

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 181

Artikel: Michelangelo Antonionis offene Texte : Geschichten ohne Ende
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867342>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Michelangelo
Antonionis
offene Texte

**Geschichten
ohne Ende
Und dann ...**



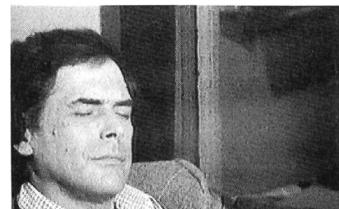
Alain Delon und Monica Vitti in
L'ECLISSE
(1962)

Der Regisseur Niccolo Farra kehrt alleine in seine römische Wohnung zurück, wie er dies auch schon zu Beginn getan hat. Zwischen Anfangs- und Schlussszene liegen rund zwei Stunden: die erfolglose Suche nach der idealen Frau und nach dem Stoff für den nächsten Film. Das Ende eines Films: Farra öffnet ein Fenster, setzt sich auf das Sims und blickt in die Sonne. Die Grossaufnahme seines Gesichts wird in das Weltraum-Setting eines Science-fiction-Films überblendet. Im Off hören wir die Stimme des Regisseurs, der nun sein neues Projekt skizziert: die Geschichte einer Expedition zur Sonne in einem zum Raumschiff umgebauten Asteroiden. Er greift dabei einerseits eine Anregung seines Neffen Lucio auf, anderseits auf einen Zeitungsartikel zurück, den er im Verlaufe des Films einmal kurz überflogen hat. «An dem Tag, an dem der Mensch verstehen lernt, wie die Materie im Innern der Sonne verteilt ist und welchen dynamischen Gesetzen sie folgt, begreift er vielleicht, wie das Innere des Universums beschaffen ist, und versteht den Sinn vieler Dinge ...» «Und dann ...?» fragt der kleine Lucio. Doch diese Frage bleibt unbeantwortet – offen wie IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA (1982), Antonionis bislang letztes Werk.

Die meisten Filme des Italieners Michelangelo Antonioni weisen eine solch offene Struktur auf, die sich besonders deutlich an den beiden „zentralen“ Stellen einer Fiktion, nämlich Anfang und Schluss, manifestiert. Karl Prümm weist in seinem Aufsatz «„Suspense“, „Happy-End“ und Tödlicher Augenblick» (Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1983, MuK; 23) darauf hin, dass dem Zuschauer nach dem Filmerlebnis am ehesten jene Bilder präsent blieben, die eine quasi natürliche Begrenzung besäßen, nämlich die Anfangs- und Schlussequenz: «Auf beide ist daher die besondere Aufmerksamkeit jedes Regisseurs gerichtet. Mehr noch als der Exposition gilt dem prägnanten Schluss das Hauptaugenmerk.» Es scheint mir aufschlussreich, einmal von Antonionis Endsequenzen auszugehen, um seine narrativen und ästhetischen Bauprinzipien gleichsam von hinten, vom Ende her aufzurollen. Dabei lässt sich auch aufzeigen, wie sehr bei Antonioni das von Prümm als Hauptcharakteristikum des Spielfilms angeführte Strukturelement aufgebrochen wird: die Finalität.

In einem Interview mit Pierre Billard, das sich in dem von Ulrich Gregor herausgegebenen Buch «Wie sie filmen:

Einstellungsfolge Schluss:
IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA
(1982)



fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart» (Gütersloh: Mohn, 1966) finden lässt, stossen wir auf folgende Aussagen des Regisseurs: «Das, was man im allgemeinen mit *dramatischer Linie* bezeichnet, interessiert mich nicht. Der eine Mechanismus ist a priori nicht besser als der andere. Und ich glaube nicht, dass die alten Gesetze und Regeln des dramatischen Schauspiels heute noch Gültigkeit haben können. Heute sind die Geschichten so, wie sie sind, ohne Anfang und ohne Ende, ohne Schlüsselszenen, ohne dramatische Parabel, ohne Katharsis. Sie können aus Fetzen und Fragmenten ohne Gleichgewicht bestehen, so wie das Leben ist, das wir leben.»

Geschichten ohne Anfang, ohne Ende – trotzdem stellt sich natürlich auch für Antonioni das Problem, einen Film zu beginnen (oder vielleicht besser: zu starten, um den technischen und neutraleren Ausdruck zu verwenden) und zu einem Ende zu bringen, zu stoppen. Seine Aussage weist aber darauf hin, dass er nicht gewillt ist, dies auf eine „klassische“, „konventionelle“ Art und Weise zu tun. Anfang und Ende werden teilweise austauschbar, was so weit gehen kann, dass ein Film wie

L'ECLISSE (1962) mit einem Ende beginnt oder aber wie IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA mit einem (Neu-)Anfang endet. Es scheint, als würde der ursprüngliche Film, IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, dem wir zwei Stunden gefolgt sind, von einem zweiten, neuen abgelöst, gleichsam verdrängt – von einem neuen Film, der die Protagonisten des bisherigen „entlässt“, von einem Mini-Film, der nur einige Sekunden dauert und die Beantwortung der Frage nach der Fortsetzung buchstäblich im Raum stehen lässt.

Für David Bordwell sind diese offenen Enden ein prägendes Merkmal des modernen *art film*, wie er diese Kategorie in seinem Buch «Narration in the fiction film» (Madison: University of Wisconsin Press, 1985) nennt. Und in den Ausführungen des Filmwissenschaftlers finden wir überaus präzise Übereinstimmungen mit jenen des Regisseurs Antonioni. Die Narration dieser Filme – so Bordwell – sei sich bewusst, dass das Leben von einer ungeheuren Komplexität sei, komplexer als es die Kunst je sein könne. Um diesem Umstand wenigstens ansatzweise Rechnung zu tragen, blieben Themen in der Luft hängen und Fragen unbeantwortet. Anstelle

Maria Schneider und Jack Nicholson in

PROFESSIONE: REPORTER

(1975)



einer abschliessenden Auflösung und Lösung der Hauptprobleme, wie wir sie in den Endkonstellationen des klassischen Hollywoodkinos finden, trete nun «eine heterogene Mischung von unlösbaren Hypothesen», statt zu einer Bündelung komme es zu einem Nebeneinander oder gar zu einem Auseinanderdriften. Kein beruhigendes Zurücklehnen ist angesichts der dargebotenen „Lösungen“ möglich, eine Unruhe, Irritation bleibt bestehen, wird nicht abgebaut, der Film geht weiter, auch wenn längst die Endtitel auf der Leinwand erschienen und die Lichter im Saal wieder eingeschaltet sind.

Wiederholung, Kreisbewegung, Ellipse

Das Ende (genauer: die vorletzte Szene) von IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA führt uns an den Anfang zurück, nicht nur bezüglich der Fragestellung (wie sieht der neue Filmstoff aus?), sondern auch des Schauplatzes (Farras Wohnung). Dieses repetitive Moment, teilweise verbunden mit einer kreisähnlichen oder elliptischen Struktur, findet sich auch in anderen Filmen Antonionis. CRONACA DI UN AMORE (1950), sein Spielfilmerstling,

führt uns am Ende zwar nicht an einen identischen Schauplatz zurück, aber die gesamte Handlung erweist sich nach und nach als Wiederholung einer früheren, sieben Jahre zurückliegenden Geschichte. Immer stärker, beinahe zwanghaft, überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart. Paola und Guido planen wiederum die Ermordung jener Person, die zwischen ihnen und ihrer Liebe steht, oder wünschen sich zumindest deren Tod sehnlichst herbei. Aber wiederum führt die Beseitigung des Dreiecksverhältnisses nicht zur Freiheit, zur Zweisamkeit, sondern zur Trennung. Auch wenn vom kriminalistischen Standpunkt keine Schuldverstrickung der beiden Liebenden vorliegt, da der „Zufall“ dem geplanten Mordanschlag zuvorgekommen ist, bleibt doch ein moralisches Desaster, das ein weiteres Zusammenleben verunmöglicht. Die getroffene Verabredung für den nächsten Tag wird sich nicht erfüllen, Guido lässt sich mit dem Taxi zum Bahnhof fahren um abzureisen, verschwindet in der Dunkelheit der Nacht.

In Filmen mit einer solch zirkulären Struktur lässt sich keine grosse Entwicklung erwarten. Tatsächlich sind Antonionis Protagonisten kaum zu einer Veränderung

Einstellungsfolge Schluss:

CRONACA DI UN AMORE

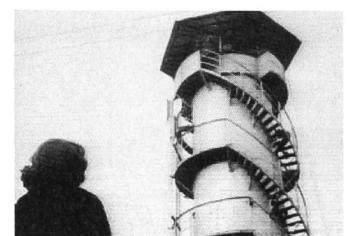
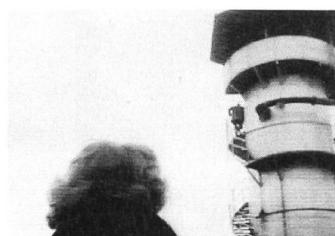
(1950)



Einstellungsfolge Schluss:

IL GRIDO

(1957)



fähig, sie sind Gefangene ihrer "Krankheit der Gefühle", worunter der Regisseur hauptsächlich ein Auseinanderklaffen zwischen der äusserlichen gesellschaftlichen Entwicklung und der Innenwelt, vor allem der moralischen Empfindungen der Menschen, versteht. Dort, wo die Welt zum Gefängnis wird, gibt es kein Entrinnen, es sei denn durch den Tod. Vor allem Antonionis Frühwerk, das sich am Existentialismus orientiert, ist von einem unübersehbaren Pessimismus durchdrungen.

Am stärksten verarbeitet und am konsequentesten durchgeführt innerhalb dieser Frühphase wird die zirkuläre und repetitive Struktur in *IL GRIDO* (1957). Am Ende kehrt der ehemalige Fabrikarbeiter Aldo nach einer langen Irrfahrt wieder an seinen früheren Arbeitsort in Goriano zurück, dorthin, wo er in wilder Ehe mit Irma gelebt hat, bis sie erfuhr, dass ihr rechtmässiger Gatte im fernen Australien verstorben ist. Auch hier stossen wir zu Beginn auf eine ähnliche Struktur wie am Ende von *CRONACA DI UN AMORE*: der Weg zur Legitimierung eines Liebesverhältnisses scheint frei, doch Irma bricht in dem Moment, in dem äussere Zwänge wegfallen, aus der Zweiergemeinschaft aus. Aldo reagiert zunächst

verständnislos, dann gewalttätig und besiegt damit den endgültigen Bruch. Er ist, im Gegensatz zu Irma, zur Veränderung nicht fähig – der äusserliche Bewegungsdrang ist nur ein Versuch, die innere Erstarrung zu überdecken.

Die Rückkehr nach Goriano stellt letztlich einen Versuch dar, die frühere Übersicht wiederzuerlangen. Dies ist wörtlich und im übertragenen Sinne zu verstehen, wenn Aldo auf den Turm der Zuckerraffinerie steigt und damit an seinen früheren Arbeitsort zurückkehrt. Irma, auf Aldos Rückkehr aufmerksam geworden, folgt ihrem früheren Geliebten, wohl auch in der Ahnung, dass seine Rückkehr nichts Gutes verheisst. Nachdem sie sich bemerkbar gemacht hat (eine genaue Entsprechung zur ersten Szene des Films), scheint es, als würde Aldo wie ein Schlafwandler in einem Balanceakt geweckt. Seine vorher mechanischen Bewegungen werden unsicher, Schwindel erfasst ihn, er wankt immer stärker und stürzt schliesslich in die Tiefe, begleitet von Irmas Schrei. Der Schluss von *IL GRIDO* lässt nicht nur viele Fragen unbeantwortet, sondern provoziert in seiner Doppeldeutigkeit geradezu eine Interpretationskrise, die eigentlich –



wenn überhaupt – nur dann befriedigend gelöst werden kann, wenn eben diese Ambiguität zum Stilprinzip, zum Bauteil der Narration erklärt wird.

In LE AMICHE (1955) bildet der Selbstmordversuch Rosettas im Nebenzimmer der eben in Turin angekommenen Clelia den Auftakt; ihr zweiter Versuch, der diesmal erfolgreich verläuft und sie das Leben kostet, beschliesst zwar nicht den Film, aber er leitet den Entschluss Clelias zur Abreise ein. Diese Abreise ist es dann, die die letzten Bilder des Films füllt. In L'ECLISSE (1962) kann nur vermutet werden, was am Ende mit den beiden Protagonisten Vittoria und Piero geschieht, denn der Film verliert sie aus dem Blickwinkel – ein weiteres Merkmal Antonionischer Endkonstellationen. Trotzdem ist es nicht abwegig anzunehmen, dass das Paar eben deshalb nicht mehr im Bild erscheint, weil weder Piero noch Vittoria die Verabredung am Schauplatz der Schlussequenz einhalten. Damit würde sich auch hier die Anfangssituation (Trennung Vittorias von Riccardo nach einer durchwachten Nacht) in einem gewissen Sinne wiederholen, allerdings weitaus weniger quälend als in den ersten Minuten des Films, sondern überaus „pragmatisch“.

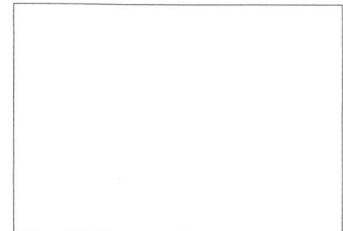
In BLOW UP (1966) finden wir am Ende nicht nur jenen Schauplatz wieder, an dem der Haupterzählstrang seinen Ausgangspunkt nahm, nämlich den idyllischen Park mit seinem grünen Rasen und den Sportanlagen, in dem der Fotograf Thomas auf Motivsuche das Liebespaar heimlich ablichtete, sondern auch jene Gruppe buntgekleideter und weiss geschminkter Pantomimen, die in den ersten Filmm Minuten bereits die Wege des Fotografen kreuzten, nachdem er dem Obdachlosenheim entschlüpft war und mit seinem Rolls-Royce zum Atelier fuhr. Im Gegensatz zum ersten Mal sind sie nun weniger im Hintergrund gehalten, die Narration des Films widmet sich ihnen stärker und vernachlässigt dabei etwas die Hauptfigur. Das Parkmotiv, die friedliche Oberfläche, hinter der sich fatale Details verbergen, ist übrigens während des gesamten Films präsent, nicht nur real, sondern auch auf den Fotos, die Thomas entwickelt und vergrößert, und so ist es nur konsequent, dass der Film an diesem Ort endet.

Auch IL DESERTO ROSSO (1964) kehrt am Schluss in jene vergiftete Industrielandschaft, in der Giuliana und ihr Sohn verloren umhergehen, zurück, die den Film

Einstellungsfolge Anfang:

BLOW UP

(1966)



Einstellungsfolge Schluss:

BLOW UP

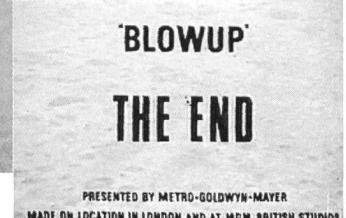
einleitete. PROFESSIONE: REPORTER (1975) schliesslich nähert sich gegen Ende immer mehr jener wüstenähnlichen Landschaft Afrikas, in der er seinen Ausgangspunkt hat. Nach einem nur vorübergehenden Aktionismus kommt auch hier der Protagonist, der Reporter David Locke, der seine Identität gewechselt hat und in jene des verstorbenen Waffenhandlers Robertson geschlüpft ist, wiederum an einen toten Punkt, einen Punkt der Erstarrung, die den bevorstehenden Tod vorwegnimmt. Am Ende dann der "zweite" Tod von Locke, diesmal ein wirklicher.

Diese zirkuläre oder elliptische Struktur, der Wiederholungscharakter steht keineswegs in Widerspruch zur angeführten Offenheit. Das Einmünden der Narration am Ende in Konstellationen, die auf den Anfang zurückverweisen, liesse nur in Werken, die sich an einer konventionellen Dramaturgie orientieren (die Antonioni in seinen eigenen Aussagen vehement in Abrede stellt), eine Abgeschlossenheit, ein Abgerundetsein erwarten. Zwar weisen seine Filme in der Regel eine lineare Struktur auf, entwickeln sich chronologisch (sein letztes Werk

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA und bis zu einem gewissen Grade auch PROFESSIONE: REPORTER stellen in dieser Beziehung eine Ausnahme dar), jedoch fehlen explizite Zusätzungen, Höhepunkte und damit auch Lösungsversuche. Eine eigentliche narrative Hierarchie lässt sich kaum finden, stattdessen konkurrieren verschiedene Systeme, Ebenen miteinander, schliessen sich immer wieder kurz.

Am auffälligsten können wir diese "Dedramatisierung" in jenen Werken beobachten, die sich an Genrekonventionen und damit an einem mehr oder weniger verfestigten Set von Erwartungshaltungen orientieren. Krimi-Konstellationen weisen etwa CRONACA DI UN AMORE, L'AVVENTURA (1960) und besonders BLOW UP auf. Die Parallelität oder Gleichgewichtung von wichtigen und scheinbar weniger wichtigen Storyelementen (zum Beispiel der Flugzeugpropeller aus dem Trödlerladen oder das Konzert der "Yardbirds" in BLOW UP) bewirkt aber gleichsam eine Erosion des Plots. Anstelle einer stringenten Kausalität tritt ein Kontingenzenprinzip, das dem "Zufall" einen grossen Stellenwert einräumt und die Finalität der Narration aufweicht. Leerstellen öffnen sich,

**Monica Vitti und Gabriele Ferzetti in
L'AVVENTURA
(1960)**



wenn wichtige Informationen fehlen, und wenn unterschiedliche Interpretationsansätze konkurrieren, entsteht Ambivalenz.

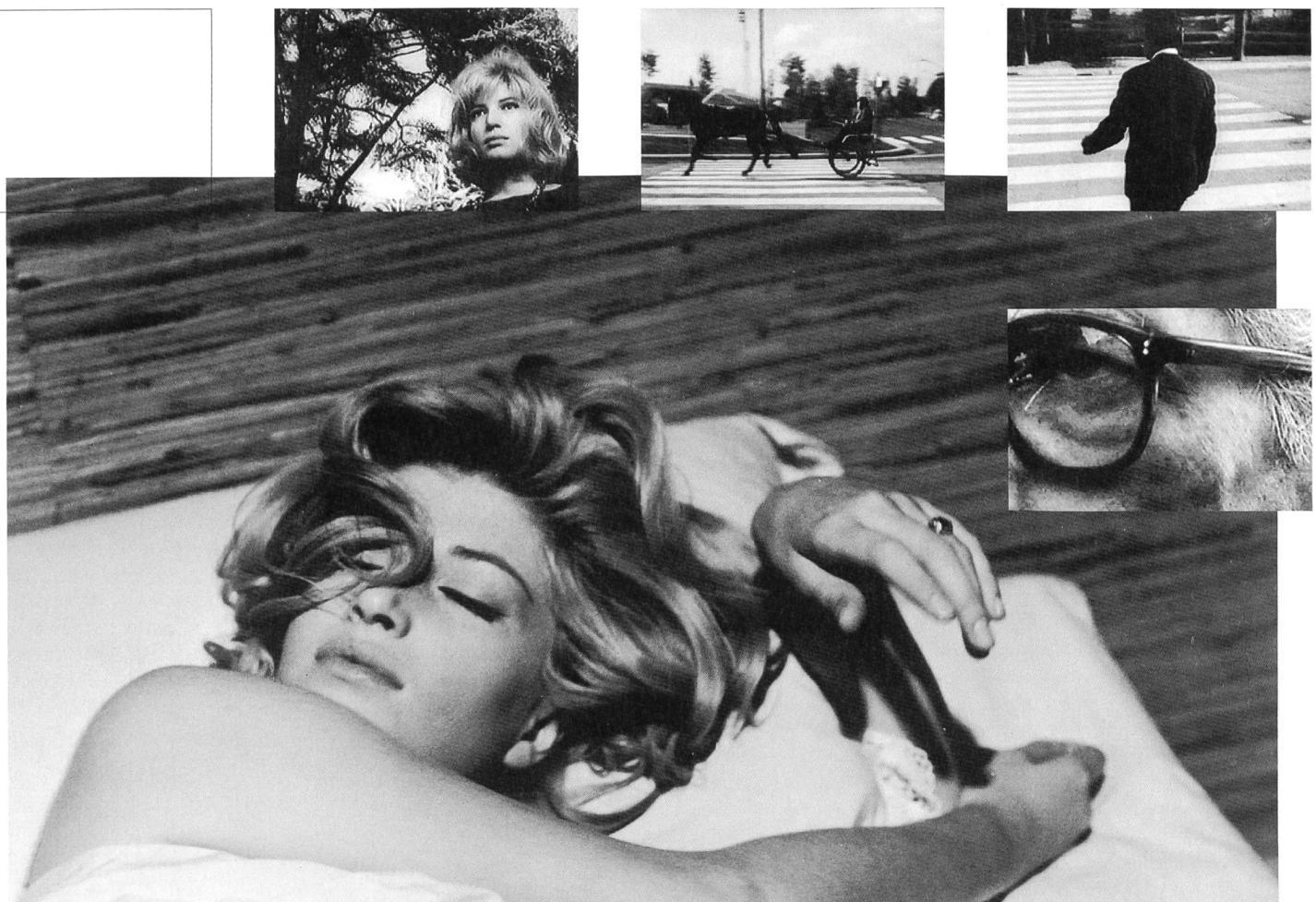
Ambiguität

Die letzten Bilder von IL GRIDO sind doppel- oder mehrdeutig. Selbstmord oder Schwächeanfall? In der zeitgenössischen Rezeption und Interpretation des Films spielte diese Fragestellung – Ende der fünfziger Jahre – eine zentrale Rolle. Heute ergeben sich, vor dem Hintergrund weiterer Filme des Regisseurs, andere Perspektiven. Antonionis Werk ist reich an rätselhaften Stellen, falschen Fährten, „blind“ Motiven, an Geheimnissen, die keine Auflösung erfahren. In L'AVVENTURA beispielsweise verschwindet eine der Hauptfiguren während einer Schiffsreise spurlos. Dieses Verschwinden wird immer mehr in den Hintergrund gedrängt, wird für die Narration unwichtig und bleibt ungeklärt – für den Zuschauer allerdings bleibt deshalb die Irritation. In der rätselhaften Schlusssequenz von L'ECLISSE emanzipiert

sich der Film gleichsam von seiner eigenen narrativen Vorlage, um sich anderen Dingen zuzuwenden: aus dem Spielfilm wird ein Dokumentarfilm, der den Übergang vom Tag zur Nacht, das allmähliche Verschwinden des Lichtes schildert. Vielleicht meint der Titel „Sonnenfinsternis“ auch diesen Aspekt, wobei anzufügen ist, dass das Wort in der italienischen Sprache offensichtlich keine so spezifische und enge Bedeutung wie im Deutschen besitzt, sondern allgemeiner „Ausbleiben“ bedeutet: das Ausbleiben von Vittoria und Piero am Ende des Films.

Zum zentralen gestalterischen Element wird die Ambiguität aber in BLOW UP. Der Fotograf trifft im Park auf die Gruppe, die auf einem Tennisplatz pantomimisch einen Match inszeniert – ein Spiel ohne Ball. Was zunächst wie ein Happening aussieht, entwickelt sich schliesslich zur Meditation über Wirklichkeit und Imagination und nimmt damit ein zentrales Motiv des Films noch einmal auf. Die Gruppe fordert Thomas, der sich zu ihnen als Zuschauer gesellt hat, auf, den ins Aus gefallenen „Ball“ ins Spiel zurückzuwerfen. Nach einem Moment des Zögerns spielt der Fotograf das Spiel mit. In der Folge

Einstellungsfolge Schluss:
L'ECLISSE

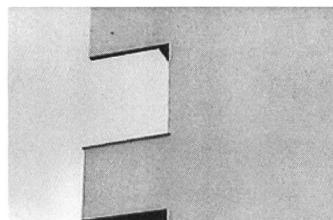
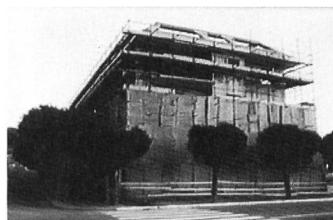


Monica Vitti in
L'ECLISSE

verharrt die Kamera auf ihm, und allmählich beginnen wir die Aufschlaggeräusche eines Tennisballs zu hören. Bild und Ton gehen getrennte Wege, die Sphäre des Sicht- und Hörbaren fällt auseinander. Im letzten Bild schliesslich wird auch der Fotograf ausgeblendet, zurück bleibt die grüne Rasenfläche. Damit setzt der Film Signale, die deutlich reflexiven Charakter haben, die auf sich selbst und die Künstlichkeit des Films verweisen. Ted Perry und Rene Prieto entwickeln in ihrem Buch «Michelangelo Antonioni: a guide to references and resources» (Boston: Hall, 1986) in diesem Zusammenhang ein aussagestarkes Bild: der Film sei in solchen Momenten nicht länger ein Fenster, sondern werde zum Spiegel, der unter anderem denjenigen reflektiere, der hinter der Kamera stehe – den Realisator des Films.

In ZABRISKIE POINT (1970) trennen sich die Wege von Mark und Daria gegen Ende wieder. Er will das gestohlene Kleinflugzeug zurückbringen und wird dabei von der Polizei erschossen, sie reist mit ihrem Auto nach Phoenix weiter, um an einer Arbeitssitzung ihres Chefs teilzunehmen. Bei ihrer Ankunft erfährt sie aus dem

Radio die Nachricht von Marks Tod. Sie betritt kurz das mitten in der Wüste erbaute, ultramoderne Haus, wo die Besprechung stattfindet, um sich dann angewidert zu entfernen. Nun fügt sich bruchlos ein „Imaginationsschub“ ein, der mit einer ähnlichen Szene korrespondiert, die auf die Liebesszene zwischen Daria und Mark im *Death Valley* folgt und diese multipliziert. Daria lässt das Haus explodieren. Aus dem anfänglichen Realismus entwickelt sich mittels Wiederholungen und Zeitlupeneffekten ein abstraktes Bewegungsballett. Was zunächst wie ein Terroranschlag aussieht, gibt sich bei näherem Hinsehen als Spiel der Phantasie zu erkennen. Denn es scheint, als wäre einmal mehr – ähnlich wie in der Endszene von *L'ECLISSE* – der „Schauplatz“ von Menschen geräumt worden. Während der Explosionen sehen wir keine menschlichen Körper, kein Blut, keine physische Gewalt. Was da auf vielfältige und vervielfältigte Art in und durch die Luft fliegt, sind Dinge, Gegenstände – Lebloses wird bewegt, animiert und entwickelt eine ganz eigenartige, rätselhafte Schönheit. Ein mehr oder weniger autonomer Kurzfilm schiebt sich in den eigentlichen Film.



Das Verschwinden der Protagonisten

Manchmal entsteht der Eindruck, als würde sich Antonioni plötzlich nicht mehr so sehr für seine Figuren interessieren oder – vielleicht etwas präziser formuliert – als würden andere Dinge sein Interesse stärker erregen. In *ZABRISKIE POINT* bildet die Explosionssequenz einen solchen autonomen Einschub – allerdings kehrt der Film nach dem minutenlangen Intermezzo doch noch zu Daria, der Hauptfigur, zurück. Es kann aber auch vorkommen, dass die Protagonisten förmlich aus dem Film (und damit auch aus der Narration) gedrängt werden. *L'ECLISSE* ist in dieser Beziehung ein besonders prägnantes Beispiel, denn in den letzten fünfeinhalb Minuten begegnen wir Piero und Vittoria nicht mehr. Vittoria verlässt das Büro, in dem Piero arbeitet. Sie wirkt verwirrt, als sie auf die Strasse tritt. Kurze Zeit später geht sie einfach aus dem Bild und kommt nie wieder. In erzählerischer Hinsicht könnte dieses Verschwinden auch als Trennung, als gegenseitiges Platzenlassen des Rendezvous an der Piazza gedeutet werden. Der Film wechselt gleichsam die "Gangart" – aus dem fiktionalen Film wird einer, der einem dokumentarischen gleicht,

der seinen Ausgangspunkt auf eben jener Piazza nimmt, wo sich Vittoria und Piero schon zweimal getroffen haben.

Eine genauere Analyse dieser letzten Sequenz bestätigt allerdings, was einem vielleicht schon bei der ersten Visionierung in Form eines Déjà-vu-Erlebnisses dämmerte: so autonom ist diese Schlussequenz nicht. Tatsächlich enthält sie in ihrem ersten Teil vorwiegend Bilder, die sich bereits früher im Film finden lassen: der Fussgängerstreifen, der Baum im Wind, die Schwester mit dem Kinderwagen, der Reiter, die Tonne mit dem Holzstück, die aufgeschichteten Backsteine. Teils handelt es sich um völlig identische Einstellungen, die wiederholt werden, teils erfahren sie insofern eine Veränderung, als Piero und Vittoria fehlen oder durch andere Personen ersetzt werden.

Zu Beginn der Sequenz finden wir mehrheitlich Einsprengsel aus dem vorangehenden Film, gleichsam als würde eine Überlagerung stattfinden, eine Verzahnung. Im zweiten Teil allerdings wird die Sequenz wirklich autonom, befreit sich von der vorangehenden Narration. Gezeigt werden mehrheitlich "leere" Bilder, und so ge-

David Hemmings und
Veruschka Gräfin Lehndorf in
BLOW UP



nügt ein kleiner Hinweis, um Spekulationen auszulösen – wie etwa die zwei Einstellungen, die einen Passanten zeigen, der dem Autobus entsteigt und dabei eine Zeitung liest. Aufrüstung, atomare Bedrohung, Kriegsgefahr – Fetzen aus Schlagzeilen einer Zeitung. Der Einbruch der Dämmerung, die Kameraperspektive, die Montagetechnik, die Musik – sie machen aus dem Gewöhnlichen, Alltäglichen etwas Bedrohliches, lassen eine Endzeitstimmung entstehen, wo schliesslich die allerletzte Einstellung – eine brennende Strassenlampe in Grossaufnahme und Überbelichtung – wie eine atomare Explosion erscheint. Selten werden Konvention und Erwartung an einem Filmende so konsequent missachtet wie in L'ECLISSE.

Was dieser Film auf radikale Weise vornimmt, die vorzeitige "Entlassung" der Protagonisten und der Wechsel der Erzählperspektive, stellt aber in Antonionis Œuvre keinen Einzelfall dar. In BLOW UP wird die Hauptfigur ausgeblendet. In LA NOTTE (1960) entfernt sich die Kamera mit einem langen Travelling von Giovanni und Lidia, um die Weite des Golfplatzes in der Morgendämmerung zu erfassen. Sie überlässt damit das Ehepaar,

das versucht, die Entfremdung mit einer hilflosen Geste wilder Umklammerung zu überdecken, sich selbst, eröffnet damit aber auch dem Zuschauer einen eigenen Imaginationsraum. IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA mündet in eine Science-fiction-Szenerie und thematisiert damit nicht nur den Vorgang des Erzählers selbst, sondern unterläuft ihn auch wieder, indem die "Fortsetzung" dann doch nicht folgt.

Locke, der die Identität des Waffenhandlers Robertson übernommen hat und damit auch dessen Geschäftsrisiken, ist den Verabredungen in der übernommenen Agenda gefolgt und schliesslich, zusammen mit einer namenlosen jungen Frau, im südlichen Spanien angelangt. Das Abstreifen seiner alten Identität hat ihm letztlich zu keiner neuen Freiheit verholfen. An die Stelle von Frustration und Routine sind lediglich Gefahr und Unwissheit getreten. Am Ende der Reise, im "Hotel de la Gloria" angelangt, schickt er die junge Frau fort, legt sich resigniert auf sein Bett und wartet. In der zweitletzten Einstellung von PROFESSIONE: REPORTER blickt die Kamera aus dem Innern des Zimmers auf die vergitterte Fensteröffnung und den davorliegenden Platz. Am lin-

Daria Halprin in
ZABRISKIE POINT
(1970)



ken Bildrand sind noch Lockes Füsse sichtbar. Langsam, zunächst kaum wahrnehmbar, bewegt sich die Kamera nun Richtung Fensteröffnung; Locke gerät aus dem Blickfeld, dagegen gewinnt das Geschehen im Freien immer mehr an Bedeutung.

Wiederum findet eine Verlagerung des Interesses auf scheinbar Nebensächliches statt: der Alte auf der Bank, die Stierkampfarena im Hintergrund, ein Hund, ein Junge, der mit Steinen nach dem Tier wirft, der schimpfende Alte, das Auto einer Fahrschule. Ein herannahender weißer Citroën stellt aber wieder einen Bezug zum Raum hinter der Kamera her. Er parkt vor dem Hotel, ihm entsteigen zwei Männer, darunter ein Schwarzer, der in Richtung Hoteleingang geht, während sein Komplize Lockes Begleiterin ablenkt. Zwei von Robertsons Kunden, die sich betrogen fühlen? Mittlerweile erreicht die Kamera das Gitter. Eine unendliche Spannung zwischen Sichtbarem und jenem Raum, der ausserhalb des Blickfeldes liegt und in dem sich nun eventuell Entscheidendes abspielt, baut sich auf. Bei genauem Zuhören ist ein Geräusch wahrnehmbar, das von einem Schuss stammen könnte.

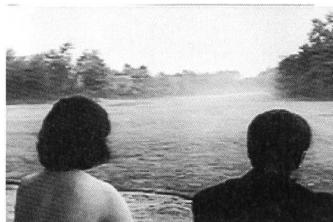
Die Kamera durchquert das Gitter, nachdem sich der Citroën eilig entfernt hat, befreit sich von ihrem räumlichen „Gefängnis“. Sirenengeheul kündigt die Ankunft eines Polizeiautos an, ein zweiter Wagen folgt, ihm entsteigt auch Lockes Frau, die sich an die Fersen von Robertson geheftet hat, um Genaueres über den vermeintlichen Tod ihres Mannes zu erfahren. Schliesslich vollendet die Kamera ihre Bewegung, blickt nun von aussen ins Hotelzimmer. Der regungslos auf dem Bett liegende Locke wird sichtbar, Polizisten, der Hotelbesitzer, Lockes Begleiterin und seine Frau stürmen ins Zimmer.

Diese rund siebenminütige, äusserst komplex aufgebaute und technisch brillant realisierte Einstellung stellt ein Meisterstück einer eigendynamischen, befreiten, umherwandernden Kamera dar. Die langgezogene Bewegung wirkt wie ein Resümee. Der Mord ereignet sich ausserhalb der Bildkadrierung, gleichsam zwischen den „Zeilen“. Diese Plansequenz ist aber zugleich auch eine überzeugende Illustration der These, dass Antonionis Ästhetik oft dann ihre grössten Triumphe feiert, wenn die Protagonisten an einem Endpunkt, Tiefpunkt, in ei-

Einstellungsfolge Schluss:

LA NOTTE

(1960)



Einstellungsfolge Schluss:

LE AMICHE

(1955)

ner Sackgasse gelandet sind. Die darauffolgende Schlusseinstellung, die das Hotel in der Abenddämmerung zeigt, unterstreicht dann die "Unwichtigkeit" des Vorgefallenen. Keine Trauer, Melancholie, sondern – verstärkt durch den Musikeinsatz – eine gelöste, abgeklärte Stimmung erfüllt das Filmende.

Ein Ende in Öffentlichkeit

Auch wenn sich Antonionis Filme von denen des Neorealismus insofern grundsätzlich unterscheiden, als sie ihr Augenmerk nicht so sehr auf die Beziehung zwischen den Protagonisten und der Gesellschaft lenken, sondern vielmehr auf jene zwischen den Individuen und auf ihre Innenwelt, die Spuren, die die soziale Umgebung und Entwicklung in ihnen hinterlassen hat, was Kritiker dazu veranlasst hat, von einem "inneren Realismus" zu sprechen, ist augenfällig, dass die meisten seiner Werke ihr Ende an öffentlichen Orten, in der Öffentlichkeit finden. Es scheint, als würde am Schluss die private Sphäre wieder aufgebrochen, der Rahmen geöffnet, die Durchleuchtung der Innenwelt in einen brei-

teren Kontext gestellt. CRONACA DI UN AMORE endet auf der Strasse, ebenso L'ECLISSE und ZABRISKIE POINT. In LE AMICHE findet die letzte Begegnung zwischen der abreisenden Clelia und Carlo, ihrem Geliebten, im Gewühl des Turiner Bahnhofs nicht mehr statt, obwohl Carlo durchaus anwesend ist. Als Clelia, die Carlo noch telefonisch zu erreichen versucht, von einem aufdringlichen älteren Herrn belästigt wird, wird in diesem Detail der Aspekt des öffentlichen Ortes besonders deutlich veranschaulicht. L'AVVENTURA und PROFESSIONE: REPORTER enden auf einem Platz vor einem Hotel, IL GRIDO und IL DESERTO ROSSO auf oder vor einem Fabrikgelände, LA SIGNORA SENZA CAMELIE (1953) in einem Filmstudio. In BLOW UP spielt die letzte Szene in einem Park, auch in LA NOTTE finden wir am Ende eine parkähnliche Landschaft.

Ein Menschengewühl wie im Bahnhof von LE AMICHE bildet also eher die Ausnahme, denn mehrheitlich sind diese öffentlichen Plätze wie leergefegt, sie sind gleichsam "ausser Betrieb". Inhaltlich ist dieser Umstand des öfters dadurch begründet, dass es Nacht oder früher Morgen ist: CRONACA DI UN AMORE, L'AVVENTURA, LA



Franco Fabrizi und Anna Maria Pancani in
LE AMICHE

NOTTE, L'ECLISSE, PROFESSIONE: REPORTER, und in IL GRIDO ist das Fabrikgelände deshalb menschenleer, weil die Arbeiter an einer Protestkundgebung gegen den Bau eines Flugplatzes teilnehmen. Thematisch und strukturell können wir dennoch präzisieren: viele von Antonionis Filmen enden zwar an öffentlichen Orten, aber Öffentlichkeit spielt sich in diesem Moment gerade anderswo ab ...

Thomas Christen

Monica Vitti in
IL DESERTO ROSSO
(1964)



THE END.