

Eva Binder

Werben für sich selbst

Tarkovskijs filmisches Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO*

Folgt man den Ausführungen des russischen Filmwissenschaftlers Andrej Šemjakin, so wurden keinem anderen russischen Regisseur derartig viele dokumentarische Filme gewidmet, wie Andrej Tarkovskij (Šemjakin 2007). Diese Produktion hält in Russland bis heute an und reicht von Fernsehdokumentationen bis hin zu studentischen Abschlussarbeiten. Das erste filmische „Denkmal“ aber setzte sich der Regisseur selbst, und zwar mit *TEMPO DI VIAGGIO*, einem 63-minütigen Dokumentarfilm, der von der italienischen Rundfunkanstalt RAI produziert und von Andrej Tarkovskij gemeinsam mit seinem italienischen Freund und Förderer Tonino Guerra realisiert wurde. Im Zentrum des Films steht die erste gemeinsame Reise der beiden quer durch Italien, um einen passenden Drehort für den geplanten Spielfilm *NOSTALGHIA* zu finden. Momente dieser Reise von 1979 wurden filmisch festgehalten und – gemeinsam mit einem Frage-und-Antwort-Spiel zwischen Guerra und Tarkovskij – zu einem Künstlerporträt verdichtet.

Die Funktionen, die dieser eher bescheidene 16-mm-Film erfüllen sollte, erscheinen vielfältig. *TEMPO DI VIAGGIO* ist ein komplexes Nebenprodukt des damals erst im Entstehen begriffenen Spielfilms *NOSTALGHIA*: eine Art Werbefilm für Tarkovskij und gleichzeitig eine Rechtfertigung für die sowjetischen Behörden, die dem Regisseur die Ausreise in den Westen alles andere als leicht gemacht hatten.¹ Der finanzielle und organisatorische Aufwand für diesen Dokumentar-

1 Vgl. dazu insbesondere die Aussage von Lora Jabločkina, die in einem Interview die Ausreiselerlaubnis für Tarkovskij im Jahr 1979 auf den Druck des damaligen Direktors von RAI, Sergio Zavoli, zurückführt – zum Zwecke der Realisierung des Films *TEMPO DI VIAGGIO* (Petrušanskaja 2012).

film war vergleichsweise gering und das Projekt daher leicht und schnell realisierbar. Nicht zuletzt erhielt Tarkovskij dafür auch eine finanzielle Abgeltung, während sich die Verhandlungen um die Finanzierung des Spielfilmprojekts als langwierig und schwierig erwiesen. Der Nutzen von *TEMPO DI VIAGGIO* liegt also sowohl auf der materiellen als auch auf der symbolischen Ebene. Zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung im Juni 1980 war der Film jedenfalls ein Zeichen dafür, dass Tarkovskij dem Westen einen Schritt näher gekommen war.

In Tarkovskijs Selbstporträt scheint auf den ersten Blick alles zeichenhaft und jedes Bild, jede Geste und Aussage scheint auf das gewünschte Selbstbild hin ausgerichtet zu sein. Umso mehr gilt es, einen genaueren Blick auf diesen bislang wenig beachteten, technisch bescheidenen Film zu werfen und danach zu fragen, ob Tarkovskij seinem öffentlichen Bild als (Film-)Künstler und Zeitgenosse durch dieses Selbstporträt – bewusst und auch unbewusst – etwas hinzugefügt hat. Dabei wird sich zeigen, dass der Film doch mehr ist als nur eine geglättete Image-Kampagne im heutigen Verständnis, und dass er ein doch vielschichtigeres, widersprüchlicheres und unmittelbareres Bild Tarkovskijs zeichnet, als dies die meisten anderen Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen über Tarkovskij tun.

ENTSTEHUNG UND REZEPTION DES FILMS

Die Entstehungsgeschichte des Dokumentarfilms *TEMPO DI VIAGGIO*, der in filmographischen Quellen stets den Jahren 1982 oder 1983 zugeordnet wird, geht auf Tarkovskijs erste längere Italienaufenthalte 1979 und 1980 zurück und lässt sich aus den Tagebuchaufzeichnungen Tarkovskijs rekonstruieren.² Die Idee, ein Filmprojekt für das Fernsehen in Italien zu realisieren, findet erstmals zu Beginn des Jahres 1976 Erwähnung. Tarkovskij versieht seine Pläne mit dem Titel *ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ* – eine Chiffre, die sich konstant über mehrere Jahre durch seine Aufzeichnungen zieht, ohne dass konkretere Vorstellungen damit verknüpft würden. Unter dieser Chiffre laufen Gespräche mit dem Vorsitzenden von Goskino, Filipp Ermaš, wie auch mit anderen sowjetischen Beamten; inhaltlich ist, wenn überhaupt, von einem Reisefilm die Rede, den Tarkovskij in Italien und ein Italiener in der UdSSR drehen sollte (Eintrag vom 06.02.1979), oder aber

2 Die Tagebücher Tarkovskijs wurden 1989 unter dem Titel *MARTYROLOG* zuerst auf Deutsch veröffentlicht, während die erste russische Ausgabe erst 2008 in Florenz erschien. Die beiden Ausgaben sind, wie auch die Übersetzungen in andere Sprachen, nicht deckungsgleich. Zu dem selbst gewählten, pathetisch klingenden Titel äußert sich Tarkovskij im zweiten Teil von *MARTYROLOG* durchaus selbstkritisch und ironisch: „Заголовок претенциозный и лживый, но пусть останется, как память о моем ничтожестве — неистребимом и суетном.“ (Tarkovskij 2008, 125) / „Ein überheblicher und verlogener Titel, aber möge er bleiben zum Gedenken an meine armselige Person, eitel und unnütz auf dieser Welt.“ (Tarkovskij 1989, 132).

auch von einem Reisesujet – ein Fremder in einer italienischen Stadt (Eintrag vom 10.05.1976). Die Perspektive, ein Filmprojekt in Italien zu realisieren, eröffnet sich für Tarkovskij durch seine Bekanntschaft mit dem italienischen Dichter und Drehbuchautor Tonino Guerra, der sich zu dieser Zeit regelmäßig in Moskau aufhält, weil er eine Liebesbeziehung zur Mosfil'm-Mitarbeiterin Eleonora Jabločkina unterhält. Der erste Tagebucheintrag zu Guerra und dem gemeinsamen Filmprojekt ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ findet sich am 20.01.1976:

Был здесь недавно Тонино Гуэрра из Италии. Они хотят, чтобы я поставил у них фильм (правда, наше начальство этого не хочет). Или сделал постановку на телевидении («Путешествие по Италии»). Для этого они будут приглашать меня на два месяца в Италию (между «Гамлетом» и «Пикником») для ознакомления со страной. Но, как говорится, человек предполагает ...³ (Tarkovskij 2008, 145)

Am Tag von Tarkovskijs Ankunft in Rom am 17. Juli 1979, wo er bis 17. September bleiben wird, notiert er erstmals den zukünftigen Titel des mit Guerra als Drehbuchautor geplanten Spielfilms – NOSTALGHIA –, während mit dem ursprünglichen Projekttitel ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИТАЛИИ nun die Aufzeichnungen über die Italienreise in MARTYROLOG überschrieben werden. Vom 19. bis 24. Juli reisen Tarkovskij, Guerra und dessen mittlerweile nach Italien emigrierte Ehefrau Lora durch Süditalien und haben, wie aus den Tagebuchaufzeichnungen Tarkovskijs zu schließen ist, ein Kamerateam⁴ mit dabei. Das geplante Dokumentarfilmprojekt wird zu diesem Zeitpunkt mit *Sputnik* bezeichnet, ab August 1979 ist dann primär von *Special* die Rede. Der endgültige Titel ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ findet dagegen erst bei Tarkovskijs zweitem Italienaufenthalt Erwähnung – erstmals am 14. April 1980. Den Aufbruch zu der mehrtätigen Rundreise beschreibt Tarkovskij in MARTYROLOG (Eintrag vom 19.07.1979) wie folgt:

Выехали из Рима (Лора, Тони, я, Франко⁵ – который также директор нашей группки, оператор с двумя помощниками, звукооператор – sig[nor] Eugenio, потрясающий тип) в 8.20. Сняли отъезд из дома Тонино для «Спутника». Ехали на «Мерседесе» Франко. Жарко. Кое-что сняли. «Козлиный провал» в Pozzo D'Antullo рядом с Colleparado

-
- 3 „Unlängst war Tonino Guerra aus Italien hier. Sie möchten, dass ich bei ihnen einen Film drehe (unsere Obrigkeit will das aber nicht). Oder dass ich etwas für das Fernsehen mache („Reise durch Italien“). Zu diesem Zweck werden sie mich für zwei Monate nach Italien einladen (zwischen ‚Hamlet‘ und ‚Picknick‘), damit ich das Land kennenlerne. Aber, wie man so schön sagt, der Mensch denkt ...“ (Dieser Eintrag fehlt in der deutschen Ausgabe der Tagebücher; sofern nicht anders gekennzeichnet sind die Übersetzungen von mir – Eva Binder).
- 4 Die Aufnahmen dieser ersten Reise gehen auf den Kameramann Giancarlo Pancaldi zurück.
- 5 Dabei handelt es sich um den Filmproduzenten Franco Terelli.

и немного монастыря и церковь Dituralti с аптекой – старой, невероятной красоты.⁶ (Tarkovskij 2008, 215)

Die Gruppe filmt an unterschiedlichen Orten, die dann Eingang in *TEMPO DI VIAGGIO* finden: Sorrento in der Episode der Villa der Gräfin Gorčakova (dort befindet sich der mit verstreuten Rosenblättern verzierte Fliesenboden), Lecce mit seiner barocken Kirche oder auch das Essen in Trani, wo die Gruppe Spaghetti unter freiem Himmel zubereitet. Am 8. August begeben sich Guerra und Tarkovskij mit einem anderen Kameramann – mit Luciano Tovoli, der im fertiggestellten Film dann auch als Kameramann angeführt wird – ein zweites Mal nach Bagno Vignoni, wo weitere Filmaufnahmen entstehen, wie vom „Zimmer ohne Fenster“ oder dem Bild der schwangeren *MADONNA DEL PARTO* von Piero della Francesca. Der Tonmeister Eugenio Rondani macht in einer Kirche Tonaufnahmen von einem Chor, der speziell für Tarkovskij gregorianische Gesänge zum Besten gibt (Eintrag vom 10.08.). Am 27. August, zurück in Rom, beginnt Tarkovskij an der Montage des Dokumentarfilms zu arbeiten: „Был в монтажной. Неплохо может получиться «Special». Но маловато материала. Надо 1 ч. 10 мин. Тогда больше будет денег“⁷ (Tarkovskij 2008, 225).

Um den Film zu „strecken“, finden am 31. August und 1. September Aufnahmen in Guerras Wohnung statt, von denen Tarkovskij sehr angetan ist und die ihn sogar dazu anregen, weitere Filmprojekte dieser Art anzudenken (Eintrag vom 31.08./01.09. 1979):

Сняли около 40 минут (!) полезного времени. Молодец, Андрей! Да и Товоли парень не промах. [...] Мы с Тони думаем о переговорах на ТВ. М. б. (если состоится фильм), сделаем еще один фильм во время подготовки съемок и один – во время съемок. Да, но за два дня – 2000 метров! Неплохо – non male, как говорят итальянцы.⁸ (Tarkovskij 2008, 226)

6 „Um 8 Uhr 20 verließen wir (Lora, Tonino, ich, Franco, der Direktor unseres kleinen Teams ist, sowie der Kameramann nebst zwei Assistenten und dem Tonmeister, ein umwerfender Typ) Rom. Wir filmten die Abfahrt von Tonis Haus für den ‚Sputnik‘. Wir fuhren mit Francos Mercedes. Eine Bruthitze. Einiges haben wir gefilmt. Die ‚Ziegenschlucht‘ in Pozzo D’Antullo in der Nähe von Colleparado und Teile des Klosters, auch die unglaublich alte und schöne Apotheke“ (Tarkovskij 1989, 256).

7 „War im Schneiderraum. Das ‚Special‘ wird ganz gut. Allerdings wenig Material. Müssen auf 1 Stunde 10 Min. kommen. Dann bringt es mehr Geld“ (Tarkovskij 1989, 268).

8 „Drehen etwa 40 Minuten (!) brauchbarer Zeit. Andrej ist ein Prachtkerl! Aber auch Tovoli ist nicht von schlechten Eltern. [...] Tonino und ich denken an Verhandlungen mit dem Fernsehen. Vielleicht machen wir (vorausgesetzt der Film kommt zustande) während der Dreharbeiten noch einen Film und danach einen weiteren während der Vorbereitungszeit. Ja, aber in zwei Tagen 2000 Meter! Nicht übel, aber wenig, wie die Italiener sagen“ (Tarkovskij 1989, 269 f.). – Hier, wie auch an anderen Stellen, wird deutlich, dass die deutsche Übersetzung der Tagebücher fehlerhaft ist. Richtig muss es heißen: „Nicht übel – non male, wie die Italiener sagen.“

Am 7. September schließt Tarkovskij nach eigenen Aussagen die Montage des „Special“ vorläufig ab (obwohl er noch bis zu seiner Abreise am 17. September daran arbeiten wird). Als finanzielle Abgeltung erhält der Regisseur 4.600.000 Lire,⁹ die er umgehend in Einkäufe investiert.¹⁰ Am 11. September wird der Dokumentarfilm den Mitarbeitern der RAI präsentiert und Tarkovskij äußert sich über lobende Reaktionen wie auch darüber, wie effizient und leicht es sich in Italien arbeiten lässt: „Все в диком восторге (!). Один знаменитый критик назвал это шедевром (!!). Тем хуже для них. Но, главное, Тонино в восторге“ (Tarkovskij 2008, 228).¹¹ Insgesamt reist Tarkovskij mit dem Gefühl in die Sowjetunion zurück, in den zwei Monaten seines Aufenthalts äußerst produktiv gearbeitet zu haben (Eintrag vom 11.09.1979): „Короче говоря, за два неполных месяца мы сделали: сценарий, скалетта 2-го его варианта, наметили пути для работы над «Фине дель мондо», сняли «Special». Невероятно! Так можно жить! Работая только в свое удовольствие“ (Tarkovskij 2008, 228).¹² Diese positive Grundstimmung, die Tarkovskij meist mit einer leichten Ironie zum Ausdruck bringt, sollte sich bei seinem nächsten Aufenthalt ein Jahr später, als sich die Verhandlungen um das Spielfilmprojekt schwierig gestalten, jedoch grundlegend ändern, wie ein Tagebucheintrag vom 6. Juni 1980 erahnen lässt:

Вечером смотрел Кокто (по телевизору), «Возвращение Орфея». Где Вы, великие?! Где Росселлини, Кокто, Ренуар, Виго? Великие нищие духом? Где поэзия? Деньги, деньги, деньги и страх... Феллини боится, Антониони боится. Один Брессон ничего не боится.¹³ (Tarkovskij 2008, 285 f.)

Tarkovskijs zweiter längerer Italienaufenthalt, bevor er die Sowjetunion 1982 für immer verlassen wird, dauert vom 11. April bis 3. August 1980. Als Tarkovskij

-
- 9 Dabei handelt es sich zweifelsohne nicht um die gesamte Summe, die Tarkovskij für den Film erhalten hat. So notiert er am 11.04.1980, bei seiner Rückkehr nach Rom, dass er am Konto Geld für den Dokumentarfilm vorgefunden habe: „Conto 273313. L. 7.028.799. That's for the documentary film about the travels.“ Dieser Eintrag fehlt in der russischen Ausgabe der Tagebücher, er ist jedoch in der polnischen Ausgabe von 1998 enthalten, wobei Teile daraus für die Website *nostalghia.com* ins Englische übersetzt wurden (vgl. Andrei Tarkovsky's Martyrolog on *TEMPO DI VIAGGIO*).
- 10 Am darauffolgenden Tag tätigt Tarkovskij jede Menge Einkäufe und verfasst dazu eine Liste mit Waren und Ausgaben, die sich auf 2.500.000 Lire belaufen (Tarkovskij 2008, 227 f.; Eintrag vom 08.09.1979).
- 11 „Alle sind hellauf begeistert (!). Ein bekannter Kritiker bezeichnete dies als ein Glanzstück (!!). Um so schlimmer für sie. Tonino ist begeistert, das ist die Hauptsache“ (Tarkovskij 1989, 272).
- 12 „In knapp zwei Monaten haben wir allerhand geschafft: Die zweite Variante des Regiedrehbuchs, wir haben die Route für die Arbeit am ‚Ende der Welt‘ festgelegt und das ‚Special‘ gedreht. Unglaublich! So läßt sich's leben! Nur für sein Vergnügen arbeiten“ (Tarkovskij 1989, 272).
- 13 „Gestern sah ich mir im Fernsehen Cocteau's Film ‚Die Rückkehr des Orpheus‘ an. Wo seid ihr, all die Großen? Wo sind Rossellini, Cocteau, Renoir, Vigo? Wo bleibt die Poesie? Geld, Geld und wiederum Geld, und Angst ... Fellini hat Angst, Antonioni hat Angst ... Nur Bresson allein fürchtet nichts“ (Tarkovskij 1989, 310).

den Film erneut sieht, beschließt er ihn zu kürzen, Szenen umzustellen und die Tonspur neu anzufertigen. Am 22. April schließt Tarkovskij die Montage ab, am 7. Mai stellt er die Neuvertonung fertig. Am 9. Juni wird der Film schließlich den Auftraggebern der RAI präsentiert: „Показывали «Время путешествия» на РАИ – окончательный вариант. Очень понравилось“¹⁴ (Tarkovskij 2008, 286). Weitere Aufzeichnungen zum Film finden sich bei Tarkovskij nicht mehr. Für ihn hatte *TEMPO DI VIAGGIO* seinen Zweck erfüllt.

Die Rezeption des Films findet mit relativ großer Verzögerung statt. Im italienischen Fernsehen, auf RAI 2, wird der Film erstmals am 29. Mai 1983 ausgestrahlt,¹⁵ was zweifelsohne mit der Präsentation und Auszeichnung von *NOSTALGHIA* in Cannes genau zu dieser Zeit in Zusammenhang steht. Am 10. Dezember 1985 ist *TEMPO DI VIAGGIO* erstmals im Kino zu sehen, und zwar beim Internationalen Film Festival in Rio de Janeiro. Für eine breitere europäische Filmöffentlichkeit wird der Film jedoch erst bei den 48. Internationalen Filmfestspielen in Cannes 1995 zugänglich, wo er in die Auswahl „Un Certain Regard“ aufgenommen wird. Die Erstausstrahlung im russischen Fernsehen findet schließlich im Kanal NTV im Jahr 1996 statt.

Zu den verschiedenen DVD-Ausgaben des Dokumentarfilms ist anzumerken, dass die von Artificial Eye herausgegebene Fassung die einzige ist, in der die Stimmen von Guerra und Tarkovskij in der jeweiligen Originalsprache Italienisch und Russisch zu hören sind. Als Originalversion des Films ist allerdings die italienische Fernsehfassung anzusehen, in der der russisch gesprochene O-Ton Tarkovskijs mit einem italienischen Voice-over versehen ist. Umgekehrt verfährt dann die russische Fernsehfassung, in der Tarkovskij im O-Ton zu hören ist, während über die italienische Stimme Guerras ein Voice-over gelegt wird. Die von Artificial Eye herausgebrachte Fassung, die den Film erstmals auf DVD zugänglich machte, unterscheidet sich von der italienischen Fernsehfassung jedoch vor allem dadurch, dass die Musik und damit ein wesentlicher Teil der Tonspur beseitigt wurde, was einen schwerwiegenden Eingriff in die ursprüngliche Gestaltung und Konzeption des Films darstellt.

ZEIT DER REISE – ZEIT DER NOSTALGIE

Das mit einem geringen technischen und organisatorischen Aufwand produzierte Selbstporträt besteht aus einem dichten Netz an inhaltlichen und formalen Bezügen zum künstlerischen Werk des Porträtierten: von Bildästhetik und Motivik

14 „Haben der RAI die endgültige Fassung von ‚Tempo di Viaggio‘ vorgeführt. Allen gefiel sie sehr“ (Tarkovskij 1989, 311).

15 Der Film wird im italienischen Fernsehen nur ein weiteres Mal ausgestrahlt, und zwar auf RAI 3 am 17. September 2006 (vgl. Fasolato 2013, 252).

über explizit verbalisierte und implizit durch die filmische Darstellung vermittelte Themen bis hin zu biografisch und künstlerisch begründeten Grundhaltungen und Einstellungen, die im Dialog und im Verhalten der auftretenden Protagonisten Tarkovskij und Guerra zum Tragen kommen. Dabei erklärt das Selbstporträt nicht und präsentiert keine Fakten, sondern vermittelt eine bestimmte Atmosphäre, stimmt auf den zukünftigen Film *NOSTALGHIA* ein, nähert sich dem russischen Regisseur und seiner Arbeitsweise an und schafft so – wie wir heute sagen würden – ein Image des (Film-)Künstlers.

Der Film speist sich aus zwei unterschiedlichen dokumentarischen Quellen: erstens den während der Reise durch Italien eher spontan entstandenen Filmaufnahmen und zweitens dem einem vorbereiteten Konzept folgenden Gespräch zwischen Tarkovskij und Guerra, das in Guerras Wohnung am 31. August und 1. September 1979 aufgenommen wurde. Die beiden Aufnahmen der Reise und des Gesprächs werden in der Bild- und Ton-Montage miteinander verknüpft und zueinander in Bezug gesetzt, sodass eine kausal-chronologische Erzählung entsteht. Diese ruht inhaltlich auf den zwei großen Motiv-Komplexen, die, wie Oleg Aronson argumentiert, seit *SOLJARI* die dramaturgische Struktur der Filme Tarkovskijs bestimmen: dem Motiv-Komplex der „stranstvie-putešestvie“ einerseits und dem der „nostal'gija-pamjat“ andererseits (vgl. Aronson 2014, 22). Mit dem Motiv der Reise sind nach Aronson Erfahrung, Erkenntnis oder auch kulturelle Werte – Kunst, Schönheit, Geschichte – verbunden. Der Motiv-Komplex der Nostalgie umfasst dagegen ein kulturell und ökonomisch zugunsten des ersten abgewertetes, untergeordnetes, verdrängtes oder auch libidinös besetztes Feld: das Haus¹⁶ und den häuslichen Herd, Heim und Heimat, Natur und Erde, Mutterschoß und Erinnerung an die Kindheit.

Im Zentrum des Reisesujets von *TEMPO DI VIAGGIO* steht die Suche nach Drehorten für den zukünftigen Spielfilm, wobei der Kenner des Landes, Guerra, den Reisenden Tarkovskij durch das Italien der zahllosen historischen und landschaftlichen Sehenswürdigkeiten führt. Eine der verbal immer wieder geäußerten und visuell durch die Suchbewegung der Kamera inszenierten Chiffren dieser Suche, die am Ende des Films an ihr Ziel kommt, ist die Schönheit in ihrer affektiven Dimension. Die ersten im Film zu sehenden Bilder der Reise sind mit

16 Das Haus bildet als Ort der Trauer um den 1986 verstorbenen Regisseur auch eines der Leitmotive in Aleksandr Sokurovs Tarkovskij-Porträt *MOSKOVSKAJA ÈLEGIJA* (1987), während Chris Marker in *UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH* (2000) den Blick immer wieder auf das Motiv des Hauses in Tarkovskijs Filmen lenkt. Ebenfalls auf das Motiv des Hauses – in diesem Fall als biografisches Moment des Bauens eines privaten Hauses bzw. eines „Dom Kino“ – verweist der Minsker Philosoph Andrej Gornych (2014) in seinem lesenswerten Beitrag „Dolg i Dolgi Tarkovskogo“. Schließlich sei an dieser Stelle noch auf einen im Internet 2003 ausgerufenen Wettbewerb mit dem Titel „A House for Andrei Tarkovsky“ verwiesen, der einen Architekturstudenten der Universität Innsbruck dazu inspirierte, seine Diplomarbeit zu diesem Thema zu verfassen (vgl. Alois Zierl: (k)ein Haus für Tarkovskij. Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Fakultät für Architektur der Universität Innsbruck, 2007).

einem aus dem späteren Gespräch stammenden Kommentar Tarkovskijs unterlegt, dass das, was sie bisher gesehen hätten, „zu schön“ sei („слишком красиво“, 00:07:18) – Orte für Touristen, für den Urlaub, aber keine Orte, an denen sich der Protagonist des zukünftigen Films aufhalten könne. Tarkovskij will kein weiteres Mal „die Postkarten-Schönheit eines bereits tausendfach bekannten touristischen Italiens“ (Tarkovskij 1985, 226) zeigen, sondern seine Suche gilt einem Italien, das nicht nur eine Oberflächen-, sondern auch eine Tiefenperspektive aufweist, wie er im Gespräch mit Guerra formuliert. Guerra jedoch verteidigt die Reise durch das pittoreske Italien mit einem Gleichnis: In dem Dorf, in dem er geboren sei, gab ein Maler den Schulkindern eine Eisenkugel in die linke Hand, damit der Kreis, den sie mit der rechten Hand malten, Volumen erhalten würde (00:30:14).

In Bagno Vignoni, das der Hauptschauplatz des späteren Spielfilms *NOSTALGHIA* wird, gelangt die Reise Tarkovskijs und Guerras schließlich an ihr Ziel. So findet Tarkovskij im dampfenden Steinbecken jene Schönheit, die er in den touristischen Orten vergeblich gesucht hat, wie er im Dialog mit Guerra erläutert (00:38:45):

И не только эта комната мне нравится в Баньо-Виньони, мне нравится также этот бассейн, конечно же. Этот бассейн, из которого по утрам идет пар. Голубица вокруг. Это атмосфера какая-то таинственная, очень грустная, очень печальная, немножко пустынная. Я думаю, что там поздней осенью будет очень красиво.¹⁷



Abb. 1–2: Bagno Vignoni

Parallel zum Sujet der Suche nach einem Drehort für den Spielfilm *NOSTALGHIA* lässt sich auf der formalen Ebene eine von der Kamera vollführte Suche nach

17 „Und nicht nur dieses Zimmer gefällt mir in Bagno Vignoni, sondern natürlich auch dieses Becken. Dieses Becken, von dem am Morgen Dampf aufsteigt. Rundherum Rauschbeeren-Sträucher. Das ist eine Atmosphäre voller Geheimnis, Trauer und Kummer, auch voller Ödnis. Ich glaube, im Spätherbst wird es dort sehr schön sein.“

fotogenen Gegenständen verfolgen. Und auch diese Suche gelangt in der auf die Aufnahmen in Bagno Vignoni folgenden Schluss-Sequenz zu einem logischen Abschluss. So schwenkt die Kamera über einen Stapel von Büchern, an oberster Stelle liegt ein Arbeitsheft mit der Aufschrift NOSTALGHIA. In den zahlreichen Aufnahmen von Alltagsgegenständen, die den gesamten Film durchziehen, wird die Filmästhetik Tarkovskijs simuliert, demonstrieren diese Einstellungen doch die für Tarkovskij so charakteristische Affinität zur Welt der Dinge. Im Unterschied zu den höchst künstlichen Arrangements der Dinge in Tarkovskijs Spielfilmen und zu der immer wieder als magisch empfundenen Materialität der Filmbilder, die durch „die Festigkeit des Apfels, die Elastizität des Regens, die Nässe des Grasses etc. fesseln“ (Gornych 2014, 58), bilden die dokumentarischen Aufnahmen von TEMPO DI VIAGGIO vorwiegend das ab, was in der Realität vorhanden ist – insbesondere die Gegenstände in der Künstler-Wohnung Guerras: einen leeren Vogelkäfig und zwei Bücher auf dem sonnenbeschienenen Terrasentisch, die im Wind wehenden Blätter der sich an der Hausmauer rankenden Pflanzen, eine Kommode mit Holzfiguren, Bildern und den Raum reflektierendem Wandspiegel.



Abb. 3–4: Gegenstände in der Wohnung von Tonino Guerra

In diesen romantisch-kitschigen Einstellungen ist auch ein wesentlicher Teil der Funktion und Darstellungsabsicht zu erkennen, die Tarkovskijs Selbstporträt bestimmen. Nicht um Originalität und Einmaligkeit geht es hier, sondern um Wiederholung, nicht um Distanz, sondern um die sinnliche Wahrnehmung, nicht um die autonomen Qualitäten des Mediums, sondern um Illustration, nicht um das von Viktor Šklovskij einst formulierte, der Kunst eigene Erkennen, sondern um ein Wiedererkennen. Für ein Fernsehpublikum wiedererkennbar gemacht werden soll – ganz im Sinne der Werbung und Imagepflege – die „persönliche Handschrift“ des russischen Autorenfilmers Andrej Tarkovskij. Der starke Illustrationscharakter des Films zeigt sich nicht nur im Einsatz der Musik, sondern insbesondere auch in der „Übersetzung“ einer sprachlichen Mitteilung in ein Bild

und umgekehrt. Diese Verdoppelung lässt sich beispielsweise in der bildlichen Illustration eines von Tonino Guerra vorgetragenen Gedichts mit Landschaftsbildern oder an der „Übersetzung“ der von Tarkovskij verbal beschriebenen russischen Sommerlandschaft in eine lange Einstellung umgepflügter, trockener, italienischer Erde verfolgen.

Die von der Kamera ins Bild gesetzten Gegenstände können, genauso wie die immer wieder hervorgehobenen Details der Wohnung, von der bröckelnden Außenwand über die leicht verrosteten Fenstergitter bis hin zur verwitterten Holzflügeltür, dem zweiten Motiv-Komplex des Hauses und der Heimat zugeordnet werden. Der Film beginnt mit zwei Zoom-Einstellungen, die den Blick von Totalansichten der Stadt Rom auf die Terrasse der Wohnung Guerras lenken. Darauf folgt eine Szene der freundschaftlichen Begegnung zweier Männer im privat-intimen Raum: Ein Klingeln an der Tür und der Ausruf Guerras „Das muss Andrej sein“. Unmittelbar nach Ankunft des russischen Künstlerfreundes trägt der Gastgeber eines seiner Gedichte vor, in dessen Mittelpunkt das Haus als solches steht – es schützt vor Kälte und Regen, hält aber auch fest und nimmt gefangen, während nur die Worte und Gespräche so leicht sind, dass sie nicht festgehalten werden können.¹⁸

Diese Szene der Begegnung und des Gesprächs dient als Rahmung und gibt die Grundstimmung der freundschaftlichen Verbundenheit und emotionalen Wärme vor. Sie zeigt die äußerst respektvolle Begegnung zweier Männer, die sich darüber austauschen, was sie bewegt – die Kunst und der eigene künstlerische Ausdruck, das Haus, das Heim und die Heimat. Am Ende des Films kehren die beiden Männer im Dialog zum Ausgangspunkt zurück, indem Tarkovskij Guerra bittet, noch einmal das Gedicht über das Haus zu rezitieren. Das zweite Mal rezitiert Guerra das Gedicht im eigentlichen Original, nämlich im Dialekt der Romagna – dem „Romagnolo“, das emphatisch die Verbundenheit mit der Heimat vermittelt.¹⁹ In der vorhergehenden Szene ist klar geworden, dass Tarkovskijs Aufenthalt zu Ende geht, und auf Guerras Frage, was Tarkovskij bei seiner Rückkehr machen werde, antwortet dieser, er werde aufs Land fahren, wo seine Ehefrau Larisa ein Haus gekauft und wo er das erste Mal den Lebenszyklus der Natur vor Augen gehabt habe. Auch in diesem Zusammenhang fällt der für Tarkovskijs Selbstporträt zentrale Begriff der Schönheit, wenn er die umgepflügte, „russische“ Erde beschreibt: „[O]чень красивая земля, особенно когда она распахана“ (00:49:35).²⁰ Auf diese Weise werden

18 Das Gedicht lautet: Io non so che cos'è una casa / Un cappotto? O è un ombrello se piove? / L'ho riempita di bottiglie, stracci, anatre di legno, tende, ventagli / Sembra che non voglia uscire mai / Allora è una gabbia che chiude tutti quelli che passano / anche un uccello come te sporco di neve / Ma la roba che ci siamo detti / è così leggera che non resta chiusa qui (00:03:15).

19 Für diesen wichtigen Hinweis sowie für zahlreiche Hilfestellungen in Bezug auf das Italienische danke ich meiner Kollegin Sylvia Hölzl.

20 „[D]ie Erde ist sehr schön, besonders wenn sie aufgepflügt ist.“

in der Schluss-Sequenz Haus und Reise, Heimat und Fremde, Russland und Italien harmonisiert. Potenzielle Konflikte bleiben ausgespart und der „weiblich“ konnotierte Motiv-Komplex des Hauses wird vom „männlichen“ Reise-Sujet absorbiert.

Allerdings ist im vorletzten Wortwechsel von Guerra und Tarkovskij erkennbar, dass eine Aneignung des Anderen, Abgewerteten und Verdrängten nicht vollständig möglich ist. Dies zeigt sich in einer selbstironischen Brechung der idealisiert dargestellten Männerfreundschaft, wenn Guerra vor der Abreise fragt, wie Tarkovskij denn sein Haus gefalle und Tarkovskij – mit seinem Gastgeber regelrecht kokettierend – positiv darauf reagiert. Dieser kurze Wortwechsel stellt einen gelungenen Moment der selbstironischen Rollenüberschreitung von Seiten Tarkovskijs dar, der schlicht und einfach der Wortkargheit des Regisseurs in der Fremdsprache geschuldet ist (00:55:42):

Guerra: Andrej, non mi hai ancora detto se ti piace o no la mia casa.

Tarkovskij: Sì certo, mi piace molto.

Guerra: Sì, ma sono sicuro se tu vai in Russia, tu la cambi tutta.

Tarkovskij: No, mi piace così.

Guerra: Oh, ci facciamo i complementi come le puttane.²¹



Abb. 5–6: Tarkovskij im Wortwechsel mit Guerra

21 Guerra: Andrej, du hast mir bis jetzt nicht gesagt, ob dir mein Haus gefällt. / Tarkovskij: Ja, natürlich, es gefällt mir sehr. / Guerra: Aber ich bin überzeugt, dass, wenn du nach Moskau zurückkommst, alles anders sehen wirst. / Tarkovskij: Nein, es gefällt mir so wie es ist. / Guerra: Wir machen uns gegenseitig Komplimente wie Huren. – An dieser Stelle ist die Übersetzung der russischen Fernsehfassung fehlerhaft und sinnentstellend, wenn es heißt: Гуэрра: Но я уверен, что приехав в Москву, ты все будешь воспринимать иначе. / Тарковский: Мне нравятся твои стихи. / Гуэрра: Это похоже на те комплименты, которые делают продажные женщины.

KÜNSTLERTUM UND KÜNSTLERPOSE

Über die beiden Motiv-Komplexe der Reise und des Hauses ist als eine weitere Bedeutungs- und Darstellungsschicht die Selbstinszenierung des Filmregisseurs als Künstler gelegt. Diese Selbstdarstellung erfolgt allerdings nicht in der konventionellen Interviewform oder durch Ausschnitte aus Tarkovskijs Spielfilmen, sondern sie ist organisch in den Dokumentarfilm integriert, indem Guerra und Tarkovskij ein Frage-und-Antwort-Spiel vor der Kamera inszenieren. Bestandteile dieser Inszenierung, die den Anschein eines ungezwungenen Gesprächs erwecken soll und durch zugesandte Fragen von italienischen Studierenden an den russischen Regisseur motiviert ist, sind ein vor der Schreibmaschine sitzender bzw. von einem Blatt Papier ablesender Guerra und ein sich diesen Fragen in Posen des Nachdenkens stellender Tarkovskij. Dabei sind die Fragen hochgradig standardisiert und die Antworten dienen dazu, das bereits bekannte Image des russischen Regisseurs zu verfestigen.

Die erste Frage zielt auf die großen „Meister“ des Films ab, denen sich Tarkovskij verpflichtet fühle und dieser nennt, gewiss nicht zum ersten Mal, Aleksandr Dovženko für dessen geniales poetisches Kino, Robert Bresson für seinen Asketismus, Sergej Paradžanov für seine Liebe zur Schönheit; weiter Mizoguchi Kenji und Jean Vigo sowie, wohl auch als Geste gegenüber dem italienischen Fernsehpublikum, Michelangelo Antonioni und Federico Fellini. Auf die zweite Frage, was Tarkovskij jungen Regisseuren empfehlen würde, antwortet dieser mit der Ernsthaftigkeit der Kunst und dem Opfer, das der Künstler für diese bringen müsse. Die dritte Frage betrifft Tarkovskijs Verhältnis zu Science Fiction und gibt ihm die Möglichkeit, gegen das kommerzielle Genre-Kino Stellung zu beziehen. Dabei spricht sich Tarkovskij für ein Kino aus, das fähig sei, das Leben abzubilden („кино способно [...] отражать жизнь“; 00:36:36). Lediglich mit der vierten Frage nach bisher nicht realisierten Ideen verlässt Tarkovskij bereits ausgetretene Pfade: Besonders gefalle ihm die Idee der Geschichte eines Mannes, der seine Ehefrau der Alltagslüge verdächtigt, sie schließlich an einen Baum fesselt und anzündet – wie Jeanne d’Arc (00:44:56).²²

22 In MARTYROLOG formuliert Tarkovskij diese Idee später unter dem Schlagwort der „neuen Jeanne d’Arc“ (Eintrag vom 27.04.1982): «Новая Жанна д’Арк» может войти внутрь «Ведьмы». «Новая Жанна д’Арк» – история о том, как один человек сжег свою возлюбленную, привязав ее к дереву и разложив костер под ее ногами. За ложь. История лжи как явления социального. (Рассуждения о том, как заблудилось человечество, решив однажды, что человек – существо общественное.) Точка исхода. Незаметное раздвоение пути. (Tarkovskij 2008, 418) / „Die neue Jeanne d’Arc‘ kann in die ‚Hexe‘ Eingang finden. ‚Die neue Jeanne d’Arc‘ ist eine Geschichte darüber, wie ein Mann seine Geliebte verbrannte, indem er sie an einen Baum fesselte und unter ihren Füßen ein Feuer entfachte. Wegen einer Lüge. Die Geschichte einer Lüge als soziales Phänomen. (Ausführungen darüber, wie die Menschheit in die Irre geht, weil sie eines Tages beschließt, dass der Mensch ein gesellschaftliches Wesen ist.) Der Ausgangspunkt. Eine unmerkliche Gabelung des Weges.“ (Dieser Eintrag fehlt in der deutschen Ausgabe der Tagebücher).

Потом у меня был один очень такой хороший сюжет [...] о человеке, который сжигает свою жену за то, что она не говорит правду, за то, что она врет, причем по мелочам. Понимаешь? То есть, он ее так любит, и она его любит. Она прекрасная женщина. Они обожают друг друга и у них чудные отношения. Но она ... сочиняет. Она уходит из дома и когда она возвращается, он у нее спрашивает: «Ты где была?» Она отвечает: «У подруги.» А ему точно известно, что она не была у подруги, скажем, а была где-то в другом месте – в кино. Он не понимает, почему она врет. Мне кажется, что она тоже не понимает, зачем она это делает. Наверно, так сказать, из чувства самосохранения. Кончается все это ... он борется с ней и никак не может убедить ее в том, что врать не надо. И кончается тем, что он ее привязывает к дереву и сжигает на костре как Жанну д'Арк.²³

Die Künstler-Pose, die Tarkovskij in *TEMPO DI VIAGGIO* einnimmt, bedient allgemein historisch-kulturelle wie auch vom Medium des Kinos abhängige Erwartungshaltungen. Dazu gehören in erster Linie von der Romantik geprägte Vorstellungen von männlicher Genialität sowie von einem Künstler-Leben, das „von der Aufgabe, wenn nicht der Sendung, künstlerisch zu wirken, durchdrungen ist“ (Lafferl/Tippner 2011, 17). Tarkovskij propagiert das Bild eines Künstlers, der der Gegenwart enthoben ist und für den die Reinheit der (Film-)Kunst als absolutes Ideal gilt. Dieser Eindruck der Erhabenheit des Künstlers über die Trivialität des Hier und Jetzt wird gerade auch dadurch erzeugt, dass Tarkovskij in seinem Selbstporträt wie auch in Interviews politische oder gesellschaftskritische Themen nahezu zur Gänze vermeidet.²⁴ Achtet man allerdings auf das äußere Erscheinungsbild des Porträtierten, so zeigt Tarkovskij in *TEMPO DI VIAGGIO* einen Habitus, der nicht mit dem eines idealistischen, asketischen Künstlers übereinstimmt. So sehen wir in jeder einzelnen Aufnahme des Films einen dem Materiellen durchaus zugeneigten, modebewussten Jeans- und T-Shirt-Träger, der sich in filmisch wirksamen Einstellungen von der Halbtotale bis zur Großaufnahme ins Bild setzen lässt.

- 23 „Dann hatte ich da noch ein sehr gutes Sujet [...] über einen Menschen, der seine Frau dafür verbrennt, dass sie nicht die Wahrheit sagt, dafür, dass sie lügt – wobei es Kleinigkeiten sind. Verstehst du? Er liebt sie sehr und sie ihn auch. Überhaupt ist sie eine wunderbare Frau. Sie vergöttern sich gegenseitig und haben eine wunderbare Beziehung. Aber sie ... lügt. Sie geht aus dem Haus und wenn sie zurückkommt, fragt er sie, wo sie gewesen sei. Und sie antwortet: ‚Bei einer Freundin‘. Aber er weiß genau, dass sie nicht bei einer Freundin war, sondern, sagen wir, woanders – im Kino. Er versteht nicht, warum sie lügt. Und sie, so scheint es, versteht auch nicht, warum sie das macht. Wahrscheinlich aus einem Gefühl des Selbstschutzes heraus. Alles endet damit ... er kämpft dagegen an und kann sie dennoch nicht überzeugen, dass diese Lügen unnötig sind. Und alles endet damit, dass er sie an einen Baum bindet und sie wie auf dem Scheiterhaufen anzündet, wie Jeanne d'Arc.“
- 24 Irina Brezna, die 1984 in London ein berühmt gewordenes Interview mit Andrej Tarkovskij führte, bestätigt dies, wenn sie in einer späteren Reflexion über dieses Treffen bemerkt, die Bedingung für das Gespräch wäre gewesen „keine politischen Fragen“ zu stellen (vgl. Brezna 2012).

Neben dem Interview, das – in schriftlicher oder audiovisueller Form – eine der wichtigsten „paratextuellen Attraktionen des Autorenkinos“ darstellt (Nitsche 2002, viii), erfährt seit den 1970er Jahren noch eine andere Art von Paratext Verbreitung, nämlich das sogenannte Making-of, das die Arbeit am Filmset dokumentiert und dabei das Versprechen beinhaltet, den Filmkünstlern beim schöpferischen Prozess zuzuschauen. Andrej Šemjakin (2007) nennt eine Reihe von Vergleichsbeispielen für den Dokumentarfilm von Tarkovskij und Guerra, wie CIAO, FEDERICO! (1970) in der Regie von Gideon Bachmann über die Dreharbeiten zum Spielfilm SATYRICON oder das Making-of BURDEN OF DREAMS (1982) von Les Blank über Werner Herzogs FITZCARRALDO. Tarkovskijs Arbeit am Filmset wurde vor allem bei seinen beiden westlichen Produktionen filmisch dokumentiert und direkt verwertet. Dies geschieht für NOSTALGHIA in den Dokumentarfilmen der italienischen Regisseurin Donatella Baglivo, insbesondere in ANDREY TARKOVSKY IN NOSTALGHIA (1984), und für OFFRET im dokumentarischen Porträt von Michal Leszczyłowski REGI ANDREJ TARKOVSKIJ (1988). Doch auch in der Sowjetunion entstanden in den 1970er Jahren Aufnahmen von Tarkovskijs Arbeit am Filmset, nämlich von den Dreharbeiten zu STALKER. Ein kurzer Ausschnitt dieser Aufnahmen fand Eingang in das Film-Porträt ALISA FREJNDLICH (1979, Regie: Ljudmila Stanukina). Gleichzeitig überlegte auch Tarkovskij, die am Filmset entstandenen Aufnahmen für einen Dokumentarfilm zu verwerten, wie er mehrmals in seinen Tagebüchern notierte.²⁵

Im Vergleich zu einem konventionellen Making-of verspricht das Selbstporträt Tarkovskijs mehr als nur Einblicke in die Dreharbeiten zu einem Film zu gewähren. TEMPO DI VIAGGIO führt gewissermaßen zum Ursprung zurück – zum langsamen Entstehen der Idee auf der Ebene des Drehbuchs. Während der Reise und in den Gesprächen zwischen Tarkovskij und Guerra entsteht und konkretisiert sich die Idee zum Film NOSTALGHIA, und gleichzeitig erschafft Tarkovskij sein Italien – ein Schöpfungsakt, an dem wir als Zuschauer/innen teilhaben können und dessen Resultat einer „enigmatische[n] Ruinenlandschaft“, wie Klaus Kreimeier das Setting von NOSTALGHIA beschreibt (Kreimeier 1987, 161), in den Probeaufnahmen von Bagno Vignoni bereits vorweggenommen wird. Zusätzlich akzentuiert wird dieser Schöpfungsakt durch eine Aussage Tarkovskijs, mit der die ersten Reisebilder in TEMPO DI VIAGGIO unterlegt sind (00:06:20): „У меня впечатление, что Италия страна, в которой еще не придумана способность воспринимать глубинную перспективу, как будто она еще не была изобретена.“²⁶

Seinen auratischen Höhepunkt und logischen Abschluss findet dieser Prozess des Erschaffens in einer Schuss-Gegenschuss-Montage, die zunächst Tarkovskij in

25 Vgl. dazu die Einträge in MARTYROLOG vom 01.09.1980, 31.07.1981, 29.08.1981.

26 „Ich habe den Eindruck, dass Italien ein Land ist, das die Tiefenperspektive noch nicht wahrnehmen kann – gerade so, als ob sie noch nicht erfunden wäre.“

einer offenen Kirchentür stehend und in starkem Gegenlicht aufgenommen zeigt, und anschließend – in einer langsamen Aufblende – das Bild MADONNA DEL PARTO von Piero della Francesca. In dieser Bildfolge findet jenes Selbstbild Tarkovskijs als Künstler seine Konkretisierung, das Guerra und Tarkovskij in ihren Gesprächen umkreisen. Die in dieser einfachen Bildfolge kondensierte Selbstbeschreibung und Selbststilisierung besteht aus folgenden, über die Jahre übereinander gelagerten Schichten: Tarkovskij und seine originäre filmkünstlerische Vision der Welt (von Italien), Tarkovskij und seine Verbundenheit mit der europäischen Kunsttradition – in diesem Fall mit der Renaissance (Piero della Francesca), Tarkovskij und sein Glaube (im künstlerischen wie religiösen Sinn)²⁷, Tarkovskij und seine Idealvorstellung von Weiblichkeit (die Mutter und Gottesmutter) und schließlich – Anfangs- und Schlusszene des späteren Spielfilms NOSTALGHIA zusammengelesen – der männliche Schöpfungsakt, der sich in der Kunst und im Glauben realisiert, während die weibliche Schöpfung in der Geburt liegt.



Abb. 7–8: Tarkovskij – MADONNA DEL PARTO

SPIEGELUNGEN UND AUSLASSUNGEN

Tarkovskijs dokumentarisches Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO* und die künstlerisch ambitionierte Fiktion von *NOSTALGHIA* haben neben der Produktionssituation und der Produktionszeit vor allem auch das Sujet gemeinsam, nämlich die Reise eines russischen Künstlers durch Italien. Legt man nun Sujet und Motive der beiden Filme, die sich in ihren Ausdrucksregistern und -intentionen sowie

27 Insbesondere an dieser Stelle wird deutlich, wie bedeutungstragend die Tonspur ist. In der italienischen Originalfassung ist hier ein Stundengebet zu hören, das in der internationalen Ausgabe von *Artificial Eye* wie die Musik schlicht und einfach fehlt. In dem Stundengebet wird Psalm 22 rezitiert – die Klage über die Gottverlassenheit in einer unbestimmten Not: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen [...] Von Geburt an bin ich geworfen auf dich, / vom Mutterleib an bist du mein Gott. // Sei mir nicht fern, denn die Not ist nahe / und niemand ist da, der hilft.“

in ihren technischen und medialen Ausgangsbedingungen grundlegend voneinander unterscheiden, übereinander, so entsteht ein äußerst kontrastreiches Bild. In NOSTALGHIA kann der russische Schriftsteller und Italien-Reisende Andrej Gorčakov die Schönheit Italiens nicht länger ertragen, wie eine seiner Repliken gleich zu Beginn zu verstehen gibt (00:04:00): „Надоели мне все эти красоты хуже горькой редьки. Не хочу я больше ничего для одного себя только, никакой вашей красоты. Не могу больше, хватит.“²⁸ Die Idee der interkulturellen Verständigung, konkretisiert in der italienischen Übersetzung der Gedichte von Arsenij Tarkovskij, verwirft Gorčakov vehement. Das Hotelzimmer, in dem der Protagonist übernachtet, lässt kein Gefühl von Wärme und Geborgenheit aufkommen – selbst im Schlaf behält der Schriftsteller seinen Mantel an. Seine italienische Begleiterin Eugenia, die als Dolmetscherin eine Brückenfunktion der Verständigung einnehmen sollte, verlässt Gorčakov bitter enttäuscht darüber, dass er ihre Zuneigung bzw. ihren Wunsch nach einer sexuellen Beziehung nicht erwidert.

Tarkovskijs Erfahrung bei seiner ersten längeren Italienreise verhält sich zu jener des fiktionalen Gorčakov wie – um ein filmisches Bild zu bemühen – das Negativ zum entwickelten Positiv. Tarkovskij darf, wie TEMPO DI VIAGGIO unmissverständlich zu verstehen gibt, Tourist sein und sich dem ungewohnten Nichtstun hingeben, wie er im Gespräch mit Guerra bemerkt (00:31:00): „То, что меня немножко беспокоит – я чувствую себя праздным человеком, я не привык к такому состоянию.“²⁹ Die Schönheit Italiens ist für ihn, wie er in seinem Tagebuch notiert, dermaßen überwältigend, dass er keine adäquate Form der Wahrnehmung mehr dafür findet (Eintrag vom 16.08.1979):

Сегодня приехал рано утром Федерико (племянник Франко Терилли), и мы поехали по окрестным городкам: сказочно прекрасное путешествие. Монте Оливето Маджоре – мужской монастырь. Вольтерра. Сан Джиминьяно. Изумительные города – на удивление. Я уже перестаю воспринимать все это. Притупляется восприятие. (Tarkovskij 2008, 222)³⁰

Im Unterschied zur Reise seines Protagonisten ist Tarkovskijs Aufenthalt von der Freundschaft und Fürsorge Guerras und der Wärme seines Hauses geprägt. Viel

28 „Mir hängt diese ganze Schönheit zum Halse raus. Ich will überhaupt nichts mehr nur für mich selbst, nichts von eurer Schönheit. Ich kann nicht mehr, es reicht.“

29 „Was mich etwas beunruhigt ist, dass ich mich als müßigen Menschen fühle. Ich bin einen solchen Zustand nicht gewohnt.“

30 „Heute morgen kam Federico (der Neffe von Franco Terilli), und wir machten einen Ausflug durch die umliegenden Städtchen: eine märchenhaft schöne Fahrt. Monte Oliveto Maggiore – Männerkloster. Volterra. San Gimignano. Wahre Wunder von Städten – ich kann diese ganze Schönheit schon gar nicht mehr verarbeiten. Das Aufnahmevermögen stumpft ab“ (Tarkovskij 1989, 266).

mehr noch aber führt *TEMPO DI VIAGGIO* vor Augen, dass Kultur immer auch Vermittlung und Durchmischung, Übersetzung und Aneignung bedeutet – dem im Gespräch von Guerra formulierten Glauben zum Trotz, dass die Malerei nicht reproduzierbar und die Poesie nicht übersetzbar sei.³¹ Explizit kommt die Bedeutung des interkulturellen Austauschs im Film in jener Szene zum Ausdruck, als der Priester in Lecce vom Dialog der Kulturen spricht und diesen anhand eines Bodenmosaiks verdeutlicht, in dem sich Elemente und Einflüsse der ägyptischen und persischen, der skandinavischen und bretonischen Kultur finden. Implizit tritt die Möglichkeit der interkulturellen Verständigung über die Sprachen hinweg im Dialog zwischen Tarkovskij und Guerra zutage. Wie durch ein Wunder verstehen sich die beiden problemlos, obwohl der eine Italienisch und der andere Russisch spricht. Die Zuschauer erleben dieses „Wunder“, das so gewöhnlich ist, dass sie es gar nicht bemerken, in Form des für das Fernsehen über die fremdsprachige Stimme gesprochenen Voice-over oder, wie bei den DVD-Editionen, in Form von Untertiteln.

Dass hinter dieser Verständigung eine konkrete Person steht, wird erst nach ca. 20 Minuten Filmzeit deutlich, als neben den beiden Männern, in der Szene der Villa der Gräfin Gorčakova, eine Frau ins Bild gerückt wird, die für Tarkovskij das Dolmetscht, was der Gutsverwalter soeben erzählt hat. Die namentliche Identität dieser Frau wird jedoch erst im Abspann des Films gelüftet, wo Lora Jabloskina (sic!) als Dolmetscherin angeführt ist. Wer diese Frau ist und in welchem Verhältnis sie zu den beiden Filmprotagonisten steht, bleibt im Film jedoch unerwähnt.

Eleonora Jabločkina, wie die Dolmetscherin mit ihrem russischen Namen heißt, während sie in Italien nach ihrer Emigration wieder ihren Mädchennamen Kreindlina trägt, heiratete am 13. September 1977 Tonino Guerra, und als Trauzeugen traten Michelangelo Antonioni und Andrej Tarkovskij auf. Aus einem Interview mit Lora Jabločkina aus dem Jahr 2012, das anlässlich des 92. Geburtstages von Tonino Guerra in der *Rossijskaja gazeta* abgedruckt wurde, geht hervor, dass sie, als organisatorische Mitarbeiterin von Mosfil'm mit Tarkovskij bekannt, die beiden einander vorgestellt hat. Die Rolle, die ihr innerhalb dieser Bekanntschaft zuteil wurde, beschreibt sie auf eine fröhliche und unbeschwerte Art:

В Риме Тарковский жил в гостинице «Леонардо» на любимой им улице Кола ди Риенцо, но чувствовал себя одиноко и целые дни проводил у нас. Переводя их разговоры, я была как груша для битья между двумя боксерами! И кормила их, и выгуливала ... (Petrušanskaja 2012)³²

31 Dieser Überzeugung handelt Guerra selbst zuwider, wenn er Tarkovskij zu Beginn des Film sein eigenes, im Dialekt der Romagna verfasstes Gedicht über das Haus in einer für seinen Freund verständlichen Selbstübersetzung ins Italienische vorträgt.

32 „In Rom wohnte Tarkovskij im Hotel ‚Leonardo‘ in seiner Lieblingsstraße Via Cola di Rienzo, aber er fühlte sich einsam und verbrachte ganze Tage bei uns. Als Übersetzerin ihrer Gespräche war ich

Dass ihr in der Zusammenarbeit zwischen Tarkovskij und Guerra real eine nicht unwesentliche Rolle als Übersetzerin zukam, insbesondere als es um die Erarbeitung des gemeinsamen Drehbuchs zu *NOSTALGHIA* ging, lässt sich auch aus den Tagebuch-Aufzeichnungen Tarkovskijs schließen (Eintrag vom 31.07.1979):

Завтра или в крайнем случае послезавтра, начну писать эпизоды (их около 14) и давать их Лоре переводить для Тони. Затем Тони прописывает их второй раз, Лора снова переводит и присылает мне. И я наконец редактирую окончательный русский вариант. (Tarkovskij 2008, 219)³³

Diese realen Umstände werden in *TEMPO DI VIAGGIO* nicht repräsentiert oder, sehr wahrscheinlich, einfach übergangen, weil sie den Verantwortlichen als nicht signifikant erschienen. Als symptomatisch für die erfolgte Auslassung kann die Szene des Gesprächs der beiden Männer mit dem Verwalter der Villa der Gräfin Gorčakova angesehen werden, in der die Kamera von einem männlichen Gesicht zum nächsten wandert, während die weibliche Stimme aus dem Off zu hören ist. Während die Kamera auf den Gesichtern der drei Männer innehält, schwenkt sie an der Dolmetscherin einfach vorbei – genauso, wie ihre Stimme aus den meisten Filmszenen herausgeschnitten wurde. Ebenfalls symptomatisch für die erfolgte Verdrängung der Frau, Übersetzerin und Vermittlerin erscheint ihr Bild im Film vollkommen unmotiviert und auf eine ungewollt gespenstische Weise, als sie nämlich durch eine Einstellung in der Kirche von Lecce huscht und wir ihr Gesicht in einem wahrlich flüchtigen Augenblick in der Wohnung von Tonino Guerra in Großaufnahme sehen. Die einzige Frau, die mit gleich mehreren Einstellungen gewürdigt wird, ist die „Madonna del Parto“.



Abb. 9–12: Gespräch in der Villa der Gräfin Gorčakova

33 wie ein Boxsack zwischen zwei Boxern. Ich habe sie bekocht und an die frische Luft geführt ...“
33 „Morgen oder spätestens übermorgen werde ich die Episoden schreiben (etwa 14) und sie Lora geben, damit sie sie für Tonino übersetzt. Tonino wird sie dann ein zweites Mal durchgehen, worauf Lora sie erneut übersetzt und an mich zurückschickt. Und ich redigiere dann die russische Endfassung“ (Tarkovskij 1989, 261).

DIE ERRETTUNG DER SCHÖNHEIT IM MEDIENZEITALTER

Wie gezeigt wurde, drängen sich in das idealisierend gestaltete Selbstporträt immer wieder Szenen oder vielmehr kleine Gesten, die dieser Idealisierung und Harmonisierung einen – wenn auch schwachen – Widerstand entgegenzusetzen. Die Beispiele, die dafür angeführt wurden, können alle dem Komplex einer männlich dominierten Welt des Künstlerischen zugeordnet werden, die alles „weiblich“ Konnotierte unterordnet und absorbiert: Von der selbstironischen Überschreitung des männlichen Rollenbildes durch einen mit seinem Künstlerfreund kokettierenden Tarkovskij über das nicht realisierte Filmsujet einer „neuen Jeanne d’Arc“ bis hin zur Auslassung und Verdrängung der realen Frau, Übersetzerin und Vermittlerin Lora Kreindlina. Während ein zentraler, inhaltlich-thematischer Aspekt des Porträts darin besteht, männliche Werte und Hierarchien zu demonstrieren, zu bewahren und zu „retten“, zeigt sich im Hinblick auf medientheoretische Fragen, dass Tarkovskijs Verständnis des Mediums Film von der idealistischen Vorstellung ausgeht, dass das Kino eine unmittelbare, emotionale Wahrnehmung ermögliche:

Так кинематограф и музыку я отношу к непосредственным искусствам, не нуждающимся в опосредованном языке. Это фундаментальное, определяющее свойство роднит музыку и кинематограф, далеко разводя по той же причине кинематограф и литературу, в которой все выражается при помощи языка, то есть системы знаков, иероглифов. Восприятие литературного произведения возможно только через символ, понятие, каковым является слово, а кинематограф, как и музыка, дает возможность самого непосредственного, чувственного восприятия художественного произведения.³⁴

Ähnlich wie Tarkovskij die männliche Dominanz vor der in den 1980er Jahren virulent gewordenen feministischen Infragestellung zu behaupten versuchte – was sich wohl am deutlichsten in der Figur der Dolmetscherin Eugenia in *NOSTALGHIA* zeigt, strebte er in seinem Kunstverständnis danach, eine Unmittelbarkeit der filmischen Wahrnehmung und Darstellung in einer von Bildmedien dominierten, technisch reproduzierbaren und reproduzierten Welt zu bewahren.

34 Andrej Tarkovskij: *Zapečatlennoe vremja*; zit. nach: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema8.html>; in der deutschen Übersetzung: „Film und Musik zähle ich in diesem Sinne den unmittelbaren Künsten zu, die keiner Vermittlung durch die Sprache bedürfen. Diese fundamentale, entscheidende Eigenschaft macht Musik und Film zu Verwandten und begründet zugleich deren unüberbrückbare Ferne zur Literatur, wo alles durch Sprache ausgedrückt wird, also durch ein System von Zeichen und Hieroglyphen. Die Rezeption eines literarischen Werkes erfolgt ausschließlich über ein Symbol, über einen Begriff, wie ihn das Wort vorstellt. Film und Musik bieten dagegen die Möglichkeit einer unmittelbaren, emotionalen Rezeption des Kunstwerks“ (Tarkovskij 1985, 202 f.).

Tarkovskijs Auflehnung gegen den Filmbetrieb seiner Zeit betraf nicht nur die kommerzielle Produktion einer arbeitsteiligen Filmindustrie, sondern auch die technologische Natur des Filmbildes, durch die jede Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und viel mehr noch der Darstellung in Frage gestellt wird. Tarkovskij jedoch versuchte nicht nur filmästhetisch, sondern immer wieder auch argumentativ die Idee der Unmittelbarkeit im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zu „retten“. Der sich daraus ergebende Widerspruch zwischen Medialität und Realität, zwischen Innen und Außen, Intimität und Öffentlichkeit kommt vielleicht am deutlichsten in einer vielzitierten Künstler-Anekdote zu NOSTALGNIA zum Ausdruck, die einerseits die Vorstellung vom Filmbild als „Abdruck der menschlichen Seele“ suggeriert und andererseits auf eine nahezu ideale Verbindung von „Künstlerkörper und Werk“ (Soussloff 2011, 37) verweist.³⁵

[К]огда я впервые увидел весь отснятый материал фильма, то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища. Материал был совершенно однороден по своему настроению и тому состоянию души, которое в нем запечатлелось. Я не ставил перед собою задачи такого рода, но симптоматическая для меня уникальность возникшего передо мною феномена состояла в том, что, независимо от моих конкретных частных умозрительных намерений, камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком. Я был изумлен и обрадован одновременно, потому что результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного искусства стать слепком души человеческой, передать уникальный человеческий опыт, – не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости ...³⁶

35 Andrej Tarkovskij: Zapečatlennoe vremja; zit. nach: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.html>; Viktor Filimonov führt diese Anekdote in seiner Tarkovskij-Biografie der Serie *ŽIZN' ZAMEČATEĹNYCH LJUDEJ* ebenfalls an (vgl. Filimonov 2011, 361).

36 „Als ich zum erstenmal das Material des abgedrehten Films sah, war ich von der Dunkelheit der Bilder überrascht. Das gesamte Material entsprach völlig der Stimmung und dem Seelenzustand, mit dem wir es aufgenommen hatten. Eine solche Aufgabe hatte ich mir aber gar nicht gestellt. Doch es ist für mich sehr symptomatisch, daß die Kamera unabhängig von meinen konkret geplanten Absichten vor allem auf meinen inneren Zustand während der Dreharbeiten reagierte. Also auf die quälend lange Trennung von meiner Familie, das Fehlen der gewohnten Lebensbedingungen, die für mich neue Produktionsweise und nicht zuletzt auf die fremde Sprache. Ich war überrascht und erfreut zugleich, weil das jetzt erstmals vor mir über die Leinwand flimmernde Resultat bewies, daß meine Vorstellung, mit filmkünstlerischen

Wenn es um die Frage der Aura des Kunstwerkes – seinem „einmalige[n] Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 2002, 354) – geht, dann scheint Tarkovskij jedoch sicher in der Medienwelt des 20. Jahrhunderts angekommen zu sein. In dem von Tarkovskij selbst als künstlerisch minderwertig erachteten Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO* bedient er sich unverblümt der Reproduktion, indem er das Bild *MADONNA DEL PARTO* in drei unterschiedlichen Einstellungsgrößen montiert – halbnah, groß und schließlich, gewissermaßen von Angesicht zu Angesicht, das Gesicht der Madonna ganz groß. Diese Montage widerspricht eindeutig den im Gespräch von Guerra artikulierten Überlegungen von der Aura des Kunstwerkes wie auch dem Kunstideal Tarkovskijs, wie er es in einem Interview mit Gian Luigi Rondi formuliert und in der entsprechenden Szene der „Madonna del Parto“ in *NOSTALGHIA* auch realisiert:

A monument ... Certainly, a photograph might contain all that appears, the lines, style, even the indication of the proportions ... But the air that circulates around it, the light on that day, in that hour, the eyes of those who see it and walk near it, at times without even realizing where they are? And instead it is these that give that monument its truest meaning, its dimensions, its artistic secret ... Photographic reproduction, translation ... Art cannot manage to move inside it, it is there, imprisoned, and an imprisoned art, yes, certainly, is always a betrayed art. (Rondi 1980)

Elena Petrovskaja stellt in ihren Überlegungen zu den Polaroid Fotografien Tarkovskijs, denen ein eigener, 2006 erstmals in London erschienener Bildband gewidmet ist (Chiaramonte 2006), die Frage, wie diese Bilder zu interpretieren seien – außer der Tatsache, dass sie auf der Suche nach Drehorten auch einen praktischen Zweck erfüllten. Eine ihrer Hauptargumentationslinien kreist um die Schönheit – nicht um ein traditionelles Verständnis des Kunstschönen (wie es Tarkovskij pflegte), sondern um eine Schönheit, die gerade aus der technologischen Unvollkommenheit des Polaroid mit seinen leicht verschwommenen Konturen oder den harten Schatten resultiert. Genau diese Art der Unvollkommenheit macht die auf den Polaroid Fotografien Tarkovskijs inszenierte Schönheit jedoch zur einzig möglichen Schönheit in der zeitgenössischen Medienwelt, in der „die Malerei als Objekt einer individualisierten auratischen Betrachtung“ (Petrovskaja 2014, 213) aufgehört hat zu existieren. Die Unvollkommenheit des Polaroid, die an die frühe Fotografie erinnert, verleiht nach Petrovskaja den Aufnahmen Tarkovskijs etwas Authentisches, wenngleich die in ihnen zelebrierte Schönheit auch nur einen Effekt der Technologie darstellt.

Mitteln einen Abdruck der menschlichen Seele, einer einmaligen menschlichen Erfahrung erreichen zu können, keinesfalls nur eine Ausgeburt müßiger Gedanken, sondern unbestreitbarer Realität ist“ (Tarkovskij 1985, 228).

Die stilisierten Aufnahmen fotogener Gegenstände in *TEMPO DI VIAGGIO* sind den Polaroid Fotografien in Vielem ähnlich – wie auch die Unvollkommenheit des 16-mm-Materials vergleichbar ist. Es sind vielleicht gerade diese Bedingungen – die Geringschätzung des kleinen Filmprojekts durch Tarkovskij mit eingeschlossen –, die das Selbstporträt *TEMPO DI VIAGGIO* als unmittelbarer, authentischer, der zeitgenössischen Medienwelt adäquater erscheinen lassen als Tarkovskij dies selbst vielleicht intendiert hat.

FILMOGRAPHIE

- ALISA FREJNDLICH. UdSSR, 1979. Regie: Ljudmila Stanukinas.
ANDREJ TARKOVSKY IN NOSTALGHIA. Italien, 1984. Regie: Donatella Baglivo.
BURDEN OF DREAMS. USA, 1982. Regie: Les Blank.
CIAO, FEDERICO! Dokumentarfilm. Italien/USA, 1970. Regie: Gideon Bachmann.
FITZCARRALDO. Deutschland, 1982. Regie: Werner Herzog.
REGI ANDREJ TARKOVSKIJ. Schweden, 1988. Regie: Michal Leszczyłowski.
SATYRICON. Italien/Frankreich, 1969. Regie: Federico Fellini.
TEMPO DI VIAGGIO. Italien 1980. Regie: Tonino Guerra, Andrej Tarkovskij. DVD-Edition Artificial Eye: 2 Disc Special Edition NOSTALGHIA, 2002 (Eine nahezu identische Fassung des Films – die Untertitel wurden offensichtlich verbessert – findet sich auf der DVD-Edition Artificial Eye: THE ANDREJ TARKOVSKY COMPANION, Disc 2, 2007).
VREMJA PUTEŠESTVIJA. Italien 1980. Regie: Tonino Guerra, Andrej Tarkovskij. Aufnahme der Ausstrahlung des Films in NTV 1996. <http://tarkovskiy.su/kino/vremaputechestvia.html> [20.02.2015].

BIBLIOGRAPHIE

- N. N.: „Andrei Tarkovsky’s Martyrolog on Tempo di viaggio – Tarkovsky’s foot in the Western door“, in: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheDiaries/tempo.html> [20.02.2015].
Aronson (2014), Oleg: „Andrej Tarkovskij: Èkonomika dlinnogo plana“, in: Evgenij Cymbal (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual’noj i chudožestvennoj kul’ture. – Ivanovo: PresSto, p. 16–31.

- Benjamin (2002), Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: Medienästhetische Schriften. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 351–383.
- Brezna (1984), Irina: „Ein Feind der Symbolik. Interview mit Andrej Tarkowskij“, in: Tip (3). Berlin. [Wiederabdruck in: Freunde der Deutschen Kinemathek (1988) (Hg.): Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkowskij. Berlin, p. 24–31.]
- Brezna (2012), Irina: „Der entzauberte Prophet“, in: http://www.tageswoche.ch/de/2012_46/kultur/480898/ [20.02.2015].
- Chiaromonte (2006), Giovanni/Tarkovsky, Andrej A. (Hg.): Instant Light: Tarkovsky Polaroids. – London: Thames & Hudson, 2006.
- Fasolato (2013), Umberto: La sonosfera del cinema di Andrej Tarkowskij: Solaris, Lo specchio e Nostalgia. – Udine: Università degli Studi di Udine, <https://dspace.uniud.cineca.it/handle/10990/226> [05.03.2015].
- Filimonov (2011), Viktor: Andrej Tarkowskij: sny i jav' o dome. – Moskva: Molo-daja gvardija.
- Gornych (2014), Andrej: „Dolg i Dolgi Tarkovskogo“, in: Cymbal, Evgenij (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, p. 54–63.
- Kreimeier (1987), Klaus: „Nostalgia“, in: Andrej Tarkowskij. Reihe Film 39. – München – Wien: Hanser, p. 154–167.
- Laferl (2011), Christopher F./Tippner, Anja: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.): Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna. – Bielefeld: transcript, p. 7–28.
- Nitsche (2002), Lutz: Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. – Stuttgart: Metzler.
- Petrovskaja (2014), Elena: „Besserebrjannaja krasota“, in: Cymbal, Evgenij (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, p. 195–221.
- Petrušanskaja (2012), Elena: „Ispoved' ego ženy. Segodnja velikomu Tonino Guërra ispolnjaetsja 92 goda“, in: Rossijskaja gazeta, 16.03.2012, <http://www.rg.ru/2012/03/16/guerra.html> [20.02.2015].
- Rondi (1980), Gian Luigi: „A Talk with Tarkovsky“, in: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Tarkovsky_Rondi-1980.html [20.02.2015].
- Šemjakin (2007), Andrej: „Reprezentacija ličnosti Andreja Tarkovskogo i obrazov ego kartin v dokumental'nom kino“, in: <http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc20> [20.02.2015].
- Tarkowskij (1985), Andrej: Die versiegelte Zeit. Aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel. – Berlin, Frankfurt/M.: Ullstein.

Tarkovskij (1989), Andrej: Martyrolog: Tagebücher 1970–1986. Aus dem Russischen von Vera Stutz-Bischitzky und Marlene Milack-Verheyden. – Berlin: Limes.

Tarkovskij (2008), Andrej: Martirolog. Dnevnik 1970–1986. – Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij.

Tarkovskij (o. J.), Andrej: Zapečatlennoe vremja. In: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> [20.02.2015].