein Mensch im körperlich-geistigen Dauertraining. Aber ein Leben, wie Tarkowski es geführt hat, stets so nah an der Essenz der Dinge, laugt wohl doch aus. Dazu kam das fatale Exil.

Heimaterde: Russen seien »schlechte Emigranten«, schreibt Tarkowski zu seinem Film *Nostalghia*. Sie könnten sich nicht gut in Lebensum-

* Chris Marker, *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, TV-Dokumentation 2000.

stände jenseits der Heimat einordnen. Ein Russe erzählte mir Anfang der 2000er-Jahre von einem traurigen deutschen Weihnachtsabend in Berlin-Mitte, an dem er auf der Suche nach Menschen seine Wohnung verließ und im leergefegten Hauptstadt-Zentrum auf nur eine einzige Gestalt traf, die in Schnee und Eis vor sich hin wankte: auf einen anderen Russen, ebenso einsam wie er.

Andrei Arsenjewitsch Tarkowski
 Андрей Арсеньевич Тарковский
 Andrej Arsen'evič Tarkovskij

Schon das anhaltende Durcheinander der Schreibweisen seines Namens im Westen – Tarkowski, Tarkovski, Tarkovskij, Andrej, Andrzej, Andrei usw. – spiegelt bei aller Verehrung eine elende Alleingelassenheit des Künstlers in der Fremde. Der Vater, der Dichter Arseni Tarkowski, der die Familie sehr früh wegen einer anderen Liebe (aber wohl nicht nur deswegen) verließ, schreibt als alter Mann im Herbst 1983 seinem Sohn einen Brief nach Paris, in dem er ihn bittet heimzukommen. Im Nebenzimmer wartet ein Moskauer Filmfunktionär auf den Brief. Aber der Vater schreibt dem Sohn nicht nur Willfähriges, offiziell Lesbares, sondern er schreibt auch, was er meint: »... ein russischer Künstler kann nicht ohne Russland leben und arbeiten. Er darf seine Wurzeln und den Boden, der sie nährt, nicht verlieren ...«*

Vielleicht erklärt sich ein Teil von Tarkowskis überraschendem Auftritt bei uns, ein Teil der enormen Begeisterung ihm gegenüber in der damaligen 1970er- und 1980er-Jahre-BRD nicht nur aus der Größe seiner Kunst. Und auch nicht nur aus seinem (teils ungewollten) Dissidententum, aus dieser im BILD-Zeitungs-Westen so hochwillkommenen »Provokation«, die Tarkowskis Filme gegenüber den Kultur-Popanzes des KPdSU-Russlands darstellten, sondern vielleicht aus einem speziellen Verhältnis seiner blitzartig gewachsenen deutschen Fangemeinde, den jüngeren Nachkriegsdeutschen, zur russischen Erde. Denn viele Väter der ganz jungen deutschen Generation in den 1960ern und 1970ern waren aus Russland verwundet zurückgekehrt.

* Zit. nach Marina Tarkowskaja, *Splitter des Spiegels*, Berlin 2003.

Noch mehr Väter waren nie heimgekommen und dort irgendwo an unbekanntem Orten verwest. Orte, die uns West-Deutschen kaum jemals aussprechbar erschienen. Und die Körper all dieser Väter hatten die Erde der UdSSR nach dem »Großen Vaterländischen Krieg« gedüngt. Und die Gegensätze Erde und Schwerelosigkeit, der Kontrast zwischen beharrendem, saftigem Mutterboden, Heilung und Geborgenheit, diesem scheinbaren Versprechen steter Nähe zu den geliebten Toten und dem Zustand der Levitation und des freien Flottierens im Raum – sie bilden ja in Tarkowski-Filmen einen unwiderstehlichen Sog. Hin zur Auferstehung.

Dass vergangene Zeiten der Historie ihrem Wesen nach fremde, befremdliche Zeiten sind, das hat man auf völlig neue Weise in *Andrej Rubljow* (bei uns erst 1973) sehen können. Das 15. Jahrhundert gefilmt wie eine Endlos-Dokumentation. Eine Kette von Episoden, Worten auf Wunder, Katastrophen, Krieg, kurze Momente der Seligkeit. Tarkowski hat mit nur 32 Jahren jenen Film begonnen, der wie kein anderer Film bislang eine vergangene Zeit spirituell und körperlich gleichermaßen erfasste. Als Making-of-Kommentar erzählt er davon in diesem Buch natürlich nicht, es geht ihm immer um den letztendlichen Sinn des Details und des Ganzen. Aber wenn man zwischen den Zeilen liest, dann ahnt man eben doch, dass er bereits in diesem zartesten Regiealter handwerklich einfach ein absolutes Ass war.

Dieses Buch ist als Schuldoktrin des dichtenden Filmemachers ohnegleichen sowieso unverzichtbar. Kaum ein Regisseur dieser entrückten Liga – außer Federico Fellini – hat derart extensiv und radikal persönlich seine Einsichten und Absichten veröffentlicht. Fellini berichtete übrigens einmal, wie er 1964 »mit *Achteinhalb* in Moskau« war und wie er dort die damals jungen russischen Filmemacher traf. Man kann sich Tarkowski gut vorstellen, wie er vielleicht unter den jüngeren russischen Gesprächspartnern saß, er selbst damals bereits mit *Iwans Kindheit* erfolgreich, im Gesicht noch die leuchtenden jungen Augen und die Widerborstigkeit und gleichzeitige Sanftheit seiner Jugendfotos.

Tarkowski gibt seine wesentlichen Einsichten ins Kino und zur Mise en Scène völlig offen preis. In jedem Kapitel, mit wechselnder Dichte, aber immer auf radikale »Konsequenz des Kunstwerks« bedacht. Er

bedauert seine eigenen vermeintlichen Regiefehler, weist aber meistens darauf hin, dass er dasselbe Problem ein anderes Mal besser gelöst habe. Selbstbewusst – und trotzdem ahnt man die Krisen, die es beim Drehen so oft gab. Die Zweifel, die Drehstopps, die Kämpfe.

»Immer wieder möchte ich daran erinnern, dass die lebendige Wirklichkeit, die faktische Konkretheit eine unabdingbare Voraussetzung, ja das letztgültige Kriterium jedweder plastischen Struktur eines Films ist.«

Es ist ein Plädoyer für das Filmen der »Wirklichkeit« in allen Details. Das ist im Grunde ein wenig überraschend, denn Tarkowskis Ruf als »der bedeutendste Regisseur, weil er eine Sprache gefunden hat, die dem Wesen des Films entspricht: Das Leben als Traum ...« (Bergman) – genau das ist ja das Bild, das wir alle von ihm haben. Er besteht aber in diesem Buch darauf, immer nur mit Wirklichkeit zu arbeiten, nicht mit ausgewiesenen Traumbildern. Er schreibt, dass die Bilder, die in einem Film Bedeutung tragen sollen, ihrem Wesen nach stets realistische Bilder sein sollten, um alle Symbol-Klischees zu vermeiden. Es sollten Bilder sein, die ihre Bedeutung in »unendlicher, geheimnisvoller« Form in sich tragen, Bilder wie Haikus, Momentaufnahmen, die sich nie ganz entschlüsseln. Seine Beispiele dafür aus der ehrenvollen Filmgeschichte – die Inszenierung des »Pesthauchs« in *Nazarin* und der Tod eines Kriegers in Kurosawas *Die sieben Samurai* – sind geradezu leuchtend. Was er damit meint, das ist verdammt nahe an Robert Bressons Ideal der »Anmut«. Man filmt sozusagen den Rand der »wirklichen« Erscheinungen und zielt damit in die Mitte. (Ich erinnere mich an die Fernsbilder: Tarkowski und Bresson 1983 in Cannes, beide gleichzeitig mit der »Goldenen Palme« bedacht, seltsam voneinander distanziert und betreten auf der Bühne stehend. Ausgerechnet diese beiden Giganten.)

Sabi heißt auf japanisch »Rost«. Das habe ich in diesem Buch auch gelernt. In welchem Zusammenhang dieses *sabi* vorkommt – das sollte sich wirklich niemand entgehen lassen. Alle Gedanken zur filmischen Form kommen eben bei Tarkowski aus der Lyrik, darin spiegelt sich das Verhältnis zu seinem Dichtervater.

Ein sechs Minuten langes Haiku – eine sagenhaft komplizierte Einstellung – ging ihm in *Opfer* einmal nach tagelangen Proben schief.

Ein Haus brannte zu früh ab. Die Produktion erlaubte einen zweiten Versuch – aber nur den. Chris Marker war auch damals dabei, sieben Monate vor der anfangs beschriebenen Szene, wenn der Sohn nach Paris kommt. Man sieht Tarkowski euphorisch in Action, ein akribischer und fröhlicher Dirigent der Inszenierung. Manchmal fasst er sich bei der Arbeit an den Hinterkopf. Markers Kommentar: »Unter tausend Gesten an diesem fröhlichen Nachmittag hätte eine unsere Besorgnis erregen müssen.« Bald darauf waren die Metastasen da, wurden publik und der Mythos des öffentlichen Schmerzensmannes konnte beginnen.

Einer der letzten Dialoge in Tarkowskis unverfilmtem Drehbuch über E. T. A. Hoffmanns Sterben (*Hoffmanniana*) geht so: »Ich bin wie die Kinder, die sonntags geboren sind.« Der Arzt fragt Hoffmann: »Wie meinen Sie das?« – »Ich sehe Dinge, die für andere unsichtbar sind.« Im Augenblick, als er dies sagt, sieht Hoffmann auf dem Totenbett liegend alle Figuren, die er geschaffen hat, nebeneinander – in einem Spiegel. Sie starren ihn ihrerseits unverwandt an. Kurz darauf stirbt er.

Mehr kann ich nicht sagen, es können ohnehin nur Plattitüden sein, und ich möchte den unübersehbaren Berg von Plattitüden über den Mann Andrej Arsenjewitsch Tarkowski nicht weiter vermehren.

Lesen Sie das Buch und sehen Sie die Filme.

Dominik Graf, geb. 1952, Drehbuchautor, Film- und Fernsehregisseur (u. a. *Die Katze*, *Die Sieger*, *Die geliebten Schwestern*, *Fabian oder Der Gang vor die Hunde*, die Serie *Im Angesicht des Verbrechens* sowie Folgen für den *Tatort* und *Polizeiruf 110*), lebt in München. Er wurde mit den wichtigsten deutschen Filmpreisen ausgezeichnet.

Einleitung

Als ich mich vor etwa zwanzig Jahren an die ersten Skizzen zu diesem Buch machte, überfielen mich immer wieder Zweifel: Lohnt diese Mühe überhaupt? Wäre es nicht viel besser, einfach einen Film nach dem anderen abzudrehen und dabei, sozusagen nebenher, die auftauchenden theoretischen Probleme für mich selbst in der Praxis zu lösen?

Nun aber kam es in meiner Arbeitsbiographie leider viele Jahre hindurch immer wieder zu quälend langen Pausen zwischen den einzelnen Filmen. Und so hatte ich genügend Muße, über das Ziel nachzudenken, das ich in meinem Schaffen verfolge, über das, was die Filmkunst von anderen Kunstarten unterscheidet, worin ich ihre spezifischen Möglichkeiten sehe. Ich hatte Zeit und Gelegenheit, eigene Erfahrungen mit den Erkenntnissen meiner Kollegen zu vergleichen.

Ich las zahlreiche filmtheoretische Arbeiten und fand sie wenig befriedigend; im Gegenteil, sie weckten in mir den Wunsch zum Widerspruch, zur Verteidigung meiner eigenen Auffassung von den Aufgaben, Zielen und Problemen der Filmkunst. Je mehr mir die Prinzipien meiner Arbeit bewusst wurden, umso entschiedener setzte ich mich von den mir bekannten Filmtheorien ab; gleichzeitig wurde in mir das Verlangen immer stärker, meine Sicht jener grundlegenden künstlerischen Gesetze darzulegen, denen ich mich für mein ganzes Leben verpflichtet fühle.

Immer häufigere Begegnungen mit dem Publikum meiner Filme machten mir zudem die Notwendigkeit deutlich, mich einmal so eingehend wie nur möglich über meine Berufsauffassung und Arbeitsweise zu äußern. Der beharrliche Wunsch der Zuschauer, das filmische Erlebnis, das ihnen meine Arbeit vermittelte, zu begreifen und Antwort auf ihre zahllosen Fragen zu finden, veranlassten mich, meine widersprüchlichen und ungeordneten Gedanken über den Film und über die Kunst schlechthin auf einen Nenner zu bringen.

Ich muss bekennen, dass mich die Zuschauerpost, die ich in den Jahren meiner Arbeit in Russland erhielt und stets mit großer Aufmerksamkeit und großem Interesse las, zuweilen verärgerte. Oft aber war sie eine ganz außerordentliche Quelle der Inspiration, und auf jeden Fall war sie ein überaus anregender Strauß unterschiedlichster Fragen und Gedanken.

Um die Art der – zuweilen auch von absolutem Missverständnis bestimmten – Beziehungen zwischen mir und meinem Publikum deutlich werden zu lassen, möchte ich hier einige besonders typische Briefe anführen.

Da schrieb mir zum Beispiel eine Bauingenieurin aus Leningrad: »Ich habe Ihren Film *Der Spiegel* gesehen. Und zwar bis zum Schluss, obwohl ich von meinem ehrlichen Bemühen, wenigstens etwas davon zu verstehen, die handelnden Personen, Ereignisse und Erinnerungen irgendwie miteinander zu verbinden, bereits nach einer halben Stunde Kopfschmerzen bekam. [...] Wir armen Zuschauer bekommen gute, schlechte, oft sehr schlechte oder durchschnittliche, mitunter auch äußerst originelle Filme zu sehen. Doch jeden von ihnen kann man verstehen. Man kann sich für sie begeistern oder sie ablehnen. Doch diesen hier?« Ein Maschinenbau-Ingenieur aus Kalinin schrieb ebenfalls sehr aufgebracht: »Vor einer halben Stunde habe ich den Film *Der Spiegel* gesehen. Stark!! Genosse Regisseur! Haben Sie ihn gesehen? Meiner Meinung nach ist dieser Film nicht normal. Ich wünsche Ihnen viel künstlerischen Erfolg, aber solche Filme braucht niemand.« Und ein anderer Ingenieur, diesmal aus Swerdlowsk, sucht seinen heftigen Widerwillen gegen meinen Film erst gar nicht zu verbergen: »Was für ein abgeschmackter Quatsch! Pfui, das ist ja geradezu widerwärtig! Für mich ist Ihr Film ein Schuss ins Leere. Er erreicht den Zuschauer nicht, und der Zuschauer ist doch schließlich das Wichtigste.« Dieser Ingenieur ging sogar so weit, von den für das Filmwesen verantwortlichen Leitungskadern Rechenschaft zu fordern: »Man muss sich wundern, wie Leute, die bei uns in der UdSSR für den Filmvertrieb zuständig sind, solchen Bockmist durchgehen lassen konnten.« Zur Rechtfertigung meiner kinematographischen Leitungskader muss allerdings gesagt werden, dass sie solchen »Bockmist« nur äußerst

selten durchgehen ließen. Im Durchschnitt einmal in fünf Jahren. Nach der Lektüre solcher Briefe fragte ich mich verzweifelt, für wen und wozu ich eigentlich arbeite.

Ein wenig Hoffnung brachte mir eine andere Art brieflicher Anfragen. Zwar zeugten auch diese von einem absoluten Unverständnis meiner Arbeit. Aber sie ließen doch wenigstens den aufrichtigen Wunsch erkennen, sich in dem auf der Leinwand Gesehenen zurechtzufinden. Solche Zuschauer schrieben zum Beispiel: »Ich bin davon überzeugt, dass ich nicht die Erste und die Letzte bin, die sich verständnislos an Sie um Hilfe wendet, um sich in Ihrem Film *Der Spiegel* zurechtfinden zu können. Die einzelnen Episoden sind ja sehr schön. Aber wie soll man sie bloß zu einer Einheit verknüpfen?« Oder eine andere Zuschauerin aus Leningrad: »Ich kann mit Ihrem Film nichts anfangen, weder mit seinem Inhalt noch mit seiner Form. Wie lässt sich das erklären? Man kann nicht gerade sagen, dass ich mich mit Filmen überhaupt nicht auskenne. [...] Ich habe Ihre früheren Arbeiten *Iwans Kindheit* und *Andrej Rubljow* gesehen. Da war alles verständlich. Aber hier ist das nun ganz und gar nicht der Fall. Vor jeder Filmvorführung sollte man eigentlich den Zuschauer auf das vorbereiten, was ihn erwartet. Sonst bleibt in ihm nämlich nur ein schales Gefühl von Verdrossenheit über die eigene Hilflosigkeit und Tumbheit zurück. Verehrter Andrej! Falls Sie auf meinen Brief nicht antworten können, so teilen Sie mir doch bitte zumindest mit, wo ich etwas über Ihren Film nachlesen kann!«

Zu meinem Bedauern konnte ich dieser Briefschreiberin überhaupt keinen Rat geben: Zum *Spiegel* waren nämlich keinerlei Publikationen erschienen, von den öffentlichen Beschuldigungen meiner Kollegen einmal abgesehen, die meinem Film auf Goskino- und Filmverbands-Sitzungen¹ vorwarfen, unzulässig »elitär« zu sein, und dies dann auch in der Zeitschrift *Iskusstwo kino*² (Filmkunst) verbreiteten. Allerdings brachte mich das nicht sonderlich aus der Fassung, weil ich mich immer mehr davon zu überzeugen begann, dass ein Publikum für meine Filme vorhanden war, dass es Menschen gab, die meine Filme besuchten und sie liebten. Nur gab es niemanden, der daran interessiert war oder es sein wollte, dass ich möglichst viel in Kontakt mit diesen Zuschauern kam. Ein Mitarbeiter des Physikalischen Instituts

der Akademie der Wissenschaften schickte mir eine Notiz zu, die an der Wandzeitung dieses Instituts ausgehangen hatte:

»Die Vorführung des Tarkowski-Filmes *Der Spiegel* rief im Physikalischen Institut der Akademie der Wissenschaften ein ebenso großes Interesse wie in ganz Moskau hervor.

Den Wunsch nach einer persönlichen Begegnung mit dem Regisseur dieses Films konnten sich leider nur wenige erfüllen (dem Autor dieser Notiz gelang das leider auch nicht). Es bleibt uns unbegreiflich, wie Tarkowski mit filmischen Mitteln ein philosophisch derart tiefgründiges Werk erschaffen konnte. Der Kinogänger hat sich daran gewöhnt, von einem Film eine Fabel, eine Handlung, Helden und für gewöhnlich ein Happy-End zu erwarten. Deshalb sucht er nun auch in Tarkowskis Filmen nach derlei Elementen und geht dann häufig genug enttäuscht nach Hause, weil er diese darin überhaupt nicht findet.

Wovon handelt dieser Film? Vom Menschen. Natürlich nicht von jenem konkreten Menschen, dessen Stimme im Off Innokenti Smoktunowski³ übernommen hat. Nein, das ist vielmehr ein Film über dich selbst, über deinen Vater und Großvater. Ein Film über den Menschen, der nach dir leben wird, dennoch aber ein Du ist. Dies ist ein Film über den Menschen, der auf dieser Erde lebt und ein Teil dieser Erde ist, die zugleich auch wiederum ein Teil von ihm, von diesem Menschen, ist. Ein Film darüber, dass der Mensch mit seinem Leben gegenüber der Vergangenheit und gegenüber der Zukunft einzustehen hat. Diesen Film muss man sich ganz schlicht und einfach ansehen und dabei der Musik von Bach und den Gedichten von Arseni Tarkowski⁴ lauschen. Allerdings muss man ihn sich so ansehen, wie man die Sterne, das Meer oder eine schöne Landschaft betrachtet. Mathematische Logik wird man hier vermissen. Aber schließlich erklärt diese ja auch nicht, was nun eigentlich der Mensch ist und worin der Sinn seines Lebens besteht.«

Ich muss gestehen, dass mich die Ausführungen und Interpretationen professioneller Kritiker zu meinen Filmen selbst dann immer wieder enttäuschen, wenn sie meine Arbeiten loben. Jedenfalls habe ich häufig genug den Eindruck, dass diese Kritiker meiner Arbeit letztlich gleichgültig oder auch hilflos gegenüberstehen. Dass sie die

Unmittelbarkeit ihrer lebendigen Wahrnehmung immer wieder gegen Klischees gängiger filmwissenschaftlicher Ansichten und Definitionen eintauschen. Wofür ich tatsächlich arbeite, begreife ich dann, wenn ich auf Zuschauer treffe, die noch unmittelbar unter dem Eindruck meiner Filme stehen, wenn ich Beichtbriefe fremder Leben lese. Gerade dann spüre ich wirkliche Anerkennung. Aber – wenn man so will – auch meine Pflicht und Verantwortung den Menschen gegenüber ... Niemals kam es mir in den Sinn, dass ein Künstler ausschließlich für sich selbst schaffen könne. In der Überzeugung, dass sein Werk niemals von irgendjemandem gebraucht werden wird ... Doch darüber später mehr ...

Eine Zuschauerin aus Gorki schrieb mir: »Haben Sie Dank für den Film *Der Spiegel*. Ganz genau so sah meine Kindheit aus. [...] Nur – wie haben Sie davon erfahren können? Genau so einen Wind gab es damals und so ein Gewitter. [...] ›Galka, jag die Katze hinaus‹ – schreit die Großmutter [...] Im Zimmer ist es dunkel. [...] Auch die Petroleumlampe verlöschte damals, und die Seele war erfüllt vom Warten auf die Mutter. [...] Und wie wunderbar in Ihrem Film das Erwachen kindlichen Bewusstseins gezeigt wird! [...] Mein Gott, wie wahr das alles ist [...] wir kennen ja in der Tat die Gesichter unserer Mütter nicht. Und wie einfach, wie natürlich. Wissen Sie, als ich im dunklen Kinosaal auf ein von Ihrem Talent beleuchtetes Stück Leinwand schaute, da fühlte ich zum ersten Mal in meinem Leben, dass ich nicht allein bin.«

Man hatte mir so lange eingeredet, dass niemand meine Filme brauche und verstehe, dass solche Bekenntnisse meine Seele geradezu wärmten, meinem Tun Sinn verliehen und mich in der Überzeugung bestärkten, dass der von mir ganz sicher nicht zufällig eingeschlagene Weg der richtige sei.

Ein Leningrader Fabrikarbeiter und Student an einer Abendschule schrieb mir: »Der Grund meines Briefes ist *Der Spiegel*. Ein Film, von dem ich noch nicht einmal zu schreiben vermag, von dem ich aber lebe.

Die ungewollte Fähigkeit, zuzuhören und zu verstehen, ist von hohem Wert [...] handelt es sich doch um die Grundlage menschlicher Beziehungen: Menschen zu verstehen und ihnen ihre unbeabsichtigten Sünden, ihre angeborenen Laster zu vergeben. Wenn zwei Menschen zumindest ein einziges Mal ein und dasselbe zu empfinden vermö-

gen, dann werden sie einander immer verstehen können. Sogar dann, wenn der eine in der Eiszeit und der andere im Atomzeitalter leben sollte. Gebe Gott, dass die Menschen wenigstens die grundlegenden humanen Impulse verstehen und empfinden können – die eigenen wie die fremden.«

Zuschauer verteidigten und ermunterten mich: »Ich schreibe Ihnen auf Empfehlung und im Namen einer Gruppe von Zuschauern unterschiedlicher Berufe, denen ich durch Bekanntschaft oder Freundschaft verbunden bin. Zunächst einmal möchte ich Ihnen mitteilen, dass der Kreis der Verehrer und Bewunderer Ihres Talents, der Kreis derer, die sich alle Ihre in den Kinos gezeigten Filme anschauen, erheblich größer ist, als dies nach den statistischen Angaben in der Zeitschrift *Sowetski Ekran*⁵ (Die sowjetische Leinwand) scheinen könnte. Zwar stehen mir keine genaueren Angaben zur Verfügung, denn niemand aus meinem Freundes- und Bekanntenkreis hat irgendwann einmal Angaben zu derlei speziellen Umfragen eingeschickt. Ins Kino jedoch gehen sie alle. Sicher nicht allzu häufig. In jedem Fall aber gern in Tarkowski-Filme. (Schade, dass so selten Filme von Ihnen herauskommen.)«

Ich finde es ja selbst schade ... Daher möchte ich auch endlich irgendwann die Möglichkeit haben, über all das zu sprechen, das offensichtlich nicht nur mir wichtig erscheint.

Aus Nowosibirsk schrieb mir eine Lehrerin: »Film- und Buchautoren habe ich bislang noch niemals meine Eindrücke mitgeteilt. Doch hier handelt es sich um einen Sonderfall: Dieser Film erlöst den Menschen vom Fluch der Sprachlosigkeit, damit er seine Seele und sein Denken von der Last der Ruhelosigkeit und der eitlen Gedanken zu befreien vermag. Ich wohnte einer Filmdiskussion bei. Physiker und Lyriker waren da ein und derselben Meinung: Dies ist ein humaner, ehrlicher und notwendiger Film, für den seinem Autor Dank gebührt. Jeder, der hier in dieser Diskussion das Wort ergriff, sagte: ›Das ist ein Film über mich selbst.«

Und noch ein Schreiben: »Hier schreibt Ihnen ein alter, bereits pensionierter Mann, der zwar beruflich – ich bin Radioingenieur – ziemlich weit weg von der Kunst lebt, der sich aber dennoch für die Filmkunst interessiert.

Ihr Film hat mich erschüttert. Sie haben die Gabe, in die Gefühlswelt von Erwachsenen wie von Kindern einzudringen. Ein Gespür für die Schönheiten der uns umgebenden Welt zu wecken, die tatsächlichen und nicht die vermeintlichen Werte dieser Welt aufzuzeigen. Jede Sache zum Klingen zu bringen, jedes Detail im Film zu einem Symbol werden zu lassen. Mit Hilfe sparsamster Gestaltungsmittel zu philosophischer Verallgemeinerung vorzustoßen, jeder einzelnen Einstellung Poesie und Musik zu verleihen [...] all das sind Qualitäten, die Ihrer und ausschließlich Ihrer Darstellungsart eigen sind. [...]

Ich würde sehr gerne lesen, was Sie zu Ihren Filmen zu sagen haben. Es ist sehr schade, dass so selten etwas von Ihnen in der Presse zu lesen ist. Ich bin mir sicher, Sie hätten viel zu sagen!«

Ehrlich gesagt rechne ich mich jener Gruppe von Menschen zu, die ihre Gedanken vor allem in der Polemik entwickeln (mit der Ansicht, dass die Wahrheit im Widerstreit geboren wird, bin ich absolut einverstanden). Allein mit mir, neige ich zu jener Betrachtungsweise, die der metaphysischen Veranlagung meines Wesens entspricht und jedem energisch-kreativen Denkprozess entgegengesetzt ist, die ja lediglich emotionales Material für mehr oder weniger klare Konstruktionen zukünftiger Ideen und Konzepte liefert.

Es war also der schriftliche oder persönliche Kontakt mit dem Zuschauer, der den Anstoß zu diesem Buch gab. Doch wie auch immer: Ich werde niemandem Vorwürfe machen, der meinen Entschluss, mich mit abstrakten Problemen zu befassen, negativ beurteilt. Und ebenso wenig werde ich überrascht sein, wenn ich auf wohlwollende Reaktionen anderer stoße.

Eine Arbeiterin aus Nowosibirsk schrieb mir: »Innerhalb einer einzigen Woche habe ich mir Ihren Film gleich viermal angesehen. Und ich bin nicht etwa bloß ins Kino gegangen, um ihn mir lediglich anzuschauen. Es ging mir vielmehr darum, wenigstens einige Stunden lang ein wirkliches Leben zu leben, es mit wirklichen Künstlern und Menschen zu verbringen. [...] Alles, was mich quält und mir fehlt, wonach ich mich sehne, was mich empört und mir zuwider ist – all das sah ich wie in einem Spiegel in Ihrem Film. Das, was mich bedrückt, und das, wovon mir hell und warm wird. All das, was mich

leben macht, und all das, was mich zerstört. Zum ersten Mal wurde ein Film für mich zur *Realität*. Und genau dies ist der Grund, warum ich ihn mir immer wieder ansehe – nämlich um durch und in ihm zu *leben*.«

Es kann wohl keine größere Anerkennung der eigenen Arbeit geben: Ich hatte stets danach getrachtet, mich in meinen Filmen mit größtmöglicher Aufrichtigkeit und Konsequenz zu äußern, ohne dabei irgendjemandem meinen eigenen Standpunkt aufdrängen zu wollen. Und wenn dann dein Lebensgefühl auch von anderen Menschen als etwas Ureigenes, lediglich bislang noch niemals Ausgesprochenes wahrgenommen wird, dann ist das natürlich ein gewaltiger Anreiz für deine Arbeit.

Eine Frau schickte mir einen Brief, den sie von ihrer Tochter erhalten hatte. Mir scheint, dass darin der ganze Sinn schöpferischen Tuns und seine kommunikativen Funktionen und Möglichkeiten erstaunlich umfassend und einfühlsam zum Ausdruck gebracht werden:

»Wie viele Wörter kennt eigentlich ein Mensch?«, lautet ihre Frage an die Mutter: »Wie viele Wörter kommen in seinem alltäglichen Vokabular vor? Hundert, zweihundert, dreihundert? Wir kleiden unsere Gefühle in Worte, versuchen mit ihnen Schmerz, Freude, jede innere Bewegung auszudrücken, also all das, was sich ja im Grunde genommen gar nicht ausdrücken lässt. Romeo sagte zu Julia wunderschöne Worte, sehr klare und ausdrucksstarke. Doch vermochten diese etwa auch nur die Hälfte all dessen auszudrücken, wovon ihm sein Herz am liebsten aus der Brust gesprungen wäre? All das, was ihm den Atem stocken und Julia an nichts anderes als an Liebe denken ließ?

Es gibt noch eine ganz andere Sprache, eine ganz andere Form der Verständigung [...] durch Gefühle und Bilder. Ein solcher Kontakt überwindet Trennendes, reißt Grenzen nieder. Wille, Gefühl, Emotionen räumen die Barrieren zwischen den Menschen hinweg, die bislang diesseits und jenseits des Spiegelglases, hinter dieser und jener Seite der Tür standen. [...] Der Rahmen der Leinwand erweitert sich, vor uns tut sich eine Welt auf, die uns bisher verschlossen war, und wird nunmehr zu einer neuen Realität. [...] All das geschieht jetzt nicht mehr nur durch Vermittlung des kleinen Alexej: Hier wendet sich bereits Tarkowski selbst unmittelbar an die *jenseits* der Leinwand sitzenden

Zuschauer. Es gibt keinen Tod mehr, aber es gibt die Unsterblichkeit. Die Zeit ist eine einzige und unaufhebbare Einheit. So, wie es auch im Gedicht heißt: ›Ein einziger Tisch für Ahnen und Enkel ...‹⁶ Ich bin an diesen Film übrigens eher gefühlsmäßig herangegangen, Mama, obwohl man sicher auch ganz anders an ihn herangehen könnte. Wie war das denn bei Dir? Schreib mir doch bitte [...]«

Mit dem hier vorgelegten Buch, das vor allem während jener langen Zeit entstand, in der ich zur Untätigkeit verdammt war (einer Zeit, die ich jetzt mit Gewalt unterbreche, indem ich mein Schicksal zu ändern suche), will ich niemanden belehren, niemandem meinen Standpunkt aufdrängen. Das Buch verdankt seine Entstehung der Notwendigkeit, mich selbst im Dschungel der Möglichkeiten zurechtzufinden, die diese junge, wunderbare Kunst des Films bietet und die eigentlich noch immer kaum erforscht sind. Dieses Buch ist für mich deshalb eine Art Suche nach einem umfassenden, unabhängigen Selbst.

Wichtig ist auch, dass schöpferisches Tun keinen absoluten Normen unterliegt, die für immer gelten, sondern der allgemeinen Notwendigkeit der Weltaneignung, jenen zahllosen Aspekten, die den Menschen mit der lebendigen Realität verbinden. Es lässt auf dem unendlichen Weg, den Sinn des menschlichen Daseins auszuloten, wirklich nichts unversucht, nicht die kleinste Kleinigkeit.

Denn die Bedeutung irgendeiner Kleinigkeit, ja, eher kleine Rinnale von Theorie und Konzeptionen zum Film und der Wunsch einige seiner Gesetzmäßigkeiten zu erklären, haben mich dazu gebracht, einige meiner Gedanken zu diesem Thema darzulegen.



Der Beginn

Ein ganzer Lebensabschnitt ist beendet. Ein Prozess abgeschlossen, den man vielleicht als Selbstfindung bezeichnen könnte. Er bestand aus dem Studium am WGIK (Gerassimow-Institut für Kinematographie)⁷, aus der Diplomarbeit an einem Kurzfilm⁸ und schließlich aus acht Monaten Arbeit an meinem ersten langen Spielfilm.

Für meine weitere Arbeit halte ich es für unerlässlich, meine Erfahrung mit *Iwans Kindheit* zu analysieren, in der Notwendigkeit, eine – zumindest vorläufig – eindeutige filmästhetische Position zu beziehen und mir schließlich über jene Aufgaben Klarheit zu verschaffen, die ich während meines nächsten Films zu lösen haben werde. All das könnte natürlich gedanklich-spekulativ geschehen. Doch dann bestünde die Gefahr letztlich unverbindlicher Schlussfolgerungen beziehungsweise eines Verwechselns logischer Kettenglieder mit intuitiven, spontanen Verknüpfungen.

Der Wunsch, derlei überflüssigen Aufwand bei meinen Überlegungen zu vermeiden, half mir bei meinem Entschluss, zu Papier und Stift zu greifen.

Was reizte mich an der Erzählung *Iwan* von Wladimir Bogomolow⁹?

Bevor ich diese Frage beantworte, sei auf die Tatsache verwiesen, dass sich keinesfalls jede Prosaerzählung verfilmen lässt.

Es gibt Werke, an deren Verfilmung nur jemand denken kann, der Film und Prosa gleichermaßen verachtet. Ich meine jene Meisterwerke, die durch die Einheit aller ihrer Komponenten, durch die Präzision und Eigenwilligkeit ihrer Bilder, durch eine unglaubliche Tiefe

verbal veranschaulichter Charaktere sowie durch ihre phantastische Komposition und literarische Überzeugungskraft die unbestreitbare Einmaligkeit ihres Autors beweisen.

Es wird endlich einmal Zeit, Literatur und Film voneinander abzukoppeln.

Es gibt Prosaerzählungen, deren Stärke im Ideenentwurf, in einem konkreten und klaren Aufbau oder aber in der Spezifik ihres Themas liegt. Derlei Literatur scheint sich um eine künstlerische Gestaltung der in ihr enthaltenen Ideen überhaupt nicht zu kümmern.

Meiner Meinung nach gehört auch Wladimir Bogomolows *Iwan* zu dieser Art von Literatur.

Rein künstlerisch ließ mich seine trockene, detailgenaue und langatmige Erzählweise mit lyrischen Abschweifungen zur Charakterisierung von Oberleutnant Galzew, dem Helden der Novelle, ziemlich kalt. Zumal Bogomolow großen Wert auf eine penibel genaue Schilderung des Kriegsmilieus legt und immer wieder hervorhebt, dass er all das persönlich bezeugen könne, wovon in der Erzählung die Rede ist.

Das half mir aber zugleich, in dieser Novelle ein Stück Prosa zu erkennen, das sich durchaus verfilmen lässt.

Ja, mehr noch: In der Verfilmung würde diese Erzählung schließlich sogar jene ästhetisch-emotionale Spannung entwickeln, die ihrer Idee eine vom Leben bestätigte Wahrhaftigkeit verleihen könnte.

Bogomolows Erzählung prägte sich meinem Gedächtnis beim Lesen ein.

Einige ihrer Besonderheiten faszinierten mich sogar.

Das gilt vor allem für das Schicksal ihres Helden, das hier bis zu dessen Tod hin verfolgt wird. Sicher ist das keinesfalls eine neue Sujetstruktur. Nur wurde diese bislang äußerst selten von einer inneren Idee derart bewegt, von einer streng gesetzmäßigen Entwicklung des Entwurfs dermaßen konsequent motiviert wie hier in dieser Novelle.

Der Tod des Helden hat in ihr einen besonderen Sinn.

Dort, wo bei anderen Autoren vergleichbarer literarischer Situationen ein tröstender Ausgang folgt, wird hier der Schlusspunkt gesetzt. Es folgt darauf nichts mehr nach.

Gewöhnlich setzen Autoren derartiger Sujets der kriegerischen Heldentat ihrer Hauptperson einen Glorienschein auf. Das Schwere und

Grausame tritt in die Vergangenheit zurück und erweist sich so lediglich als eine leidvolle Lebensetappe.

In Bogomolows Erzählung bleibt diese vom Tod jäh beendete Lebensetappe die einzige und letztgültige. In ihr konzentriert sich der gesamte Inhalt, das tragische Pathos von Iwans Leben. Und genau dadurch ließ sie den Wahnwitz des Krieges mit unerwarteter Kraft spüren und begreifen.

Das Zweite, was mich hier fesselte, war die Tatsache, dass in dieser Kriegserzählung weder gefährliche militärische Zusammenstöße noch komplizierte Frontoperationen vorkommen. Wir finden darin keine Schilderungen von Heldentaten. Das Material dieser Erzählung bildete nicht das Heroische von Aufklärungsoperationen, sondern die Pause zwischen zwei solchen Aktionen. Der Autor verlieh dieser Pause eine aufwühlende, bewegende Spannung, die mit rein äußerlichen Mitteln nicht ausgedrückt werden kann. Es war dies eine Spannung, die an die erstarrte Spannung einer bis zum Anschlag aufgezogenen Grammophon-Spirale erinnert.

Eine solche Darstellung des Krieges bestach durch die in ihr verborgenen filmischen Möglichkeiten. Hier eröffnete sich ein Weg, die tatsächliche Atmosphäre des Krieges auf neue Weise wiederzugeben. Mit all ihrer Überreiztheit, ihrer ungeheuren nervlichen Anspannung, die unsichtbar unter der Oberfläche der Ereignisse vorhanden sind und bestenfalls wie ein unterirdisches Grollen wahrgenommen werden.

Und drittens bewegte mich bis tief in meine Seele hinein die Gestalt dieses kleinen Jungen. Er stellte sich mir von Anfang an als ein vom Krieg aus seiner normalen Bahn herausgeworfener, zerstörter Charakter dar. Unendlich vieles, eigentlich alles, was zum Kindheitsalter dieses Iwan gehört, ist für sein Leben ein für alle Mal verloren. Und all das, was er anstelle des Verlorenen als verhängnisvolle Gabe des Krieges erhielt, erzeugte in ihm höchste Spannungszustände.

Diese Figur berührte mich durch ihre innere Dramatik weit mehr als jene Charaktere, die in zugespitzten Konfliktsituationen und prinzipiellen menschlichen Konfrontationen einen allmählichen Entwicklungsprozess durchmachen.

In einem sich nicht entwickelnden, gleichsam statischen Charakter wird der Druck der Leidenschaft extrem komprimiert und damit er-

heblich deutlicher und überzeugender als bei allmählichen Veränderungen. Genau wegen dieser Art Leidenschaftlichkeit liebe ich auch Dostojewski. Mein Interesse gilt eher äußerlich statischen Charakteren, die jedoch dank der sie beherrschenden Leidenschaften voller innerer Spannung sind.

Der Iwan aus der zitierten Novelle gehört zu solchen Charakteren. Und genau diese Eigenart der Bogomolowschen Erzählung entzündete auch meine Phantasie.

Doch im Übrigen konnte ich Bogomolow nicht folgen. Die emotionale Anlage dieser Erzählung blieb mir fremd. Die Ereignisse wurden hier bewusst distanziert, ja sogar protokollarisch dargestellt. So etwas hätte ich nicht auf die Leinwand übertragen können; es würde meinen Überzeugungen widersprechen.

Wenn Autor und Regisseur unterschiedliche ästhetische Affinitäten haben, dann kann es keinen Kompromiss geben. Ein solcher Kompromiss würde die Idee der Verfilmung zerstören, und der Film käme nicht zustande.

Bei einem derartigen Konflikt zwischen Autor und Regisseur gibt es nur einen Ausweg: Das literarische Drehbuch muss zu einer neuen Struktur umgeformt werden, die man in einer bestimmten Arbeits-etappe als Regiedrehbuch bezeichnet. Und während der Arbeit an diesem Regiedrehbuch hat der Autor des künftigen Filmes (des Filmes und nicht etwa nur des Drehbuchs!) das Recht, das literarische Drehbuch nach seinen Vorstellungen umzugestalten. Wichtig ist nur, dass er dabei das Ganze im Auge hat und jedes Wort des Drehbuchs von seiner ureigenen schöpferischen Erfahrung bestimmt wird.

Denn für die vielen niedergeschriebenen Drehbuchseiten, für die Schauspieler, die ausgewählten Drehorte, für die Entwürfe der Filmarchitekten und sogar für den glänzendsten Dialog steht einzig und allein der Regisseur ein, der in letzter Instanz auch den gesamten schöpferischen Prozess bestimmt. Denn immer, wenn Drehbuchautor und Regisseur nicht dieselbe Person sind, werden wir zu Zeugen eines durch nichts aufzuhebenden Widerspruchs. Selbstverständlich nur dann, wenn es sich um zwei prinzipienbewusste Künstler handelt.

Und genau aus diesem Grunde konnte der Inhalt der Bogomolowschen Erzählung für mich nicht mehr als eine mögliche Ausgangsbasis



Iwans Kindheit, 1962

bilden, deren Gehalt von mir entsprechend meinen persönlichen Vorstellungen über den künftigen Film zum Leben gebracht werden musste.

Doch hier stellt sich die Frage, inwieweit es wünschenswert und berechtigt ist, dass ein Regisseur sein Drehbuch selbst verfasst. Und die kann manchmal bis zu einer absoluten, diskussionslosen Ablehnung der schöpferisch-dramaturgischen Initiative des Regisseurs führen. Regisseure, die dazu neigen, ihr Drehbuch selbst zu verfassen, stoßen auf entschiedenen Widerstand.

Dabei ist es doch eine unbestrittene Tatsache, dass einige Schriftsteller sich viel weiter vom Film entfernt fühlen als Filmregisseure. Umso seltsamer nimmt sich folgende Situation aus: *Alle* Schriftsteller sind zur Filmdramaturgie berechtigt. Doch von den Filmregisseuren hat *kein einziger* ein Recht darauf. Ergeben hat er sich mit der Drehbuchvorlage einverstanden zu erklären und sie durch Schnitte in ein Regiedrehbuch zu verwandeln.

Doch kehren wir zum Kern unserer Gedanken zurück.

Im Film reizen mich ganz außergewöhnlich poetische Verknüpfungen, die Logik des Poetischen. Dies entspricht meiner Meinung nach am besten den Möglichkeiten des Films als der wahrhaftigsten und poetischsten aller Künste.

Auf jeden Fall ist mir dies näher als eine traditionelle Dramaturgie, die die Bilder durch eine geradlinige, logisch-folgerichtige Sujetentwicklung miteinander verknüpft. Eine derart penibel »genaue« Ereignisverkettung entsteht gewöhnlich unter starkem Einfluss kühler Berechnung und spekulativer Überlegungen. Doch selbst wenn dem nicht so ist und das Sujet von seinen Akteuren bestimmt wird, stellt sich doch immer wieder heraus, dass die Logik der Bilderabfolge auf einer Banalisierung der komplexen Lebensrealität beruht.

Doch es gibt auch eine andere Möglichkeit zur Synthese filmischer Materialien, bei der das Wichtigste die Darstellung der Logik menschlichen Denkens ist. Und in diesem Fall wird dann sie die Abfolge der Ereignisse und ihre Montage, die alles zu einem Ganzen zusammenfügt, bestimmen.

Die Entstehung und Entwicklung von Gedanken gehorchen besonderen Gesetzmäßigkeiten. Und um diese zum Ausdruck bringen zu können, bedarf es zuweilen Formen, die sich von logisch-spekulativen Strukturen deutlich unterscheiden. Meiner Meinung nach steht die poetische Logik den Gesetzmäßigkeiten der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt erheblich näher als die Logik der klassischen Dramaturgie. Doch jahrelang betrachtet man nun schon das klassische Drama als das einzige Vorbild, um dramatische Konflikte zum Ausdruck zu bringen.

Die poetische Verknüpfung bewirkt eine große Emotionalität und aktiviert den Zuschauer. Gerade sie beteiligt ihn am Erkennen des Lebens, weil sie sich weder auf vorgefertigte Schlussfolgerungen aus dem Sujet noch auf starre Anweisungen des Autors stützt. Zur freien Verfügung steht lediglich das, was den tieferen Sinn der dargestellten Erscheinungen aufspüren hilft. Ein komplizierter Gedanke und eine poetische Weltsicht sollten keinesfalls um jeden Preis in den Rahmen einer gar zu deutlichen Offenkundigkeit hineingepresst werden. Die Logik direkter, allgemein üblicher Folgerichtigkeit erinnert nämlich verdächtig an die Beweisführungen für geometrische Theoreme. Für

die Kunst dagegen bieten jene assoziierbaren Verknüpfungen, in denen sich rationale und emotionale Wertungen des Lebens miteinander verbinden, zweifellos viel reichere Möglichkeiten. Und es ist durchaus schade, dass der Film diese Möglichkeiten so selten nutzt. Denn dieser Weg ist weit vielversprechender. In ihm liegt eine innere Kraft, die das Material, aus dem ein Bild gemacht ist, »aufzusprengen« vermag.

Wenn über einen Gegenstand nicht gleich alles gesagt wird, dann besteht die Möglichkeit, selbst noch etwas hinzuzudenken. Denn sonst wird die Schlussfolgerung dem Zuschauer ohne jede Denkarbeit präsentiert. Da er sie mühelos serviert bekommt, kann er mit dieser Folgerung gar nichts anfangen. Vermag denn der Autor dem Zuschauer irgendetwas zu sagen, wenn er mit ihm nicht die Mühe und die Freude der Erschaffung eines Bildes teilt?

Diese schöpferische Verfahrensweise besitzt noch einen Vorteil. Der einzige Weg, auf dem ein Künstler den Zuschauer im Rezeptionsprozess auf eine gleichberechtigte Ebene hebt, besteht darin, ihn die Einheit eines Films aus dessen Teilen selbst konstituieren zu lassen und dabei Eigenes hinzuzudenken. Ja, auch aus Gründen der gegenseitigen Achtung von Künstler und Rezipient ist eine solche Beziehung die einzige angemessene künstlerische Kommunikation.

Wenn ich hier von Poesie spreche, dann habe ich dabei kein bestimmtes Genre im Sinn. Poesie – das ist für mich eine Weltsicht, eine besondere Form des Verhältnisses zur Wirklichkeit.

So gesehen wird Poesie also zu einer Philosophie, die den Menschen sein ganzes Leben lang begleitet. Erinnern wir uns an das Schicksal und den Charakter solcher Künstler wie Alexander Grin¹⁰, der, als er Hungers zu sterben drohte, mit einem selbstgemachten Bogen in die Berge zog, um dort irgendein Wildbret zu erjagen. Wenn man sich die Zeit vergegenwärtigt, in der dieser Mensch lebte (die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts), dann enthüllt sich hier die tragische Figur eines Träumers.

Und das Schicksal von van Gogh?¹¹

Oder man denke an Mandelstam, an Pasternak, Chaplin, Dowschenko oder Mizoguchi.¹² Dann wird man die ungeheure emotionale Kraft dieser Bilder begreifen, die sich so stark über den Erdboden erheben, oder genauer: über diesem Erdboden schweben. Jener

Bilder, in denen sich ein Künstler nicht etwa nur als ein Erforscher des Lebens erweist, sondern zugleich auch als ein Schöpfer hoher geistiger Werte und eben jener besonderen Schönheit, die nur der Poesie eigen ist.

Ein solcher Künstler vermag die Besonderheiten der poetischen Struktur des Seins zu erkennen. Er ist in der Lage, über die Grenzen der linearen Logik hinauszugehen und das besondere Wesen der subtilen Bezüge und geheimsten Phänomene des Lebens, dessen Komplexität und Wahrheit wiederzugeben.

Geschieht dies nicht, so nimmt sich das Leben sogar dann konventionell und einförmig aus, wenn es ein Autor mit dem Anspruch auf höchste Lebensnähe gestaltet. Denn auch die Illusion äußerer Lebendigkeit ist noch lange kein Beweis dafür, dass dieser Autor hier das Leben tatsächlich mit scharfem Blick erforscht und beobachtet hat.

Ich bin auch der Meinung, dass jenseits einer organischen Verbindung von subjektiven Autoreneindrücken und objektiver Wirklichkeitsdarstellung keinerlei Glaubwürdigkeit und innere Wahrheit, ja nicht einmal äußere Ähnlichkeit zu erreichen sind.

Man kann eine Szene dokumentarisch gestalten, ihre Personen mit naturalistischer Präzision kleiden und eine offenkundige Ähnlichkeit mit dem wirklichen Leben erzielen. Und trotzdem kommt dann dabei ein Film heraus, der von der Realität weit entfernt ist, der ausgesprochen konventionell wirkt, also in Wirklichkeit gar nicht ähnlich ist, obwohl der Autor dies doch so sehr wollte.

Seltsamerweise ist gerade das in der Kunst konventionell-gekünstelt, was zweifelsohne zu unserer ganz gewöhnlichen, alltäglichen Wahrnehmung gehört. Das erklärt sich daraus, dass das Leben eben erheblich poetischer organisiert ist, als sich das die Anhänger eines absoluten Naturalismus zuweilen vorstellen. So prägt sich vieles beispielsweise unseren Herzen und Gehirnen lediglich als bloßer Impuls ein. Und da in den besagten gutgemeinten, lebensnahen Filmen nicht nur ein Zugang hierzu fehlt, sondern dieser auch noch von deutlich vorgegaukelten Darstellungen verstellt wird, kommt eben statt Authentizität lediglich – milde gesagt – Gekünsteltes heraus.

Ich habe bereits zu Beginn des Kapitels meiner Freude über die sich abzeichnende Trennlinie zwischen Film und Literatur Ausdruck ge-