

Norbert P. Franz

Tarkovskijs Weg zum Klassiker

Die Filme Andrej Tarkovskijs sind in vielen Versionen auf der ganzen Welt verbreitet, niemand hat bislang gezählt, in wie viele Sprachen sie synchronisiert oder untertitelt wurden. Es gibt auch keine Übersicht darüber, wer welche Filme für welchen Zweck gekürzt hat und wie die unterschiedlichen Längen ihren Weg in die DVD-Produktion gefunden haben.

Nicht viel besser sieht es mit den Schriften Tarkovskijs aus. Es gibt Abdrucke seiner Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden, die relativ weit verbreitet sind. Vieles ist mittlerweile auch im Internet zugänglich. Eine philologischen Ansprüchen genügende Edition aber fehlt, z. B. eine historisch-kritische Gesamtausgabe. Manche Texte Tarkovskijs waren zuerst als Übersetzungen veröffentlicht worden, was die Sachlage noch einmal kompliziert. Schließlich gibt es noch das große Feld der Interviews, die Tarkovskij Journalisten aus vielen Ländern auf Russisch gegeben hat. Auch hier liegen in der Regel nur Übersetzungen vor, manchmal anscheinend Übersetzungen von Übersetzungen – eine eher untypische Situation für einen „Klassiker“.

Für den Status des Klassikers spricht aber schon die schiere Quantität der Texte, die zu seinen Filmen publiziert wurden. Die Liste ist lang, und seit den 1970er Jahren ist das Interesse unverändert hoch. Waren es anfangs eher die Filmjournalisten, die über Tarkovskij schrieben, so sind es später vielfach Filmwissenschaftler. Er wird zitiert, auf ihn beruft man sich, mit ihm setzt man sich auseinander.

Auch dass er sich im „Kanon“ befindet, spricht für seine Klassizität. Andrej Tarkovskij ist für Cineasten mit großer Selbstverständlichkeit ein Begriff, immer

wieder gibt es Retrospektiven, und neue DVD-Produktionen werden mit Rezensionen bedacht.¹ Aber auch in populären Listen der „Top 100“ der besten je gedrehten Filme (oder auch nur „Top 25“²) ist Tarkovskij zumindest mit *STALKER* vertreten. Kaum vorstellbar ein geschichtlicher Überblick über das Kino, der ihn nicht würdigte. Wer außer ihm wird in einem Atemzug mit Sergej Ėjzenštejn genannt? Selbst in einer für Deutsche geschriebenen Darstellung der russischen Literatur wird er erwähnt (Städtke 2011, 398). Es gibt sicher viele Kriterien für den „Klassiker“ – eines davon ist die nicht nur modisch kurzzeitige Anerkennung in einem größeren Kreis. Beides, ein nunmehr über vier Jahrzehnte andauerndes und – wie angedeutet – internationales und den engen Kreis von Spezialisten überschreitendes Interesse gibt es an Andrej Tarkovskijs Filmen und z. T. auch seinen Schriften, die bis heute neue Auflagen erleben.

Ein solcher Erfolg ist nicht selbstverständlich. Auf den folgenden Seiten werden Überlegungen angestellt, wie dieser weltweite und dazu noch schnelle Erfolg möglich war.

TARKOVSKIJ UND DAS PUBLIKUM

Zunächst einmal lässt sich festhalten, dass Tarkovskij v. a. die professionellen Kinobesucher beeindruckt hat. Spätestens bei der Arbeit an *ANDREJ RUBLEV* hat er (in der Perspektive des *caméra-stylo* – s. u.) seine eigene ‚Handschrift‘ entwickelt, die nicht nur von Spezialisten sofort erkannt wird. Eigenartigerweise funktioniert die Faszination trotz der bisweilen hermetisch wirkenden, häufig wiederkehrenden Elemente – Borin nennt sie „oggetti tarkovskiani“ (2012) und fordert auf, sich ihnen systematisch zu nähern. Diese haben – zumal die Filme eine eindeutige Kontextualisierung nach Art des Montage-Kinos verweigern – viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen und den interpretatorischen Ehrgeiz angestachelt. Ein Indiz für die intensive Wahrnehmung des Künstlers Tarkovskij durch die Spezialisten sind z. B. akademische Qualifikationsschriften.

Als ein wenig bekanntes Kapitel der Tarkovskij-Rezeption im deutschsprachigen Raum sei die Potsdamer Filmhochschule HFF, seit Juli 2014 Filmuniversität, genannt: Die beiden gerne dem Genre der Science Fiction zugeschriebenen Filme *SOLJARIS* und *STALKER* wurden schon sehr früh im Rahmen von Abschlussarbeiten eingehender untersucht (Laskowski 1977, Schlesinger 1982), beide vorbereitet durch das von Günter Netzeband geführte Interview (Tarkovskij 1973) in der Zeitschrift der DDR-Film-Hochschule. Außerdem war 1981 Tarkovskijs Schrift über die Bildsprache (Tarkovskij 1979) in Potsdam übersetzt worden, und wäh-

1 z. B. Tazman (2010), Droin (2012) u. a.

2 www.moviepilot.de/liste/die-25-besten-filme-aller-zeiten-le-samourai, oder: www.cahiersducinema.com/100-FILMS.html.

rend der Jahre der sowjetischen Zurückhaltung setzte sich in der DDR³ Peter Wuss (1986) in DIE TIEFENSTRUKTUR DES FILMKUNSTWERKS mit Tarkovskij auseinander. Die Tradition der Abschlussarbeiten wurde an der HFF in den 1990er Jahren – jetzt schon unter veränderten politischen Bedingungen – wieder aufgenommen (Slavova 1990, Nguyen 1995 u. a.).

Darüber hinaus scheint er aber auch den „normalen“ Zuschauer in Bann schlagen zu können. Übersichten, die die generelle Aufnahme in bestimmten Nationalkulturen beschreiben, sind eher selten. Es gibt sie ansatzweise für die Sowjetunion (Caprioglio 1983), Frankreich (Plancharde 2012) und den Westen als ganzen (Grabner 1989). Für die Anfänge des Regisseurs war die Rezeption in der Sowjetunion ganz besonders wichtig. Dass sowjetische Funktionäre und einige Kritiker ihm vorwarfen, er sei elitär, seine Filme seien für einfache Menschen unverständlich, hat Tarkovskijs Unterstützer schon früh auf den Plan gerufen, die Vorwürfe möglichst zu entkräften. Neja Zorkaja etwa verweist auf die Dynamik der Kunst. Das, was bei Tarkovskij anfangs völlig ungewohnt und „unverständlich“ erschien, galt bald darauf als „kinematographische Entdeckung, die von Regisseuren und Kameraleuten studiert wurde“⁴. Solche Bilder könne man schon – geschrieben 1977! – „im vollen Wortsinn als lehrbuchhaft und klassisch“⁵ bezeichnen. Es war, wie Caprioglio (1983, 157 f.) an Tabellen zeigt, der sowjetische Filmverleih, die dafür sorgte, dass, abgesehen von SOLJARIS, nicht viele Sowjetbürger die Filme Tarkovskijs sehen konnten. Die unterstellte Unverständlichkeit konnte kaum auf realen Statistiken beruhen. Das erklärt, warum Tarkovskij in seiner Einleitung zu dem Buch ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ Zuschriften von Zuschauern anführt, die ihm mitteilten, sie hätten sich, ihre Lebenswelt und ihre Erinnerungen in seinen Filmen wiedererkannt.⁶

Diese Rückmeldungen versucht er in seine theoretischen Überlegungen zu integrieren, wenn er auf der einen Seite die Subjektivität seiner Assoziationen hervorhebt, andererseits aber auch meint, dass diese auch die Zuschauer berühren können:

[...] если сами авторы взволнованы выбранной натурой, если она будит в них воспоминания и вызывает ассоциации, пусть доволь-

3 Die Tarkovskij-Rezeption der Filmclubs der DDR haben Petzold (2001) u. a. untersucht. Eine Überblicksdarstellung fehlt jedoch bislang.

4 казавшееся в «Ивановом детстве» «непонятным» ныне признано кинематографическим открытием. изучается режиссерами и операторами (Zorkaja 1977, 149).

5 эти кадры [...] можно считать уже в полном смысле хрестоматийным, классическим (ibid.).

6 Vgl. Tarkowskij 2012, 15 ff.

но субъективные, – зрителю передается какое-то особое волнение.⁷
(Tarkovskij o. J., o. S.)

Tarkovskij spricht von „poetischen Verknüpfungen“, die einer anderen als der Alltagslogik gehorchen und in der Weltwahrnehmung des Regisseurs⁸ gründen. Der Zuschauer kann diese emotional wahrnehmen und wird damit zum Partner des Regisseurs:

Поэтическая форма связей придает большую эмоциональность и активизирует зрителя. Он делается соучастником познания жизни, опираясь не на готовые выводы сюжета и непреклонную авторскую указку.⁹ (Ibid.)

An anderer Stelle sagt er anlässlich eines Vergleichs der Kunst Raffaels mit der Carpaccios, dass der Betrachter „nachsinnt“: „и воля созерцающего Карпаччо покорно и безвольно струится по руслу рассчитанной художником логики чувств [...]“¹⁰

Andererseits aber gibt er, nachdem er mit dem westlichen Publikum Erfahrungen gesammelt hat, auch zu, dass der größere Teil des Publikums (80 %) an dem hehren Ziel, das Leben erkennen zu wollen, nicht wirklich interessiert ist. Diese Mehrheit möchte unterhalten werden. Darauf möchte sich Tarkovskij nicht nur nicht einlassen,¹¹ er beschuldigt auch noch Regisseure, die dies tun, der Missachtung des Publikums.¹² Von sich selbst sagt er:

7 „Wenn ein Filmer selbst von einem ausgewählten Drehort berührt wird, wenn der sich ihm ins Gedächtnis einschreibt und Assoziationen, vielleicht sogar höchst subjektiver Natur, weckt, dann springt so etwas auch auf den Zuschauer über“ (Tarkovskij 2012, 47/48).

8 Но ведь только так и бывает в искусстве: художник в своих произведениях преломляет жизнь в призме личного восприятия и показывает в неповторимых ракурсах разные стороны действительности (Tarkovskij o. J., o. S.) („Doch so ist das nun einmal in der Kunst: Im Werk eines Künstlers bricht sich das Leben im Prisma seiner persönlichen Wahrnehmung, zeigen sich in unwiederholbaren Einstellungen die verschiedenen Seiten der Wirklichkeit“ (Tarkovskij 2012, 45)).

9 „Die poetische Verknüpfung bewirkt eine große Emotionalität und aktiviert den Zuschauer. Gerade sie beteiligt ihn am Erkennen des Lebens, weil sie sich weder auf vorgefundene Schlußfolgerungen aus dem Sujet noch auf starre Anweisungen des Autors stützt“ (Tarkovskij 2012, 33/34).

10 „der kontemplative Wille des Betrachters [Carpaccios] folgt unbewußt und beharrlich dem Strom der vom Künstler intendierten Logik der Gefühle“ (Tarkovskij 2012, 76).

11 Die Absage an das Unterhaltungskino ist umso mehr bemerkenswert, als die erhaltenen Filme aus der Studentenzzeit, УБИЙЦЫ und СЕГОДНЯ УВОЛ'НЕНИЈА НЕ БУДЕТ, zeigen, dass Tarkovskij auch spannende Genrefilme drehen konnte.

12 Стараться понравиться зрителю, некритически перенимая его вкусы, означает не уважать этого зрителя. Мы просто хотим получить от этого зрителя деньги, [...] (ibid.) („Wer seinem Zuschauer gefallen will und dessen Geschmackskriterien bedenkenlos übernimmt, hat keine Achtung vor ihm: Das bedeutet nur, daß er ihm das Geld aus der Tasche ziehen will“ (Tarkovskij 2012, 252)).

Я уважаю зрителя настолько, что не хочу и не смогу обманывать его: я доверяю ему и потому решаюсь рассказывать о самом для меня важном и сокровенном.¹³ (Ibid.)

Tarkovskij hat in der Tat das ganz große internationale Publikum nicht erreicht, wohl aber in vielen Ländern viele Neugierige, die sich auf seine Filme eingelassen haben. Dazu gehören auch die Cineasten, die ihn bewundern. Schließlich gibt es regelrechte Fan-Gemeinden, die die Filme anscheinend auswendig kennen, Material sammeln und Spuren konservieren, mit Liebe und Sorgfalt Internetseiten anlegen etc.

Eine weitere Differenzierung des Publikums erscheint für die Frage nach dem Erfolg aber nicht so ertragreich wie das Nachdenken über die Rahmenbedingungen. Die Stichwörter dazu lauten: „Dissident“ und „Auteur“.

STICHWORT „DISSIDENT“

Andrej Tarkovskij war kein Dissident, er konnte aber mit einigen Aspekten seines Lebens als solcher verstanden werden. „Dissens“ wird üblicherweise als ein politischer Begriff gebraucht, er beschreibt Konzepte für politische Ordnungen, die nicht mit den Vorstellungen der Regierenden konform gehen und gewissermaßen ein Alternativprogramm darstellen. In der Sowjetära wurden v. a. die Aktivisten der Bürgerrechtsbewegung als Dissidenten bezeichnet.¹⁴

In diesem Sinn war Tarkovskij kein Dissident, wohl aber ein Künstler, der sich nicht so weit an die sowjetische Kunstdoktrin anpassen wollte, wie man von ihm erwartete. Damit geriet er in Konflikt mit den Behörden, die Kunst v. a. als Auftragskunst im Sinne einer Staatspädagogik verstanden.

Der Umstand, dass Tarkovskijs Filmprojekt ANDREJ RUBLEV immer wieder kritisiert und faktisch zensiert worden war, hatte ihn in den Ländern des realen Sozialismus zu dem gemacht, was man dort ‚umstritten‘ nannte. Ein umstrittener Künstler zu sein machte neugierig: Man war nicht im Mainstream, erst recht kein Vorbild, aber auch nicht gerade verboten. Und die Leute mutmaßten, warum. Die Filmfunktionäre übergingen ihn immer wieder bei Aufträgen, in der Presse wurde er nur wenig erwähnt. Mit der Erklärung vom Juni 1984, in Italien Asyl zu beantragen, war Tarkovskij 1984 dann tatsächlich zur Unperson geworden (NN 1984). Erst sein Tod in Frankreich ermöglichte eine Wiederzulassung seiner Werke in der Sowjetunion und öffentliche Würdigungen. Ein Buch über Tarkovskij

13 „Ich selbst achte den Zuschauer so sehr, daß ich ihn einfach nicht betrügen kann: Ich vertraue ihm und habe noch deshalb entschlossen, ihm nur von dem zu erzählen, was für mich das Wichtigste und Wertvollste ist“ (Tarkovskij 2012, 262).

14 Ostrovskij 2002, 114.

hat in dieser Zeit des öffentlichen Beschweigens lediglich Majja Turovskaja in Deutschland und auf Deutsch veröffentlichen können (Turowskaja 1981). Es erlebte Ende der 1980er Jahre auch eine Übersetzung ins Englische (Turovskaja 1989), 1991 erschien dann eine russische Ausgabe.

Es gehört zu den Paradoxa der russischen Kultur, dass staatlicher Druck und Schikanen das Sozialprestige im informellen Sektor wachsen lassen. Das war mehr als nur anerkennendes Getuschel. Es gibt in Russland eine alte und weitverbreitete Tradition der Hochachtung vor Leiden und Dulden. Es ist nicht nur der Zorn auf das durch Unrecht verursachte Leiden, oder das einfache Mitleid mit jenen, die leiden müssen – spezifisch ist eine bestimmte Form der Verehrung für den Leidenden,¹⁵ oft gepaart mit Solidarität. Beispiele aus dem 19. Jahrhundert sind die Dekabristen, v. a. ihre Frauen, oder prominente politisch Verfolgte.¹⁶

In Fortführung dieser Einstellung konnten viele Vertreter der Intelligencija auch zu Sowjetzeiten sich einer Hochachtung nicht nur in ihrem engeren Milieu sicher sein.

Auch wenn seine Filme nur wenigen bekannt waren, wussten doch viele von den Benachteiligungen und Schikanen, und allein das reichte für eine gewisse Aura. Da man nur das Leidensmodell hatte, wurde ihm dies übergestülpt.

Im Westen neigte man dazu, Konflikte, die zwischen sowjetischen Kulturschaffenden und Behörden auftraten, als Dissens zu politisieren. Jeder, der sich nicht konform zeigte, galt als politischer Oppositioneller. Was auch immer die Hintergründe dafür waren, dass der Film *ANDREJ RUBLEV* 1968 zunächst offiziell für die Filmfestspiele in Cannes¹⁷ nominiert und dann zurückgezogen wurde – die damals hochpolitisierten Franzosen¹⁸ jedenfalls drängten auf eine Vorführung, notfalls auch außerhalb des Programms. Die in der Filmbranche einflussreichen französischen Kommunisten wollten zeigen, dass auch in der Sowjetunion künstlerisch hochwertige Filme gedreht werden konnten. Die Festspiele fanden wie immer im Mai statt, dann aber kam des Ende des ‚Tauwetters‘ und der im August 1968 erfolgte Einmarsch in die ČSSR zerstörte endgültig

15 Eine in Russland traditionell besonders verehrte Form der Heiligkeit ist die derer, ‚die Leiden erdulden‘ (страстотерпцы).

16 Das Festival wurde damals am 19. Mai sogar abgebrochen, weil die Filmleute ihre Solidarität mit den streikenden Arbeitern und Studierenden bekunden wollten.

17 Debreczency (1991) stellt z. B. den bereits im 19. Jahrhundert einsetzenden Puškin-Kult in diese Tradition.

18 „*Andrei Rublev* was scheduled for the 1968 Cannes Film Festival only to be yanked by the Soviets at the last minute. (As the '68 festival would be disrupted and shut down by French militants, this move was not altogether irrational.) The following year, thanks in part to the agitation of the French Communist Party, *Rublev* was shown at Cannes, albeit out of competition. Although screened at 4 a. m. on the festival's last day, it was nevertheless awarded the International Critics' Prize. Soviet authorities were infuriated; Leonid Brezhnev reportedly demanded a private screening and walked out mid-film“ (Hoberman 1999).

das Vertrauen in die Fähigkeit der sowjetischen Führung, einen kulturell offenen Kommunismus zu schaffen. Ein solcher aber schwebte vielen französischen Kommunisten vor.

Ein Jahr später erfolgte dann die Vorführung von ANDREJ RUBLEV außer Konkurrenz, und sie wurde als „Affäre“ aufgenommen, Viani (1970) titelt in CINEMASESSANTA „L'affaire Rublëv“, Vitale (1970) u. a. berichten „Sullo scandalo Rublëv“. In diesem Kontext des Jahres 1968 war auch die erste Aufmerksamkeit im Westen politisch motiviert, bei der es freilich nicht blieb. Einmal gezeigt, konnte der Film sein ästhetisches Potential entfalten, der Geruch des politisch Oppositionellen blieb ihm jedoch erhalten.

STICHWORT „AUTEUR“

Andrej Tarkovskij passte, so scheint es, hervorragend in die damals in Frankreich, aber nicht nur dort entwickelte Vorstellung vom *auteur*. Dass dieses Konzept mit dem französischen Namen in den 1950er und 1960er Jahren überhaupt entstand, hat mit der europäischen Hassliebe zu Hollywood zu tun. Auf der einen Seite bewunderten viele Europäer die technische Perfektion Hollywoods. Amerikanische Produktionen waren in Europa wegen nationalistischer Strömungen und später wegen des Krieges lange nicht oder nur in kleiner Zahl gezeigt worden. Nach dem Krieg waren diese Filme umso präsenter und hatten eine gewisse Anziehungskraft auch auf Intellektuelle, die die besten Exemplare als Filme bewunderten, aber die Dominanz des Kommerzes verachteten. Tatsächlich ist der wirtschaftliche Aspekt fast von Anfang an in der amerikanischen Filmproduktion dominant.¹⁹ Das Merkantile sahen die Europäer in der Figur des Produzenten oder gar Studiobosses personifiziert. Die immer aufwendigeren amerikanischen Kinoproduktionen benötigten einen ganzen Stab an Fachleuten, unter denen die Rolle des Regisseurs nicht klar definiert war. Dieser galt in erster Linie als Organisator, in der spöttelnden Terminologie eines russischen Kameramannes in Hollywood „милиционер, который показывает людям, куда идти“.²⁰ Dagegen sollte der europäische Regisseur die v. a. auch

19 Die Anfänge der Filmindustrie in Amerika sind nicht mit Hollywood, sondern mit New York und seinem Umland verbunden. Hier war 1908 ein Unternehmen gegründet worden, das Patente einheimischer Filmpioniere bündelte und mit großer Zielstrebigkeit, bis hin zu Knebelverträgen, die Respektierung der Verwertungsrechte einforderte: die *Motion Picture Patents Company*. Für die Company war der Film ein „business“, und nur ein solches. Der Supreme Court der USA folgte dieser Auffassung, als er 1915 erklärte, beim Film handle es sich nicht, jedenfalls nicht maßgeblich, um eine „art form“. Für eine solche hätte man wohl bestimmte Regeln im Umgang mit kreativen Leistungen einfordern können, nach dem Spruch des Obersten Gerichts aber war das Filmedrehen das Herstellen einer Massenware.

20 Yuri Neyman in einem Gespräch in Los Angeles am 6. Nov. 2009.

künstlerisch maßgebliche Instanz sein, dem schreibenden Kollegen ähnlich ein „Autor“, frz. *auteur*. Folgerichtig forderte ein wegweisender Aufsatz aus dem Jahr 1948 eine *caméra-stylo*, eine Filmkamera, die Geschichten erzählt wie ein Stift auf Papier.²¹ Von besonderem Einfluss auf die Verbreitung der *auteur*-Idee und deren Formulierung zu einer Theorie war die damals neu gegründete Zeitschrift *CAHIERS DU CINÉMA*.²² Die *CAHIERS* wirkten stilprägend, waren aber keine Ausnahmeerscheinung, denn in vielen europäischen Filmmilieus wurde auf ähnliche Weise der Film als Kunstwerk angesehen und die Rolle des Regisseurs diskutiert. Zum ersten Mal in der Geschichte des Kinos befragte man Regisseure in Interviews nach ihren Konzepten, nach ihren politischen und ästhetischen Anschauungen.

In dieser Konstellation erregte die Freimütigkeit, mit der Andrej Tarkovskij in seinem Film *ANDREJ RUBLEV* die ideologischen Vorgaben ignorierte und unbeirrt sein, d. h. des Regisseurs Bild von dem Ikonenmaler und seiner Zeit entwarf, Erstaunen. Man glaubte – nicht zu Unrecht – in ihm einen Seelenverwandten entdeckt zu haben. Zwar war der Zeitgeist bei den Intellektuellen nicht nur Frankreichs üblicherweise links, aber in der Regel eurokommunistisch oder maoistisch. Das sowjetische Modell galt mit seiner verordneten Staatspädagogik als ebenso kreativitätsfeindlich wie der amerikanische Kommerz. So wirkt es folgerichtig, dass Tarkovskij in Westeuropa in der allgemeinen Öffentlichkeit als Zensierter, in den Filmzeitschriften aber als Unabhängiger bekannt wurde. Es waren 1969 Artikel in *POSITIF* und in *JEUNE CINÉMA*,²³ die ihn vorstellten, in Deutschland hatte die Zeitschrift *FILMKRITIK*, die konzeptionell den *CAHIERS* nahestand, schon 1962 ein Interview Gideon Bachmanns mit dem Regisseur (Bachmann 1962) abgedruckt und machte ein Jahr später auf den Film *IVANOVO DETSTVO* aufmerksam. Im Jahr 1969 erschien das erste Buch über Tarkovskij – ebenfalls in Deutschland. Die Deutsche Kinemathek dokumentierte darin die Vorgänge um *ANDREJ RUBLEV*. In Italien machte ausgerechnet *L'UNITÀ*, das Organ des *Partito Comunista*, 1963 mit der Übersetzung eines Beitrags von Jean Paul Sartre den Anfang der Berichterstattung über Tarkovskij. In den 1970er Jahren war der Regisseur dann durch verschiedene Beiträge in Filmzeitschriften ein großes Thema in der italienischen Öffentlichkeit, nun aber mit einem deutlichen politischen Unterton. Dieser Beigeschmack erleichterte die Ausweitung des Interesses von den spezialisierten Filmjournalen in eine allgemeine Öffentlichkeit.

21 „Alexandre Astruc, Filmkritiker, Filmtheoretiker und Filmemacher, entwickelt die Theorie der *caméra stylo* in seinem Artikel ‚Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo‘, der am 30.3.1948 in der Zeitschrift *L’Ecran français* erscheint. Dort heißt es: ‚Der Autor schreibt mit seiner Kamera, wie ein Schriftsteller mit einem Stift schreibt‘“ (Türschmann o. J.).

22 Die Zeitschrift erschien zum ersten Mal im April 1951.

23 Z. B. Ciment 1969 und Delmas 1969.

Tarkovskij scheint zumindest schon in den späten 1970er Jahren – möglicherweise aus zweiter Hand – mit den europäischen Vorstellungen vom Autorenkino bekannt gewesen zu sein. Das geht aus einer Reihe von Vorlesungen hervor, die er für Drehbuchautoren und Regisseure²⁴ gehalten hat und die Konstantin Lopusanskij mitschrieb, um sie mit den Korrekturen Tarkovskijs zu publizieren. Die Ausgabe war schon 1981 druckfertig, kam aber erst 1990 zustande. Dort stellt er den „starken“, für ihn hochgradig kommerziellen Szenarien die Situation im авторское кино („Autorenkino“ – Tarkovskij 1991, 16) gegenüber: „В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма“²⁵ (ibid.).

Als in den 1980er Jahren das Buch ЗАРЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ entstand, übernahm Tarkovskij viele Gedanken aus den Vorlesungen in das Kapitel „Начало“. Auch dort spricht er von dem möglichen Konflikt zwischen Drehbuchautor und Regisseur: „И во время работы над режиссерским сценарием автор будущего фильма (не сценария, а именно фильма) имеет право поворачивать литературный сценарий как ему вздумается“²⁶ (Tarkovskij o. J., o. S.). Auch um den Preis einer Verwechslung ist es ihm hier wichtig, den Regisseur als *Autor* zu bezeichnen. Als solcher ist er für die innere Stimmigkeit des Films verantwortlich. Nimmt er die Verantwortung nicht wahr, beschädigt er den Film:

лишенные внутреннего смысла, особой авторской освещенности сцены сразу же воспринимаются как нечто инородное — они вырываются из общего пластического решения фильма.²⁷ (Ibid.)

Aus dieser Verantwortung begründet er die zentrale Funktion des Regisseurs im Produktionsprozess. Diese aber ist keine einfache Organisations- oder gar Machtfrage, sondern ein Gebot der Kunst:

Все это лишний раз доказывает: несмотря на то, что кино является искусством синтетическим, оно есть и будет искусством авторским, как и любое другое. Режиссеру бесконечно много могут дать его товарищи по работе, и все же только его мысль сообщает фильму конечное единство. Только то, что преломляется сквозь его авторское, субъективное видение, оказывается художественным материалом и

24 Goskino und der Verband der Filmschaffenden organisierten damals das Studienprogramm („Höhere Kurse“).

25 „Im Idealfall muss der Regisseur selbst das Drehbuch des Films schreiben“ (Übersetzung – NF).

26 „Und während der Arbeit an diesem Regiedrehbuch hat der Autor des zukünftigen Films (des Filmes, nicht etwa nur des Drehbuchs!) das Recht, das literarische Drehbuch nach seinen Vorstellungen umzugestalten“ (Tarkowski 2012, 31).

27 „Szenen, denen der innere Sinn, ein spezifischer Autorenstandpunkt fehlt, nimmt man sofort als etwas Fremdartiges wahr, weil sie aus der allgemeinen plastischen Anlage des Films herausfallen“ (Tarkowski 2012, 53).

образует тот своеобразный и сложный мир, который является отражением реальной картины действительного. Конечно, сведение в одни руки не лишает громадного значения тот творческий вклад, который вносят в фильм все участники создания фильма.²⁸ (Ibid.)

Der Regisseur ist demnach nicht nur für die innere Stimmigkeit seines Films verantwortlich, sie muss auch in ihm gründen, weshalb sie immer subjektiv ist.

DIE „WELTWAHRNEHMUNG“

In fast allen Beschreibungen suchen die Verfasser nach Worten für die künstlerische Besonderheit von Tarkovskijs Filmen. Man spricht von der „Wirkmächtigkeit“ seiner Bilder, von ihnen gehe eine besondere Faszination aus, der man sich nur schwer entziehen könne. Es ist dies ein weiterer Aspekt, der den schnellen und dauerhaften Erfolg Tarkovskijs erklären kann, und er ist in der Tat schwierig zu beschreiben.

Tarkovskij selbst erklärte – wie oben gezeigt – seine Filme zu Versuchen, seine eigene Weltwahrnehmung Bilder werden zu lassen. Das Assoziative dieser Bilder nennt er selbst „Poesie“, und er stellt sie – ganz in der Tradition der Romantiker – der Wissenschaft gegenüber. Wo diese logisch vorgeht, muss der Regisseur seiner Intuition, seiner inneren Schau trauen:

Кинорежиссура начинается [...] в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма; [...] Режиссер, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. [...] Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителей, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами.²⁹

28 „All dies zeigt noch einmal, daß der Film Autorenkunst ist, wie jede andere Kunst auch. Die Mitarbeiter des Filmteams können ihrem Regisseur unendlich viel geben. Doch einzig und allein dessen ureigene Imagination verleiht dem Film die endgültige Einheit. Nur das, was den Filter seiner alleinigen, subjektiven Vision passiert, bildet das künstlerische Material, aus dem dann jene unverwechselbare und komplexe Welt errichtet wird, die ein Reflex des Wirklichkeitsbildes ist. Natürlich hebt diese letzte Verantwortlichkeit des Regisseurs nicht die Bedeutung des kreativen Beitrags der übrigen Mitarbeiter auf“ (Tarkovskij 2012, 53/54).

29 „Die Filmregie beginnt [...] in jenem Moment, wo das Bild des Films vor dem inneren Auge jenes Menschen entsteht, der diesen Film machen wird und den man Regisseur nennt. [...] Der Künstler beginnt dort, wo in seinem Konzept beziehungsweise bereits in seinem Film selbst eine eigene, unverwechselbare Bildstruktur aufkommt, ein eigenes Gedankensystem zur rea-

In genau dieser Linie deutet Ingmar Bergman Tarkovskijs Filme als Modelle vom „Leben als Traum“. Bekannt wurde sein Kompliment: „Si, Tarkovski est pour moi le plus grand, c'est parce qu'il apporte au cinematographe – dans sa spécificité – un nouveau langage qui lui permet de saisir la vie comme apparence, la vie comme sogne“³⁰ (Bergman 1986, 5).

Wie der Träumende nicht weiß, dass er träumt, bewegen sich Tarkovskijs Helden in der Tat in und zwischen unterschiedlichen Formen der Wirklichkeit, der sinnlich-empirischen wie der Wirklichkeiten der Sehnsüchte, Träume, Erinnerungen u. s. w. Auch Hoffnungen und Visionen haben ihre eigene Wirklichkeit.

Tarkovskij geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er – auch hier ganz Romantiker – dieses Traum- und Poesie-Konzept in die Nähe zur Religion rückt.

Поэтому можно говорить о родстве впечатления, которое получает духовно подготовленный человек от произведения искусства, с числом религиозным впечатлением.³¹ (Ibid.)

Diejenigen, die den Themenkomplex „Film und Religion“ bearbeiten und dabei gerne die Filme Tarkovskijs untersuchen, bewegen sich also im Einklang mit der Intention des Regisseurs. Das Themenfeld ist in Deutschland traditionell eine Domäne der Filmbewertungsstellen³² der beiden großen christlichen Kirchen.³³ Es gibt nicht nur theologische Dissertationen, die christliche Symbolik in den Filmbildern und -motiven analysieren, Tarkovskij ist selbstverständlich in Handbüchern zum Thema vertreten (z. B. Hasenberg 1995 u. a.) und wird von Religionspädagogen aufbereitet. Russische Arbeiten zeigen – wegen der sieben sowjetischen Jahrzehnte antireligiöser Indoktrination oft nicht allgemein erkannte

len Welt, das der Regisseur dann dem Urteil der Zuschauer überantwortet, dem er seine tiefsten Träume mitteilt“ (Tarkovskij 2012, 89/90).

- 30 „Ja, Tarkovskij ist für mich der bedeutendste, weil er dem Kino – zu seinen Bedingungen – eine neue Sprache hinzugefügt hat, die es ihm erlaubt das Leben als Möglichkeit zu begreifen, das Leben als Traum“.
- 31 „Daher kann auch von einer Parallele zwischen dem Eindruck, den ein spirituell empfänglicher Mensch von einem Kunstwerk erhält, und einer rein religiösen Erfahrung gesprochen werden“ (Tarkovskij 2012, 66).
- 32 Diese haben sich schon wenige Jahre nach ihrer Gründung zu allgemein anerkannten Kompetenzzentren entwickelt, auch deshalb, weil sie sich des Themas angenommen haben, ohne vorschnell zu frömmeln.
- 33 Auf Seiten der Katholischen Kirche ist dies die Filmkommission, die im Auftrag der Publizistischen Kommission der Deutschen Bischofskonferenz das Filmangebot kritisch sichtet und beurteilt. Sie gibt die Zeitschrift FILMDIENST heraus, die „Bewertungen von Filmen auf der Grundlage eines christlichen Werteverständnisses veröffentlicht.“ (<http://www.filmdienst.de/unterseiten-akkordeon-box/katholische-filmkommission.html>) Sie erscheint seit 1949 und ist die älteste Zeitschrift für Filmkritik in Deutschland. Bei der Evangelischen Kirche Deutschlands gibt der Evangelische Pressedienst zusammen mit dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik die Zeitschrift EPD FILM heraus.

– religiöse Motive auf (wie Smol'njakov 1990), nehmen aber i. d. R. keinen Bezug auf die vielen in westeuropäischen Sprachen erschienenen Untersuchungen. Salvestroni (2006) hat darauf hingewiesen, dass die Tradition, in der Tarkovskij sich bewegt, die russische ist, und auch Schlegel (2007) betont die Wichtigkeit der Ikone, die einem ganz bestimmten Bildkonzept verpflichtet ist. Man bedenke nur, wie er den *obraz*-Begriff für den Film als ganzen verwendet, ihn also nicht nur für einzelne Symbole oder gar *stills* gebraucht, er spricht dem künstlerischen *obraz* auch Allgemeingültigkeit zu, die er in der Definition des Menschen als образ и подобие, „Bild und Gleichnis“ (Gen 1,26) Gottes begründet:

Эти поэтические откровения, самоценные и вечные, свидетельства того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является.³⁴ (Ibid.)

Schlegel kritisiert die oft unscharfe bzw. vorwissenschaftlich verwendete Terminologie (Stichwort: „Spiritualität“, russ. „duchovnost“) und die z. T. sehr diffusen Vorstellungen von Religion, die in bestimmten Arbeiten sichtbar werden.

Dieser Hinweis ist umso wichtiger, als auch Tarkovskij ein Kind seiner Zeit und seiner Gesellschaft war, in der religiöse Vorstellungen sich oft als Synkretismen aus verschiedensten Anregungen erwiesen, von einem Kenner der Szene auch „ökumenische Cocktails“ (Pazuchin 1992, 33) genannt: Neben dem orthodoxen Christentum gab es magische Annahmen, Nietzsche, Buddhismus, Taoismus³⁵, Psychoanalyse u. a.

Andrej Končalovskij meint sogar, Tarkovskij sei in seiner Kunst eher katholisch als orthodox, ja sogar protestantisch gewesen.³⁶ Die kunsthistorisch angelegte Arbeit von Selg versucht ihn dagegen eher der Anthroposophie zuzuordnen. In den КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ hat Lju Jan'pin 1990 die taoistische Symbolik untersucht – am Thema „Religion“ zeigt sich, dass die Forschung tatsächlich international sein muss.

Auch bei der Frage nach Modellen für die menschliche Gesellschaft war Tarkovskij ein Autodidakt. Da die Geschichten, die er erzählt hat, ihren thematischen Schwerpunkt in der Regel ganz woanders setzen als in der Konstruktion einer Gesellschaft, erscheint diese oft als in sich brüchig und v. a. nicht im Einklang

34 „Diese poetischen Offenbarungen von in sich begründeter ewiger Gültigkeit legen Zeugnis davon ab, daß der Mensch zu erkennen und auszudrücken mag, wes Ebenbild er ist“ (Tarkovskij 2012, 64).

35 Vgl. Jan'pin (1990).

36 В своем искусстве он становился все более католиком, даже протестантом, чем православным, [...] Кончаловский (2012, 92) („In seiner Kunst war er mehr Katholik, ja sogar Protestant, als ein Orthodoxer [...]“) – angesichts der starken Individualisierung und der Verankerung des Religiösen im Gefühl ein nicht ganz von der Hand zu weisender Gedanke.

mit den Diskussionen, zumindest der westlichen Kulturen. Hier rächte sich die vorschnelle Zuordnung Tarkovskijs zu den Dissidenten, von denen zumindest Westeuropäer handfeste Alternativen erwarteten, aber keine poetischen Träume.

Irena Brežná hat in einem mehrfach nachgedruckten Interview die daraus folgende Irritation so formuliert: „[I]ch fühle mich als Mensch im Tiefsten durch Ihre Filme angesprochen, durch Ihre Sicht der Dinge, die mir vertraut zu sein scheint. Doch als Frau sehe ich mich dort nicht. [...]“. Worauf Tarkovskij antwortete: „Darüber habe ich nie nachgedacht, ich meine, über die innere Welt der Frau. [...]“. Die Journalistin entlockte dem Regisseur abenteuerlich klingende Formulierungen über Männer und Frauen und deren Verhältnis zueinander. Genereller stellte 1981 Barthélemy Amengual in einem Beitrag in *POSITIF* die Frage: „Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?“ Er findet von beidem etwas im Werk, während H. W. Rothschild an dem Regisseur und seinen Bewunderern kein gutes Haar lässt:

Tarkovskijs Filme sind *ein* Thema. Ihre Rezeption hier und heute sind ein anderes. Die Grundlage der begeisterten Superlative ist die vollständige Übereinstimmung von Tarkovskijs Ideologie mit der herrschenden – ja nun: gerade *nicht* intellektuellen – Mode im Westen, insbesondere in der Bundesrepublik Helmut Kohls. (Rothschild 1987, 59)

Im Russland der Perestrojka sieht er eine „russisch-chauvinistische Einstellung“, in deren Kontext Tarkovskij „ganz ausgezeichnet“ hineinpasste. Ursache des Erfolgs im Westen, „jene fast kultische Verehrung durch eine doch beträchtliche und höchst heterogene Gemeinde [...] ist“ – so seine These –

der *militante Irrationalismus* von Tarkovskijs Filmen, der sich in seinen öffentlichen Äußerungen fortsetzte. Aspekte dieses Irrationalismus sind die Verabsolutierung des Glaubens als Weg zu Erlösung und Glückseligkeit, die Verklärung des schöpferischen Aktes und eine Auffassung von Poesie, die Vieldeutigkeit mit Belieblichkeit, Öffnung gegenüber dem Rezipienten mit dem Verzicht auf Mitteilbarkeit verwechselt. (Ibid., 59)

Spätestens wenn es um die Modelle von Welt und Gesellschaft geht, verlängert sich der gesellschaftliche Disput auch in die Äußerungen über Filme. Es sind allerdings nur sehr wenige Stimmen, die sich derart kategorisch von der Welt der Filme Tarkovskijs absetzen. Nun wusste bereits in der Antike Tertianus Maurus: *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* („Je nach Auffassungsgabe des Lesers haben die Bücher ihr Schicksal“). Das gilt *mutatis mutandis* auch für den Film.³⁷

37 Übertrüge man dies in die Sentenz, ginge der schöne Hexameter verloren.

Die Kritik sei nicht nur der Vollständigkeit halber erwähnt – sie ist auch wieder ein Indiz für den Klassiker, vor allem den Künstler. Sie wird sich spätestens dann als zeitgebunden erweisen, wenn man sich immer noch durch Tarkovskijs Filmkunst in Bann schlagen lässt, man aber nachschlagen (oder im Netz suchen) muss, was denn mit der „herrschen Mode im Westen“ gemeint gewesen sein mag.

BIBLIOGRAPHIE

- Amengual (1981), B.: „Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?“, in: *Positif*, Nr. 247 (Okt. 1981). Ital.: „Tarkovskij ribelle o restauratore? (I)+(II)“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 273 (Okt.) und 274 (Dez. 1981).
- Bachmann (1962), Gideon: „Begegnung mit Andrej Tarkowskij“, in: *Filmkritik*, Dez. 1962, S. 548–552.
- Bergman (1986), Ingmar: „Le plus grand“, in: *Positif*, Nr. 303 (Mai 1986), S. 5.
- Borin (2012), F.: „Per un inventario critico di oggetti tarkovskiani“, in: Ders. (Hg.): *Tarkovskiana I. Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. – Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, S. 119–281.
- Brežná (1984); Irena: „Ein Feind der Symbolik“ (I. B. interviewt Andrej Tarkovskij, dt.), in: *Tip*, März 1984, S. 196–205. Engl.: „An enemy of symbolism“, in: Gianvito (2006), S. 104–123. Gekürzter Neuabdruck u. d. T.: „It’s in films that I try to say everything“, in: *Metro* (Australien), Nr. 173, 2012, S. 72–78. Frz.: „Entrien avec Andrej Tarkovskij“, in: *Positif*, Nr. 284 (Nov. 1984).
- Ciment (1969), M.: „Andrej Rublev“, in: *Positif*, Nr. 107 (Mai 1969).
- Debreczency (1991), Paul: „Zhitie Aleksandra Bolodinskogo: Pushkin’s Elevation to Sainthood in Soviet Culture“, in: *South Atlantic Quarterly*, 90 (1991), Nr. 2, S. 269–292.
- Delmas (1969), J.: „Comme un fleuve: Andrej Rublev“, in: *Jeune Cinéma*, No. 42.
- Droin (2012), Nicolas: „Integrale Tarkovski: flux et reflux“, in: *Jeune Cinema*, sept.–oct. 2012, S. 72–77.
- Grabner (1989), Franz: „Zwischen-Welten: Zur Rezeption des Werkes von Andrej Tarkowskij im Westen“, in: *Blimp*, 1989, Nr. 13, S. 40–46.
- Hasenberg (1995), Peter/Luley, Wolfgang/Martig, Charles (Hg.): *Spuren des Religiösen im Film: Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte*. – Mainz: Matthias Grünewald Verlag/Köln: Katholisches Institut für Medieninformation.

- Hoberman (1999), James: „Andrey Rublev“, in: <http://www.criterion.com/current/posts/43-andrei-rublev>, posted on January 11, 1999.
- Jan'pin (1990), Lju: „Simvolika Tarkovskogo i daosizm“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 9 (1990), S. 154 ff.
- Končalovskij (2012), Andrej: „Snova o Tarkovskom“, in: Ders.: *Vozvysajuščij obman*. – Moskva: Ėksmo, S. 88–96.
- Laskowski (1977), Rolf: *Das Verhältnis von Utopie und Gegenwart in Andrej Tarkowskis Film „Solaris“*, Potsdam: HFF.
- N. N. (1984): „Andrei Tarkovsky – To Exit Russia For Base In The West“, in: *Variety (Weekly)*, 11. Juli 1984.
- Netzeband (1973), Günther: „Gespräch“ (G. N. interviewt Andrej Tarkovskij; dt.), in: *Filmwissenschaftliche Beiträge der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Sektion Nr. 14*, S. 276–283. Neuabdruck u. d. T.: „Glaube, Hoffnung, Liebe: Ein Interview mit Andrej Tarkowski“, in: *Film und Fernsehen* 15. Nr. 5 (1987), S. 16–20. Engl.: „I love Dovzhenko“, in: Gianvito (2006), John (ed.): *Andrei Tarkovsky: Interviews*. – Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, S. 38–43. (= *Conversations with filmmakers*).
- Nguyen (1995), Than: *Sergej Eisenstein und Andrej Tarkowski. Bildästhetik und Bildsprache*. – Potsdam-Babelsberg: HFF, Diplomarb., FR Kamera.
- Ostrovskij (2002), Valerij: „Dissens“, in: Franz, Norbert (Hg.): *Lexikon der russischen Kultur*. – Darmstadt: WB, S. 114–115.
- Pazuchin (1992), Evgenij: „Studium und Entwicklung der Tradition der russischen religiösen Philosophie vom Anfang des 20. Jahrhunderts im Milieu der religiösen Leningrader Intelligenz von den 1970er Jahren bis heute“, in: Müller, Eberhard / Klehr, Franz Joseph (Hg.): *Russische religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*. – Stuttgart: Akad. der Diözese Rottenburg-Stuttgart, S. 33–50.
- Planchard (2012), Nicolas: „Andrej Tarkovskij en France: le dernier exil européen du cinéaste“, in: *Slavia bruxellensia*, 8 (2012), S. 2–8.
- Rothschild (1987), H. W.: „Glaube, Demut, Hoffnung (Hoffnung?) Zur Kritik des Tarkovskij-Kults“, in: *Medium*, 1987, H. 1 (Jan.-März), S. 59–61.
- Salvestroni (2006), Simonetta: *Andrej Tarkovskij e la tradizione russa*. – Torino: Quiquajon.
- Schlegel (2007), Hans-Joachim: „Die Wirklichkeit ist die Ikone: Anmerkungen zum Begriff des ‚Spirituellen‘“, in: *Film-Dienst*, 60 (2007), Nr. 7 (29. März), S. 16–17.
- Schlesinger (1982), Martin: *Mensch, Raum und filmische Einstellung im Film „Stalker“*. Versuch zur Analyse des Individualstils bei Andrej Tarkowski. – Potsdam-Babelsberg: HFF, FR Kamera, Diplomarb.
- Slavova (1990), Silvia: *Die Dominante in der Kunst und ihre Verbindung mit der Montage: Montageanalyse des Andrej Tarkowski Films „Der Spiegel“ und einige in seinem ganzen Werk verwendeten Mittel angesichts der*

- Dominante bei ihm. – Potsdam: HFF, Fachrichtung Schnitt, Abschlußarbeit.
- Smol'njakov (1990), M.: „Andrej Tarkovskij kak religioznyi myslitel“, in: *Iskusstvo kino* 1990, Nr. 8, S. 60–62.
- Städtke (2011), Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. 2., erw. Aufl. – Stuttgart: Metzler.
- Tarkovskij (1979), Andrej: „O kinoobraze“, in: *Iskusstvo kino*, 1979, Nr. 3, S. 80–93.
- Tarkovskij (o. J.), Andrej: *Zapečatlennoe vremja*, in: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (30.12.2015).
- Tarkovskij (2012), Andrei: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Übs. Hans-Joachim Schlegel. 2. Aufl. – Berlin: Alexander.
- Taszman (2010), Jörg: „Magisches Kino“, in: *EPD Film* 27 (2010) Heft 7 (Juli), S. 58.
- Turovskaja (1989), Maia Iosifovna: *Tarkovsky: Cinema as poetry*. Translated by Natasha Ward. Edited with an introduction by Ian Christie. – London: Faber & Faber 1989. [Rez. V. Russell (1990), David in: *Sight and Sound* 1990; Le Fanu (1991), Marc in: *Positif* 1991.]
- Turovskaja (1991), Maja: *7 i ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. – Moskva: *Iskusstvo*, 1991. [Rez. v. Tarachanova (1991), E. S.: „O. T.“ in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 172].
- Turowskaja (1981), Maja J./Allardt-Nostitz, Felicitas: *Andrej Tarkovskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. – Bonn: Keil.
- Türschmann (o. J.), Jörg: „caméra stylo“, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. – Kiel: Universität. [<http://filmlexikon.uni-kiel.de>, (30.12.2015)].
- Viani (1970), E.: „L'affare Rublëv“, in: *Cinemasessanta*, Nr. 75–76.
- Vitale (1970), Serena/Bory, Jean Louis/Ronfani, Ugo: „Sullo scandalo Rublëv“, in: *Il Dramma*, 1 gennaio 1970.
- Wuss (1986), Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. – Berlin: Henschel.
- Zorkaja (1977), Neja: „Zametki k portretu Andreja Tarkovskogo“, in: *Kinopano-rama: Sovetskoe kino segodnja*, Heft 2, S. 143–155.