

129

2015

Camera Austria

INTERNATIONAL

Emma Balkind
Tom Holert
Boris Buden
Jaleh Mansoor
Eiko Grimberg
Marco Poloni
Clemens von
Wedemeyer

Kolumne / Column

Cinenova Feminist
Film and Video
Distributor

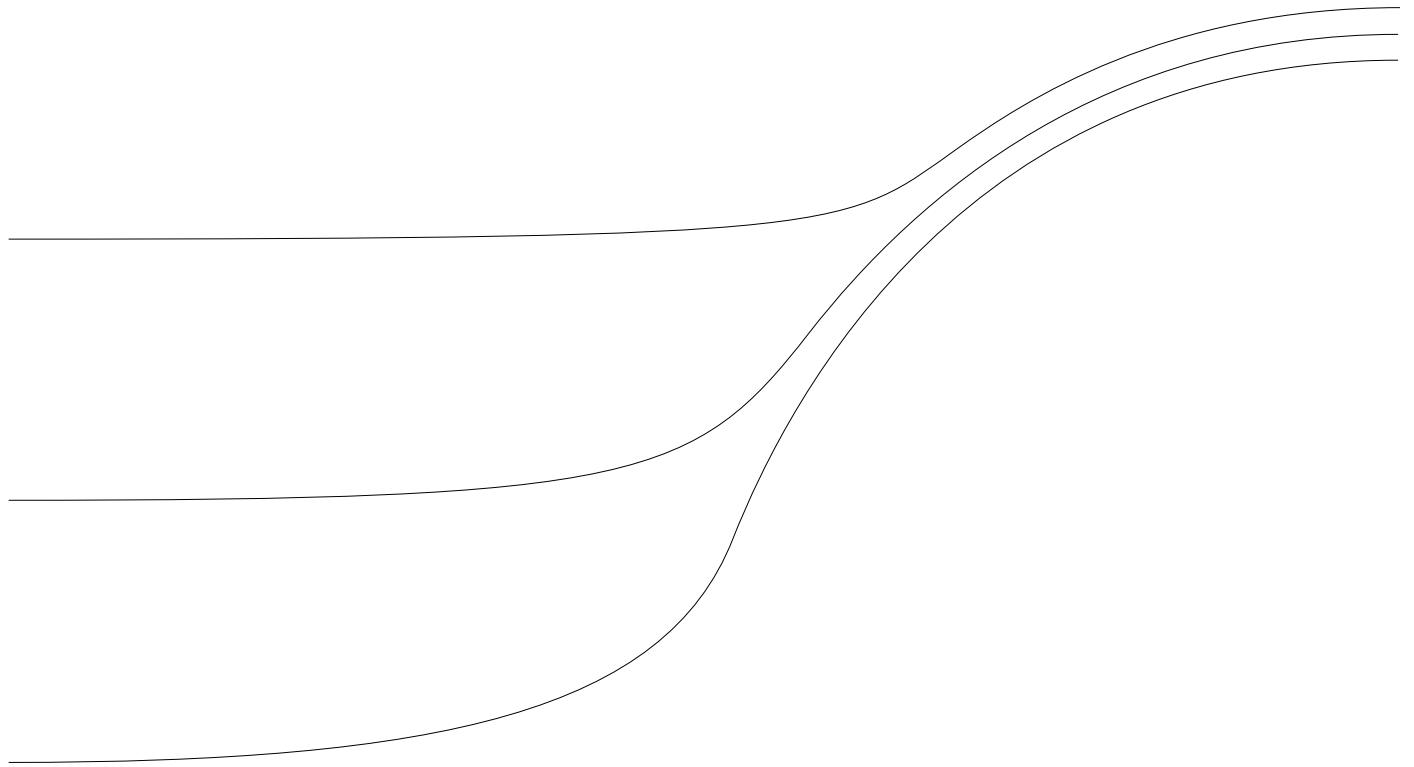
A/D/LUX

16,- €

CH

20,- sFr

A visit by **Eiko Grimberg, Marco Poloni,**
and **Clemens von Wedemeyer**



Im Juli 1979 verbringt Andrej Tarkovski einige Tage in der Villa Michelangelo Antonionis an der Nordwestküste von Sardinien. Neben der Arbeit mit Tonino Guerra am Drehbuch seines Films »Nostalgia« steht ein Kurs in Transzendentaler Meditation unter Anleitung von Enrica Fico, der Lebensgefährtin von Antonioni auf dem Programm. Tarkovski hat Frustration und Erfolg in seinem Tagebuch festgehalten: »[...] failed to notice my blue vibrations.«¹ »And again there was the blue shimmer.« Vielleicht ist dieses Flimmern ein Grund, warum er dem Gebäude selbst keine allzu große Aufmerksamkeit schenkt und sich wenig empfänglich zeigt für den architektonischen Eskapismus seines italienischen Kollegen. Sein erster Eindruck: »a bit bourgeois.«

Aufgrund eines Streiks am Flughafen muss die Reisegesellschaft die Fähre nach Olbia und von dort einen Mietwagen an die Costa Paradiso nehmen. Sie erreichen ihr Ziel spät nachts. Den folgenden Tag nehmen sie sich frei, gehen baden, und Tarkovski sinniert, ob ein Leben ohne Arbeit vorstellbar ist. Guerra verrät ihm, dass der Bau der Villa ca. 2 000 000 000 Lire, also 170 000 US-Dollar gekostet hat. Zweiter Eindruck: »Michelangelo has excessively ›good taste‹.«

Translated by Dawn Michelle d'Atri and Katrin Mundt

In July 1979, Andrej Tarkovsky spent several days at Michelangelo Antonioni's villa along the northwest coast of Sardinia. Aside from working with Tonino Guerra on the screenplay for his film "Nostalgia", the plan was to take a course in transcendental meditation guided by Enrica Fico, who was Antonioni's significant other. Tarkovsky recorded both frustration and success in his journal: "... failed to notice my blue vibrations."¹ "And again there was the blue shimmer." Perhaps this shimmering was one of the reasons he didn't pay great attention to the building itself and even seemed less receptive to the architectural escapism of his Italian associate. His first impression: "a bit bourgeois."

Due to a strike at the airport, the group of travellers had to take the ferry to Olbia and then rent a car along the Costa Paradiso. They reached their destination at night. The next day they took off to go swimming, and Tarkovsky ruminated about whether life without work is conceivable. Guerra revealed to him that building the villa had cost about 2,000,000,000 lira, which amounted to 170,000 US dollars. Second impression: "Michelangelo has excessively 'good taste'."

Antonioni had clear ideas when he commissioned Dante Bini to build the cupola. He was familiar with the “building with air” technique that had brought fame to Bini in the 1960s. Bini’s patent on blowing up reinforced concrete and allowing it to harden in this condition was state of the art—a futuristic prefabricated construction that made way for all possible utilisations. However, among those structures created with the serial and variable technique of the so-called “Binishell”, the Villa Antonioni was quite an exception to the rule. And it was meant to stay that way: with a clause in the contract, which prohibited Bini from publishing blueprints or pictures of the building, Michelangelo Antonioni and Monica Vitti (as co-owner) ensured discretion.

In order to comply with the desire of his client for an acoustic and olfactory integration of the environment, Bini decided on an upper-story balcony opening up to the sea and also on the eye carved into the cupola, which allows rain to irrigate the kidney-shaped herbary in the atrium. Since Antonioni was able to convince Bini that raw quarried granite smells different than processed granite, they had the slabs for the large stairway sanded and polished only on the upper side at the nearby stone quarry. All other edges display open fractures, with no step matching another. During his stay, Tarkovsky took several Polaroids. One shows Enrica Fico on these steps, which led from the upstairs bedrooms down to the salon, ultimately extending into the room like a catwalk. Another picture, which has the effect of a countershot, shows Andrey Tarkovsky and Tonino Guerra seated in a corner under the triangular windows. They are looking towards the stairway as if participating in a casting.

It is from a newspaper that Tarkovsky learned that his film “Stalker” had not been submitted to the competition in Venice after all. His work on the screenplay for “Nostalghia” was also proving tedious, so that he rather begrudgingly admitted that his plot idea of rendering the forlornness of the Russian soul in beautiful Italy was inadequate. He looked out across the sea and thought about Giuliana in “Il Deserto Rosso”. It is risky to follow the endless movement of waves, she says at one point in the film, because one loses interest in what happens on land.



The Large Resonator — A sea urchin test. That’s how marine biologists call the calcareous exoskeleton of sea urchins. It was the first image that came to my mind as I saw the shell of the house. As I came closer, I noticed that its coating was coarse and brittle. The outer layer was peeling off in some places, exposing the concrete and the fine steel rods that held the radial segments of the shell into place. It occurred to me that sea urchins actually exhibit an illogical shape. Since the pressure from their internal fluids compensates for the surrounding water’s pressure, why aren’t they spherical? Was there a paleontological period when they lived on land, when the force of gravity bulged them into their squashed shape, as air balloons filled with water? Did the architect of this house think of gravity’s effect on sea urchins when in the 1960s he came up with his idea of raising concrete shells with air?

I walked again around the house, meandering about a kind of liquid phase of architecture, then stopped on the northwest terrace that

Antonioni hatte klare Vorstellungen, als er Dante Bini mit dem Bau der Cupola beauftragte. Er kannte dessen Verfahren des »Building with Air«, durch das Bini in den 1960er Jahren bekannt wurde. Bini’s Patent, armierten Beton aufzublasen und in diesem Zustand aushärten zu lassen, war State of the Art, eine futuristische Fertigbauweise, die allen möglichen Nutzungen offenstand. Innerhalb des seriellen und variablen Verfahrens der sogenannten Binishells bildete die Villa Antonioni allerdings die Ausnahme der Regel. Und wollte es auch bleiben: Mit einer Klausel im Vertrag, die es Bini verbot, Pläne oder Bilder des Gebäudes zu publizieren, sicherten sich Michelangelo Antonioni und Monica Vitti als Miteigentümerin Diskretion.

Um den Wünschen seines Kunden nach akustischer wie auch olfaktorischer Integration der Umgebung nachzukommen, entschied sich Bini für einen zum Meer hin offenen Balkon im Obergeschoss und für das eingeschnittene Auge in der Kuppel, durch das der Regen den nierenförmigen Kräutergarten im Atrium bewässert. Da Antonioni Bini überzeugen konnte, dass gebrochener Granit anders riecht als bearbeiteter, ließen sie die Platten für die große Treppe im nahe gelegenen Steinbruch nur an der Oberseite schleifen und polieren. Die restlichen Kanten zeigen offene Bruchstellen, keine Stufe gleicht der anderen. Während seines Aufenthalts hat Tarkovski einige Polaroids gemacht. Eines zeigt Enrica Fico auf eben dieser Treppe, die von den Schlafräumen im Obergeschoss hinunter in den Salon führt und sich an ihrem Ende wie ein Laufsteg in den Raum hinein verlängert. Auf einer weiteren Aufnahme, die wie ein Gegen-schuss wirkt, sieht man Andrej Tarkovski und Tonino Guerra in der Sitzecke unter den dreieckigen Fenstern. Sie schauen auf die Treppe wie bei einem Casting.

Aus der Zeitung erfährt Tarkovski, dass sein Film »Stalker« wider Erwarten nicht für den Wettbewerb in Venedig eingereicht wurde. Auch die Arbeit am Drehbuch für »Nostalghia« gestaltet sich mühsam, etwas zerknirscht gesteht er sich ein, dass seine Plotidee einer Schilderung der Einsamkeit der russischen Seele im schönen Italien ungenügend ist. Er schaut auf das Meer und denkt an Giuliana in »Il Deserto Rosso«. Es sei riskant, der endlosen Bewegung der Wellen zu folgen, sagt sie an einer Stelle, man laufe Gefahr, das Interesse an den Geschehnissen an Land zu verlieren.

Der Große Resonator — Eine Seeigelschale. Meeresbiologen nennen so das kalkhaltige Exoskelett von Seeigeln. Es war das erste Bild, das mir in den Sinn kam, als ich die Kuppel des Hauses sah. Bei näherer Betrachtung bemerkte ich, dass ihre Außenhaut rau und spröde war. An einigen Stellen löste sich die Verkleidung und gab den Blick auf den Beton und die feinen Stahlarmaturen frei, die die strahlenförmig im Zentrum der Kuppel zusammenlaufenden Einzelsegmente hielten. Mir fiel auf, dass Seeigel eigentlich eine unlogische Form aufweisen. Wenn doch der Druck der Flüssigkeit in ihrem Inneren den Außendruck des Wassers ausgleicht, warum sind sie dann nicht rund? Gab es eine paläontologische Periode, in der sie an Land lebten und die Schwerkraft sie in ihre gedrungene Form wölbte, so wie Luftballons, die man mit Wasser füllt? Hatte der Architekt dieses Hauses den Effekt der Schwerkraft auf Seeigel vor





Augen, als er in den 1960er Jahren die Idee entwickelte, Betonkuppeln mit Luft zu formen?

Ich ging noch einmal um das Haus herum, durchschlenderte eine Art flüssige Phase der Architektur, und hielt dann auf der dem Meer zugewandten Nordwestterrasse inne, die über die obere Felskante ragte. Das Haus hatte zwei Öffnungen zur Terrasse hin: ein quadratisches Glasfenster, das aus seinem Rahmen gesprungen war, und ein dreiflügeliges Fenster, langgestreckt wie das eines Bunkers, dessen Form an eine überdehnte Cinemascope-Blende erinnerte. Beim Blick ins Innere kam mir noch ein anderes Bild in den Sinn: ein Schwamm. Ein Schwamm aus dem Space Age. Geschwungene Wände durchzogen den höhlenartigen Innenraum des Hauses. Er war eine komplexe, durchlässige Struktur aus Faltungen – neben- und ineinander gefalteten Falten. Ein Wirbel aus Faltungen, die einen kosmischen Schwamm bildeten.

Als nächstes ging ich durch die Nordeingangstür ins Atrium. In einer Mulde im rosa Granitfußboden war dort ein kleiner Sukkulentengarten angelegt worden. Das Licht fiel durch ein großes, rundes Loch in der Mitte des Kuppeldachs, durch das der Regen den Garten bewässern konnte. Das Loch war wie das Auge des Pantheon. Oder der Anus des Seeigels. Ein Sonnen-Anus.

Als ich noch einmal die üppigen grünen Pflanzen betrachtete, nahm ich erstmals das Geräusch des Windes im Inneren wahr. Der Maestrone, der auf der Insel vorherrschende Nordwest-Wind, wehte durch die Glastür zum Wohnzimmer bis ins Atrium und ließ sie dabei in einer tiefen Tonlage schwingen. Der Klang der Tür hallte im ganzen Haus wider. Nun hörte ich auch das Geräusch der Schwell, die sich am Felsen brach.

Eine enge, geschwungene Treppe führte zum Obergeschoss des Hauses direkt bis unter die Kuppel. Ich ging die Stufen bis zu einem weißen Zwischengeschoss hoch. Von ihm gingen drei kleine Schlafzimmer, ein Bad und eine Loggia ab, die Richtung Norden wies. Hinter einer weiteren Glastür führte die Haupttreppe aus rosa Granit wieder hinunter ins Wohnzimmer. Auch diese Tür geriet in Schwingung, allerdings in einer etwas höheren Tonlage. Es war etwa zwei Uhr nachmittags. Das Sonnenlicht, das durch das Auge der Kuppel fiel, zeichnete sich als gestrecktes Lichtoval auf einer Wand neben der Loggia ab. In diesem Moment hörte ich ein pulsierendes Geräusch, das aus einer konkaven Nische in der Wand neben meinem rechten Ohr drang. Es war ein leiser, hoher Akkord, der sich aus verschiedenen Frequenzen zusammensetzte. Ich lauschte. Dann stieg ich die Stufen hinunter und hörte die Wände des Atriums ab. Während ich mich durch den Raum bewegte, stieß ich auf weitere stationäre Klänge, die jeweils in Aspekt, Frequenz und Lautstärke variierten. Der Wind erzeugte im Inneren des Hauses eine Reihe Helmholtz'scher Resonanzen.

Als nächstes betrat ich das geräumige Wohnzimmer mit den zwei großen Fenstern. Der Wind drang durch den kaputten Rahmen des quadratischen Fensters nach innen und entwickelte in diesem höhlenartigen Raum einen mächtigen Hall. Während ich lauschte, drehte der Wind nach Norden, Richtung Tramontana, und veränderte auch die Klangeigenschaften der Resonanz. Immer noch brachen sich die Wellen am Felsen. Ihr rosa Rauschen wurde im Inneren des Saals noch verstärkt. Es war, als hätte ich die ganze Zeit über eine Nautilusmuschel am Ohr. Mir wurde klar, dass das Haus als großer Resonator konzipiert worden war, als Ort, der die eigene Wahrnehmung von Veränderungen in Wind und Wellengang intensivierte.

Spätestens jetzt verblasste die Vorstellung vom Schwamm, und an seiner Stelle nahm langsam ein treffenderes Bild Gestalt an. Ein Ohr. Ich stand inmitten eines Klangapparats. Das Wohnzimmer war das Außenohr. Die beiden Glastüren bildeten das Trommelfell, das Klangimpulse in die Höhlen der dahinterliegenden Region des Innenohrs sendete. Die Zwischenebene entsprach der Ohrtrumpete, und die rund um die Kuppel gewundenen Schlafzimmer waren Gleichgewichtsorgan und Innenohrschnecke, die den Klang in das Gehirn der Träumenden übertrugen.

faces the sea, beyond the cliff top. The house had two openings to the terrace. A square glass window that had popped off its frame and an elongated, three-paned, bunker-like window, as an overstretched cinemascope aperture. As I looked inside, another image came to my mind: a sea sponge. A sea sponge of the space age. The large cavernous volume of the house was divided by sinuous walls into smaller cells. It was a complex, porous structure made of folds. Fold by fold, fold into fold. A vortex of coils that formed a cosmic sponge.

Next I walked through the north entrance into the atrium. There, in a cavity in the pink granite floor, lay a small garden of succulent plants. The space was lit by a large circular hole in the center of the dome through which rain could irrigate the garden. The opening was like the oculus of the Pantheon. Or the anus of a sea urchin. A solar anus.

As I looked again at the lush green plants, I started to perceive the sound of the wind inside. The Maestrone, the northwesterly wind that dominates the island, was blowing into the atrium through the glass door to the living room, making it vibrate at a low pitch. In turn, the sound produced by the door reverberated throughout the house. Now I could also hear the sound of the swell surging against the cliff.

A narrow twisting staircase led to the higher level of the house, directly under the cupola. I walked up the stairs to a white mezzanine. It was connected to three small bedrooms, a bathroom, and a loggia facing north. There was another glass door behind which the main staircase, carved from pink granite, led down into the living room. This door was vibrating too, at slightly higher pitch. It was about two in the afternoon. The sunlight entering through the dome's eye produced a slightly elongated disc of light on a wall next to the loggia. At that moment I heard a pulsating sound that came from a concave recess of the wall next to my right ear. It was a low-intensity, high-pitch chord composed of different frequencies. I listened. Then I walked downstairs and scanned the walls of the atrium. Moving around I detected other stationary sounds, varying in aspect, frequency, and intensity. The wind had the effect of inducing a number of Helmholtz resonances inside the house.

Next I entered the large living room with the two big windowpanes. The wind leaked inside through the broken frame of the square glass window and reverberated powerfully inside the cave-like space. As I listened, the wind turned north, to Tramontana, changing the aspect of the resonance. The waves were still breaking against the cliff, their pink noise amplified inside the hall. It was like walking with a nautilus shell against one's ear. It became clear to me that the house had been conceived as a large resonator, as a site to heighten one's perception of the changes in swell and wind.

By now the image of the sponge had blurred and morphed into a more accurate image: an ear. I was standing at the center of a sound apparatus. The living room was the outer chamber. The two glass doors acted as eardrums, sending sonic pulses to the cavities of the inner ear region located behind them. The mezzanine acted as the auditory tube and the bedrooms, curled up under the dome, as the vestibular and cochlear organs where sound was processed to the brains of the dreamers.









Ein wiedergefundener Knochen — Ich gehe um das Kuppelhaus herum, und vor mir breitet sich das Mittelmeer aus. Es liegt vielleicht 50 Meter unterhalb der Terrasse. Die Sonne steht tief, das Meer wirkt gebogen, als könne man die Erdkrümmung sehen. Eine große Leere. Als ich mich zum Haus wende, wird mir seine Form bewusst: eine Kugel, zur Hälfte eingegraben in die Oberfläche eines runden Planeten.

Das Besondere an diesem Haus ist nicht nur seine Form, sondern auch seine Lage auf einer Insel. Es ist am Rand der Siedlung das letzte Haus vor dem Kliff. Diese Situation produziert in den BesucherInnen auf einfachste Weise das Gefühl abgeschieden zu sein. Aber hier wird auch angedeutet, dass man ganz alleine sein könnte, dass es Plätze gibt, an denen man völlig auf sich zurückgeworfen ist. Wenn man in die kalifornische Wüste gerät, gibt es sofort ein Gefühl der Weite, und die Land-Art hatte sie für sich als Inspiration entdeckt. Aber die Mojave-Wüste hat eher eine skulpturale Qualität. Hier an der sardischen Küste ist es ein filmischer Blick mit Sogwirkung, der einen hin zum Meer und nach unten zieht: in die Strudel, die zwischen den roten Felsen tief unten schäumen und alle Formen annehmen können. Es ist das Meer, das die zielgerichteten Gedanken zerstäubt, um sie diffus zurück zu spucken.

Mir kommt Andrej Tarkovskis Film »Solaris« in den Sinn und die Raumstation, in der ein Kosmonaut über den Ozeanplaneten fliegt und aus dem runden Fenster schaut: Der Planet, seine Strömungen sind in ständiger Bewegung, sie scheinen die menschlichen Gedanken zu absorbieren und zu ändern. Während der Kosmonaut denkt, dass er den Planeten studiert, untersucht dieser ihn und ändert seine Realität. Der lebende Ozean macht dem Kosmonauten zunächst Angst, aber erfüllt ihm später seine Träume.

Sieben Jahre nach »Solaris« stand Tarkovski hier auf der Terrasse, als er nostalgisch in sein Tagebuch notiert:

»The villa stands above the sea, with the sea all around it. Tamarisk, thuja, shrubs, cliffs — granite. The beach is amazing. Weathered cliffs. The granite has taken on astonishing shapes. Silence. Sunshine. The sea is azure. It's a fairy-tale place. Heaven. Paradiso. Only where are my Tyapochka and Larissa!«

Die Tatsache, dass Tarkovski am nächsten Tag mit Antonioni durch ein Teleskop den Mond betrachtet hat, wirkt heute zwingend. Die Möglichkeit eines solchen Treffens ist ablesbar in der Planung des Gebäudes, das für mich wie aus dem Solaris ausgeschnitten scheint. Das Haus und seine Position in der Isolation ist die Mischung eines Modernismus mit Naturmythen, gebaut wie eine sich berührende Ästhetik der beiden Regisseure. Man kann sich fragen, warum nicht Tarkovski schon zehn Jahre früher hier war und dieses Haus gesehen hatte, als es kurz vor dem Dreh von »Solaris« gebaut worden war. Die späte Einladung von Antonioni an Tarkovski wäre somit eine Erfüllung dieser Idee.

Seit dem Bau des Hauses sind fast 50 Jahre vergangen, und die Zeit hat ihre Spuren hinterlassen. 1969 war dies Science-Fiction-Architektur. Es war die Epoche, in der weltweit große gestalterische Würfe versucht wurden, anschaulich an dem Bild des Affen, der am Beginn von »2001 – Odyssee im Weltraum« einen Knochen in die Luft wirft und dieser im bekanntesten Match Cut der Filmgeschichte zu einem Raumschiff wird.

Nun ist die Villa immer noch da, eine zur Zeit unbewohnte Hülle, die verwittert ihr Wesen als Skelett zeigt, übrig gelassen aus einer fantastischen Zeit. Ein Bild kommt mir in den Kopf: Was ist eigentlich mit dem Knochen passiert, der 1968 in den Himmel geworfen und im Schnitt zum Raumschiff wurde? Der Film schneidet es so, als ob er nie wieder auf dem Boden landen würde. Tatsächlich muss der Knochen aber, der Gravitation wegen, wieder hinunterfallen. Er ist hier heruntergefallen. Dieses Haus ist der vom Himmel gefallene Knochen. Post-Science-Fiction.

¹ Alle im Text verwendeten Zitate von Tarkovski sind aus der englischen Übersetzung seiner Tagebücher. Andrej Tarkovsky: *Time Within Time, The Diaries 1970–1986*, übers. v. Kitty Hunter-Blair, London/Boston: Faber & Faber 1994.

A Recovered Bone — I walk around the domed house, the Mediterranean spread before me. It rests about fifty meters below the terrace. The sun is low in the sky and the sea appears curved, as if one could see the curvature of the earth. A vast emptiness. Upon turning towards the house, I notice its form: a sphere, half buried in the surface of a round planet.

Special about this house is not just its form, but also its position on an island. It is the last home before the cliff at the edge of a settlement. In the simplest way, this situation elicits within the visitor a sense of being secluded. Suggested here is also the idea that one might be utterly alone, that places exist where one is fully self-reliant. If one happens to enter the California desert, it immediately conveys a feeling of vastness, and Land Art has found inspiration there. But the Mojave Desert has more of a sculptural quality. Here along the Sardinian coast it is a filmic view with a suction effect that pulls one down towards the sea: into the maelstroms that foam deep down between the red cliffs and can embrace all forms. It is the sea that nebulises any targeted thoughts, only to diffusely spit them back out.

Andrey Tarkovsky's film "Solaris" crosses my mind, and the space station where a cosmonaut flies across the oceanic planet, starting out of the round window. The planet and its currents are in constant motion; they seem to absorb and alter human thought. While the cosmonaut thinks that he is studying the planet, it is actually influencing him instead, shifting his reality. The cosmonaut is initially frightened by the animate ocean, but it later fulfils his dreams.

Seven years after "Solaris", Tarkovsky stood here on this very terrace, nostalgically writing the following in his journal:

"The villa stands above the sea, with the sea all around it. Tamarisk, thuja, shrubs, cliffs — granite. The beach is amazing. Weathered cliffs. The granite has taken on astonishing shapes. Silence. Sunshine. The sea is azure. It's a fairy-tale place. Heaven. Paradiso. Only where are my Tyapochka and Larissa!"

Today, the fact that Tarkovsky, together with Antonioni, viewed the moon with a telescope the very next day is quite compelling. The possibility of such an encounter is discernible in the planning of the building, which, to me, seems as if it were extracted from "Solaris". The building and its position of isolation is a blend of a modernism combined with nature myths, constructed like a tangential aesthetics of the two directors. One might wonder why Tarkovsky had not come here ten years earlier to see the house before he shot his film.

Almost fifty years have passed since the house was built, and traces of time have been left behind. In 1969 this was science-fiction architecture. It was the epoch where grand gestures of design were drafted worldwide, made evident in the picture of the ape who, at the beginning of "2001: A Space Odyssey", threw a bone into the air, only to see it turn into a spaceship in the most famous match cut in the history of film.

Now the villa is still there, presently as an uninhabited, weather-beaten shell that shows its essence as a skeleton, left over from a mythical era. An image comes to my mind: What ever happened to the bone that was thrown up towards the sky and edited into a spaceship in 1968? The film is cut in such a way that it appears to never again touch the ground. In actuality, though, the bone must give in to gravity and plummet back down. It landed here. This house is the bone fallen from the sky. Post-science fiction.

¹ All Tarkovsky texts have been excerpted from the English translation of his journals: Andrej Tarkovsky, *Time Within Time: The Diaries 1970–1986*, trans. Kitty Hunter-Blair (London and Boston: Faber & Faber, 1994).

