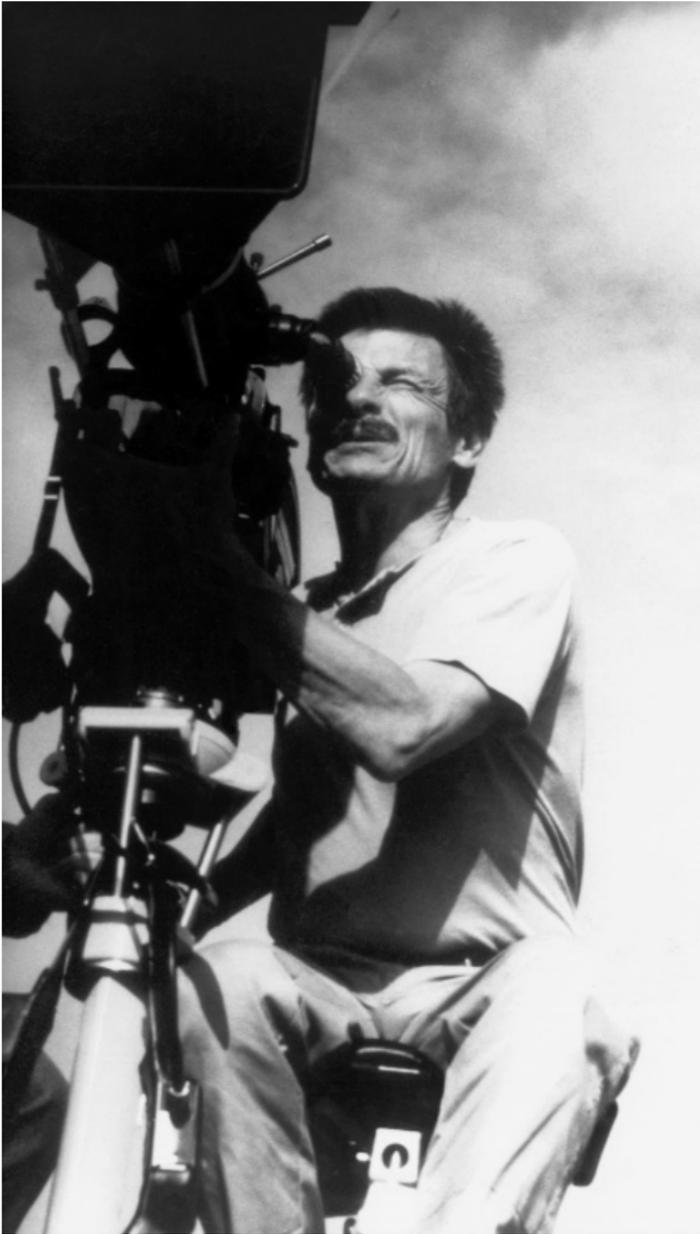


Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*





Andrej Tarkowskij

DIE VERSIEGELTE ZEIT

Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films

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

Mit einem Vorwort von Dominik Graf

Alexander Verlag Berlin

Erweiterte und bearbeitete Neuauflage der deutschen Erstausgabe von 1985.

Der Verlag dankt Dominik Graf und Hans-Joachim Schlegel für Vor- bzw. Nachwort und der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Die Übersetzung wurde für diese Ausgabe von Hans-Joachim Schlegel neu durchgesehen.

Abbildungen: Filmmuseum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Redaktion/Lektorat: Christin Heinrichs. Dank an Stella Diedrich.

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2009

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info @alexander-verlag.com

© 1984 by Andrej Tarkowskij

Titel des russischen Originals *Sapetschatljonnoje Wremja*

Deutsche Ausgabe: © 1985 by Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin.

Erschienen im Ullstein Verlag in der Übersetzung von Hans-Joachim Schlegel

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter der Verwendung einer Abbildung aus *Iwans Kindheit* © Filmmuseum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (March) 2009

ISBN 978-3-89581-200-2

INHALT

»Erde und Zeit« – Vorwort von Dominik Graf 6

Einleitung 15

Der Beginn 27

Die Kunst als Sehnsucht nach dem Idealen 59

Die versiegelte Zeit 84

Vorherbestimmung und Schicksal 122

Das filmische Bild 151

Über Zeit, Rhythmus und Montage 166

Bildhauerei aus Zeit 180

Filmkonzept und Drehbuch 183

Die filmbildliche Gestaltung 199

Über den Filmschauspieler 206

Über Musik und Geräusche 230

Zum Verhältnis von Künstler und Publikum 236

Von der Verantwortung des Künstlers 253

Nach *Nostalgia* 282

Opfer 299

Schlußwort 315

»Die Einheit der sichtbaren und der nicht sichtbaren
Wirklichkeit« – Nachwort von Hans-Joachim Schlegel 330

Anhang

Anmerkungen 341

Werkverzeichnis 360

Register 369

Dominik Graf

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 Schichten. 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 Tarkowskij's Kunst- und Zeit-Philosophie hin lesen. Ein drittes Mal als »handwerkliches« Kinobuch, gleichsam als Anleitung how to make a Tarkowskij movie. Man kann es natürlich auch gleich als Komplett-Sandwich con tutto heruntermampfen.

Tatsache ist, daß Tarkowskij 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 Tarkowskij 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 Tarkowskij's 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 einvernehmlichen, selbstverständlichen Körperlichkeit der Küsse auf den Mund, diesen weichen Händen der Mutter am Flughafen zuschauen, als sie sich um das Gesicht des schüchtern lächelnden jungen Mannes schlingen wie ein Kopftuch – dann würgt es einem im Hals vor soviel Lie-

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

besfreude im Angesicht der Todkrankheit. 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 tarkowskijisch identifizierte. Weswegen er mit seiner Kamera auch keinen Moment in den Verdacht der Indiskretion gerät. Tarkowskij selbst empfand sich und seine Frau später in diesem Homevideo steif und in Posen erstarrt. Wie schlechte Schauspieler.

7 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. Regisseure 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 Tarkowskij 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 Tarkowskij zu seinem Film *Nostalghia*. Sie könnten sich nicht gut in Lebensumstände jenseits der Heimat einordnen. Ein Russe erzählte mir neulich 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, Tarkowskij, Andrej, Andrzej, Andrei usw. – spiegelt bei aller Verehrung eine elende Allein-Gelassenheit des Künstlers in der Fremde. Der Vater, der Dichter Arsenij Tarkowskij, 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 Tarkowskij's überraschendem Auftritt bei uns, ein Teil der enormen Begeisterung ihm gegenüber in der damaligen 70er- und 80er-BRD nicht nur aus der Größe seiner Kunst. Und auch nicht nur aus seinem (teils ungewollten) Dissidententum,

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

aus dieser im BILD-Zeitungs-Westen so hochwillkommenen »Provokation«, die T.s Filme gegenüber den Kultur-Popanzern des KPdSU-Rußlands darstellten, sondern vielleicht aus einem speziellen Verhältnis seiner blitzartig gewachsenen deutschen Fangemeinde, den jüngeren Nachkriegs-Deutschen, zur russischen Erde. Denn viele Väter der ganz jungen deutschen Generation in den 60ern und 70ern waren aus Russland verwundet zurückgekehrt. 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 freiem Flottieren im Raum – sie bilden ja in Tarkowskij-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, Warten auf Wunder, Katastrophen, Krieg, kurze Momente der Seligkeit. Tarkowskij 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 in diesem zartesten Regie-Alter bereits handwerklich einfach ein absolutes As war.

Dieses Buch ist als Schuldoktrin des dichtenden Filmemachers ohnegleichen sowieso unverzichtbar. Kaum ein Regisseur dieser entrückten Liga – außer 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 Tarkowskij 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 Jugendphotos.

Tarkowskij 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 daraufhin, 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 Tarkowskij's 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 *Nazarín* und der Tod eines Kriegers in Kurosawas *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 Fernsehbilder: Tarkowskij 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 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 Tarkowskij aus der Lyrik, darin spiegelt sich das Verhältnis zu seinem Dichtervater.

Ein sechs Minuten langer Haiku – eine sagenhaft komplizierte Einstellung ging ihm im *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 Tarkowskij euphorisch in Action, ein akribischer und fröhlicher Dirigent der Inszenierung. Manchmal faßt er sich an den Hinterkopf bei der Arbeit. 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 Schmerzensmanes konnte beginnen.

Einer der letzten Dialoge in Tarkowskij's 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, wo 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

Dominik Graf, »Erde und Zeit«

von Platitüden über den Mann Andrej Arsenjewitsch Tarkowskij nicht weiter vermehren.

Lesen Sie das Buch und sehen Sie die Filme.

Dominik Graf, geb. 1952, Sohn des Schauspielers Robert Graf, Filmregisseur (u. a. *Der Felsen, München – Geheimnisse einer Stadt, Das Gelübde, Die Sieger, Der rote Kakadu*), lebt in München.

EINLEITUNG

Als ich mich vor etwa fünfzehn 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 abzdrehen und dabei, sozusagen nebenher, die auftauchenden theoretischen Probleme für mich selbst in der Praxis zu lösen?

Nun aber kam es in meiner Arbeitsbiographie 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; ja im Gegenteil, diese Lektüre weckte 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, um so 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 deut-

lich, 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 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 bildete sie ein überaus anregendes Paket von Fragen und Gedanken unterschiedlichster Art.

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? ...«

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 lassen. 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 *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 sah Ihre früheren Arbeiten *Iwans Kindheit* und *Andrej Rubljow*. 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 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.

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 Tarkowskij-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 Tarkowskij mit filmischen Mitteln ein philosophisch derart tiefgründiges Werk zustande bringen 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 Tarkowskij's 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 Inokentij Smoktunowski*³ 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 Arsenij Tarkowskij⁴ 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 irgend jemandem gebraucht werden wird ... Doch darüber an späterer Stelle mehr ...

Eine Zuschauerin aus Gorkij schrieb mir: »Haben Sie Dank für den *Spiegel*. Ganz genauso 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 Mutter 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 Arbeiter 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 Fähigkeit, zuzuhören und zu verstehen, ist von hohem Wert ... Wenn zwei Menschen zumindest ein einziges Mal ein und dasselbe zu empfinden vermögen, 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 statisti-

schen Angaben in der Zeitschrift *Sowjetskij Ekran*⁵ 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 Tarkowskij-Filme. Schade nur, daß so selten Filme von Ihnen herauskommen.«

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 ...«

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 ebensowenig werde ich überrascht sein, wenn ich auf wohlwollende Reaktionen anderer stoße.

Eine Arbeiterin 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 irgend jemandem 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 Stimulus 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 rhetorische 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 ausdrucksstar-

ke. 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 bereits nicht mehr nur durch Vermittlung des kleinen Alexej: Hier wendet sich bereits Tarkowskij 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, 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 eigenen Stand-

punkt aufdrängen. Es verdankt seine Entstehung der Notwendigkeit, mich selbst im Dschungel der Möglichkeiten zurechtzufinden, die diese junge, wunderbare Kunst des Films bietet, die eigentlich noch immer kaum erforscht sind. Dieses Buch ist für mich deshalb eine Art Suche nach einem umfassenden, unabhängigen Selbst. Denn schöpferisches Tun unterliegt keinen absoluten Normen. Es hat schließlich etwas mit der allgemeinen Notwendigkeit der Weltaneignung zu tun, also mit jenen zahllosen Aspekten, die den Menschen mit der lebendigen Realität verbinden.

Zu ergänzen bleibt nur noch, daß dieses Buch auf eigenen tagebuchartigen Aufzeichnungen, auf Vorträgen und Gesprächen mit der Filmkritikerin Olga Surkowa beruht, die bereits als Studentin bei unseren Dreharbeiten zu *Andrej Rubljow* dabei war und dann auch in den folgenden Jahren, als sie schon als Kritikerin arbeitete, engen Kontakt zu uns hielt. Ihr möchte ich für die Hilfe danken, die sie mir während jener Zeit angedeihen ließ, als ich an diesem Buch arbeitete.

DER BEGINN

Ein ganzer Lebensabschnitt ist beendet. Ein Prozeß abgeschlossen, den man vielleicht als Selbstfindung bezeichnen könnte. Er bestand aus dem Studium am VGIK⁷, 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 zog mich an der Erzählung von Wladimir Bogomolow⁹ an?

Bevor ich diese Frage beantworte, sei auf die Tatsache hingewiesen, 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 kriegेरischen 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 Wahwitz 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 ist und bestenfalls wie ein unterirdisches Grollen wahrgenommen wird.

Und drittens bewegte mich bis tief in meine Seele hinein die Gestalt dieses kleinen Jungen. Er stellte sich mir von allem Anfang an als ein vom Krieg aus seiner normalen Bahn herausgeworfener, zerstörter Charakter dar. Unendlich vieles, ja eigentlich alles, was zum Kindheitsalter dieses Iwan gehört, ist hier ein für allemal 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 erheblich deutlicher und überzeugender als bei allmählichen Veränderungen. Genau wegen dieser Art Leidenschaftlichkeit liebe ich auch Dostojewskij. 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 Arbeitsetappe 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.

Wenn Drehbuchautor und Regisseur nicht ein und dieselbe Person sind, werden wir deshalb auch immer wieder zu Zeugen eines durch nichts aufzuhebenden Widerspruchs. Selbstverständlich nur dann, wenn es sich hier um zwei prinzipienbewußte Künstler handelt.

Und genau aus diesem Grunde konnte der Inhalt der Bogomolowschen Erzählung für mich nicht mehr als eine mögliche Ausgangsbasis bilden, deren Gehalt von mir entsprechend meinen persönlichen Vorstellungen über den künftigen Film zum Leben gebracht werden mußte.

Doch hier erhebt 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. Um so 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