

# L'Eclisse, ein Film von Michelangelo Antonioni

Autor(en): **Züfle, Manfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 3

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161481>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# L'Eclisse, ein Film von Michelangelo Antonioni

MANFRED ZÜFLE

Der Film ist nur aus der Bildsprache Antonionis verständlich. Es wird gesagt, Antonionis Sprache sei, zum Beispiel im Gegensatz zu derjenigen Ingmar Bergmans, nicht symbolisch. Das ist nichts weiter als die *Negation* eines Begriffs, der zudem in keiner Art und Weise ein ausgewiesener Begriff ist. Die Art dieser Sprache muß aber in einer *positiven* Beschreibung verstanden werden.

Dies ist besonders schwierig, weil Antonionis Sprache eine Sprache des *Schweigens* ist. Schweigen im Ton. Es gibt kaum einen Tonfilm, in dem jeder Ton — bis auf die Bruchstücke der Monotonie, ein Ventilator, Schritte — so sehr verstummen kann, so sehr verstummt, daß auch die lauteste Äußerung vom Schweigen durchdroht ist.

Es gibt aber auch ein Schweigen des Bildes. Es kommt alles darauf an, exakt zu verstehen, was dieses Schweigen ist. Es scheint nur ein Schweigen des Bildes in der schwarzen Nacht der Dunkelheit oder ambivalent in der weißen Nacht des reinen Lichts zu geben. Das ist aber die Grenze des Bildschweigens, wie die absolute Tonlosigkeit die Grenze des Schweigens der Laute wäre. Schweigen ist immer Tod oder Frucht von dieser Grenze her. Das Bild Antonionis ist vom Schweigen durchfruchtet und durchnichtet. Das Bild weist auf seine eigene Grenze. Wie ist diese Weisung?

Die Art der Weisung des Antonionischen Bildes zeigt sich als umgekehrt zu dem, was unklarerweise symbolisch genannt wird, und wäre vielleicht gerade doch am eigentlichsten symbolisch zu nennen — wenn die Begriffsverwirrung im Zentrum des Ästhetischen nicht am verheerendsten wäre. Während im landläufigen Sinne symbolisch immer wieder — trotz allen gegenteiligen Beteuerungen — als mehr oder weniger willentlich richtungsweisend auf einen Sinnhorizont hin verstanden wird, dringt bei Antonioni die Grenze ins Bild selbst. Man kann das Wort «symbolisch» umgehen und von Transparenz sprechen, allerdings von Transparenz der Grenze ins Bild hinein.

Antonionis schöpferischer Blick ist so, daß er *wartet*, bis die Grenze vernehmlich wird. Er hat es nicht nötig, den Effekt zu haschen, das heißt die Wirklichkeit so zu stellen, bis sie ins Feuerwerk einer Bedeutung platzt, sondern er nimmt die Wirklichkeiten so, wie sie sich dem reinen Blick geben, und wartet bis sie die Geilheiten einer Flitterbedeutung abwerfen, um in der schweigenden Scham ihrer «Realität» zu erscheinen. In der Radikalität des wirklich künstlerischen Blicks, die bis zur Nacktheit stößt, gleicht Antonioni Bergman, Bunuel, Wicki, Visconti und einigen andern. In der Radikalität des

Blicks ist er wie sie «Realist». Die Methoden der Wahrheit sind aber im Schönen je besondere.

Bunuels Warten ist fanatisch, Wickis Warten ist gleichsam heroisch ehrlich bis zum bitteren Ende, Viscontis Warten ist ein Angriff auf die Wahrheit, Bergmans Warten ist liebend trotzdem, Antonionis Warten ist schweigend — vielleicht auf der Suche nach Liebe. Antonionis Blick ist schweigend bis in den absolut existentiellen Punkt seines Auges hinein. Die Radikalität seines «Realismus» ist vielleicht am radikalsten, weil sie auch gerade noch die Radikalität ausklammert, indem er sie verschweigt.

### *I. Bereiche des Bildes*

Dieser schweigende Blick läßt sich in verschiedenen Bereichen verfolgen. Das bildliche Resultat ist je wieder ein anderes. Für die gesamte Bildaussage im Film lassen sich einige Bereiche differenzieren, die besonders wesentlich sind. Wenn ich solche Bereiche herausgreife, heißt das nicht, daß ich Antonioni auf diese Differenzierungen fixieren will. Die analytische Differenz gehört zum Arbeitsverfahren des Kritikers, der sich zuerst einmal vor dem Reichtum wehren muß — im vorläufigen Gegensatz zum Künstler, der aus dem Reichtum spricht.

#### *Architektur*

Ein erster Bildbereich, der sich herauslösen läßt, ist die Architektur im weitesten Sinne, das vom Menschen Erstellte, in die Landschaft Verstellte, und darin ein Innen und ein Außen, und ein Altes und ein Modernes, und ein Fertiges und ein In-der-Erstellung-Begriffenes.

Für Antonioni wie für kaum einen andern Regisseur wird die moderne Architektur zentral. Zunächst einmal die Fassade, die sich heraushebt in der schweigenden Glätte der reinen Form. Oder exakter, in der schweigenden Insistenz Antonionis wird die Fassade, die sich in moderner Brillanz gebärdet, zur nackten Form demaskiert — eine Balkonfassade wird im Gegen-Licht zur quadratisch unterbrochenen Linie. Damit erscheint ihre Schönheit, aber nicht im Sinne einer Nachbetung der Programme der modernen Architektur. Ihre Schönheit ist ihre arme Nacktheit, ihre nackte Wahrheit. Sie zeigt sich als die Reduktion der reinen Abstraktion. Sie ist schweigend belauscht, bis sie dasteht, schweigend, ohne irgend eine Äußerung, jeder Prätention entäußert. Ihre Realität erscheint stumm als ihre wahre Schönheit. Die Frage nach dem Sinn dieser Schönheit ist verfrüht und würde auf falsche Symbolgeise führen.

Die Fassade birgt aber ein Innen, das sie verdeckt mit Versprechen, mit den Versprechen ihrer Eingangshallen, Treppenaufgänge und der Glätte ihrer Appartementtüren. — Die Hauptdarstellerin wird einmal exakt gefilmt beim Eindringen ins Innere einer Wohnung. Der Blick der Kamera bleibt immer hinter

ihr, sieht sie mehrmals hinter einer nächst inneren Abkapselung verschwinden. Die Türe schlägt mehrmals vor dem Blick der Kamera zu. Der Betrachtende bleibt ausgeschlossen. Erst die stumme Geduld überrascht sie schließlich im letzten Innenraum der Wohnung. — Die Fassade stülpt sich in der Vertracktheit von Schalen über ihr Innen. Wie erscheint dieses Innen?

Das Innen scheint die versteckte Seele der Fassade zu sein. Doch die Seele ist nichts als die verdeckte Wiederholung der äußeren Realität. Die Nacktheit der Form bricht aus aller Wohnlichkeit wieder hervor. Die Möbel werden Architektur, die Bilder an der Wand und die Vorhänge können den Einbruch des Schweigens nicht verhindern, weil die innerste Hülle selbst durchschwiegen ist, penetrant durchschwiegen von der geheimnislosen Monotonie eines Wohngegenstandes, eines Ventilatorsummens, eines Telefonschreis, die den Raum auf seine Leere hin abtasten. Das Aufreißen des Vorhangs bringt die Wahrheit in der grausamen Exaktheit des Schweigens an den Tag. Auch der Innenraum ist durch die Durchsichtigkeit des Glases hindurch von der Wahrheit der äußeren Realität, der Nacktheit der reinen Form durchdrungen.

Der moderne Innenraum, ja. Aber der moderne Innenraum ist vielleicht ein Spezialfall. Der alte Innenraum birgt vielleicht wirklich eine Seele. Antonioni hat in seinen drei letzten Filmen immer auch alte Räume. Ihre Wahrheit ist letztlich dieselbe, mit dem Unterschiede, daß sie sich vielleicht weniger schnell preisgeben, weil sie aus komplizierteren Hüllen bestehen, weil sich vor allem auch noch die Schleier der Erinnerung hineingelegt haben in Bildern und Photographien und Wohngegenständen. Sie boten vielleicht einmal eher Wohnung. Sie sind aber heute ebenso von der Wahrheit des Schweigens durchzogen. Vielleicht sind sie deshalb weniger schön, weil sie weniger nackt sind. Sie bekommen so weniger Bedeutung für sich, weil sie Kulissen sind für ein Spiel, das auf einem andern Theater spielt. Sie werden zu Restbeständen, zu Schutt aus Zeit.

So stoßen sie auch zur eigentlichsten Wahrheit der Architektur. Zu ihrer vollen Wahrheit gehört noch ein weiterer Aspekt. Die Architektur im Bau, die Architektur in der Erstellung begriffen. Hier wird ihr Äußeres noch einmal radikaler durchnichtet, weil die nackte Form noch einmal reduziert wird, gleichsam hinter die formale Abstraktion ihrer reinen «Realität». Die Realität des Erstellten oder besser des Zu-Erstellenden erscheint in ihrer brutalsten Entkleidung, im Zustand der peinlichen Deflorierung. Antonionis Schweigen dringt durch die Fassade hindurch, durch alle inneren Verdeckungen, bis zur skeletthaften Leere des Gerüsts, das in nächtlichen Winden in die ekstatischen Rhythmen der letzten Vereinsamung seiner Realität verbröckelt (Szene der in scheinbaren Negerrhythmen klappernden Gerüststäbe), bis zum Haufen Bausteine, die am Schluß nicht mehr als Bausteine der Wohnlichkeit erscheinen, sondern vielmehr als Trümmer und Restbestände einer Präntention, der Präntention nämlich, eine Fassade errichten zu wollen, die das Gesicht einer Seele zu

sein vorgibt. Würde es einem Antonionis Schweigen nicht verbieten, so wäre man versucht, die Strohmatte und übrigen Bauverdeckungen des Neubaus am Kreuzweg der Liebenden Bußgewänder der peinlich entkleideten Architektur zu heißen.

Nichts ist mit all dem über die mögliche Bedeutung des herausgegriffenen Bildbereiches gesagt. Es wurde nur versucht, Antonionis Schweigen an entscheidendem Orte zu belauschen.

#### *Die menschliche Figur*

In den Bildbereich der architektonischen Erstellungen und Verstellungen schiebt sich der Bildbereich der menschlichen Figur. Auch dieser zweite Bereich soll zunächst nicht auf seine Bedeutung hin angeschaut, sondern wiederum aus Antonionis Bildsprache des Schweigens beschrieben werden. Die wirklich erste Aufgabe des Kritikers ist hier wie überall die Aufnahme des Bestandes und nicht der Besitz einer Meinung. Freilich ist der Mensch rein als bildliche Figur betrachtet auch für den Film Antonionis eine analytische Abstraktion des Kritikers, aber eine notwendige, wie mir scheint, da sie Wesentliches zum Vorschein bringt.

Wenn die letzte Wahrheit der Architektur gleichsam die bloße Realität des Raumes ist und diese Realität letztlich Schweigen heißt, so ist es die bildlich menschliche Figur, die in ihrem Im-Raum-Stehen und Sich-Bewegen, in den Konstellationen ihrer Verbindungen zu sich selber durch die architektonischen Reflexionen des Glases in Spiegel und Scheiben, zum andern in den genauen Linien des Blicks, in den verschwommeneren der Töne und Gebärden — bis zum vergitterten Gewirr der Schreie und Gestikulationen in der Börse — Koordinaten und Figuren legt, die sich sofort wieder verschieben und so verwischen und so fast als die bloß zufälligen Zuckungen des Schweigens erscheinen. Der Mensch wird von der schweigenden Räumlichkeit der Architektur durchnichtet und ist — insoweit (insoweit) er durchnichtet ist — wie die Architektur selbst dem schweigenden Blicke Antonionis als arme, nackte Realität, als Trümmer lebendiger Zeit preisgegeben. So weit zur menschlichen Bildfigur. Sie wird erst in der Betrachtung des Gesamtablaufs plastischer werden.

#### *Die Bäume*

Es bleibt ein dritter entscheidender Bildbereich, der — vor einer Interpretation des gesamten Filmablaufs — herausgegriffen werden muß. Er sei versuchsweise Natur genannt. Vielleicht könnte man ihn negativ — im Gegensatz zur Architektur — das Nicht-Erstellte nennen. Beide Bezeichnungen sind unexakt, Hilfsbegriffe, die erst in der Beschreibung Gesicht bekommen können. Das Wort «Natur» ist zu voll, aber auch zu überladen und zu wenig sagend. Das

«Nicht-Erstellte» trifft nicht genau zu. Antonioni zeigt — mit entscheidenden Ausnahmen — von der Natur eigentlich nur Bäume, und zwar Bäume in der Stadt, Bäume zwischen der Architektur aufgestellt. Nennen wir den Bereich einfach: Bäume zwischen der Architektur.

Bäume zwischen der Architektur verstellt, Bäume von der Architektur verstellt, am radikalsten verstellt im Innern der Stadt, dort wo die Architektur alt ist, wo in ihren Schächten kein Platz mehr ist, weiter vordringend im modernen Rand der Stadt, wo die Architektur, weniger kompakt, hinauspräntiert ins Land. — Der vielleicht richtungweisende Aufbruch am Ende von *La notte* in die vom Morgen durchlichteten Bäume!

Die Architektur verstellt und vergittert die Bäume. Hinter dem schön geschmiedeten Gitter werden die Formen dem Blick verschwommen. Die Frau tritt hinter das Gitter (gegen den Schluß des Films). Die Bäume gewinnen ihre Klarheit zurück. Was ist ihre Klarheit?

Ihre Klarheit ist ihre Sprache. In den Bäumen beginnt das Schweigen selbst zu sprechen. Wie spricht in ihnen das Schweigen? Wie immer, wenn das Schweigen zu sprechen beginnt, es spricht unbeachtet, es ist nur dem Schweigenden verständlich. Antonioni versteht es, der Blick seiner Kamera zeigt es. Man braucht Geduld, um es zu sehen und so zu hören. Die Kamera muß sich herantasten. Der Zuschauer darf nicht zerstreut sein, sonst übersieht und überhört er es.

Ihr Sprechen ist Antwort, dort wo die Architektur keine Antwort mehr gibt, weil sie in ihrer Realität versteinert, dort wo der Mensch im Getriebe keine Antwort mehr geben kann, weil er zu kompakt verpackt ist in die Verstellungen des architektonisierten Lebens. Nur die Haare, die feineren, sensibleren Haare der Frau, geben noch Antwort auf die Bewegung der Luft, der Winde, die alles durchschweigen, auch noch alle Verstellungen der Architektur, sogar noch drin sind in ihren innersten Abkapselungen, im vergittertsten Lärm der Börse, gewollt sogar vom Menschen und nicht verstanden in den gefährlichen Wirbeln der Ventilatoren, den gleichen Luftschrauben, die die Menschen in komfortablen Hüllen durch die Lüfte und Winde tragen.

Die Bäume geben Antwort auf das Schweigen der Winde. Ihre Blätter neigen sich ihnen entgegen in der gleichen Scheu, wie eine Frau ihr Haar der Liebkosung reicht. Die Bäume sind im Gespräch mit dem Schweigen. Die stummen Bewegungen sind die gemäßige, die begreifende Antwort auf die schweigende Sprache der Winde, auf die durchgreifende Sprache des Schweigens. Die Blumen (einzig beim Weggehen Vittorias von ihrem ersten Geliebten) antworten noch schöner, noch stiller. Die Kamera muß noch näher herantreten. Sie füllen die ganze Leinwand, und nur noch am oberen Rand hat die Frau Platz, die einzige, die versteht, die ihren Schal für einen Moment in den stillen Winden spielen läßt. Und manchmal, in ganz verborgener Zeit, am frühen Morgen, dann wenn sich eigentlich die Liebenden verstehen sollten (und

sich vielleicht in *La notte* zu verstehen beginnen), kann die Antwort auf das Schweigen sich sogar zum Gesang der Vögel aufschwingen (die getrennten Liebenden auf dem Wege zum Abschied), derselben Antwort, zu der sich die Musik etwa Honeggers in den begnadetsten Momenten manchmal erhebt.

### *Die Sprache des Schweigens*

Antonionis Filme sind Antworten auf das Schweigen. Das Prinzip ist schon in einem Film wie *Il grido* das gleiche. Die richtige Sprache, das wirklich entsprechende Antworten hat er vielleicht erst in seinen drei letzten Filmen, am vollendetsten in *L'eclisse* gefunden.

In *Il grido* ist die Antwort auf das Schweigen, dort auf die Monotonie des Regens, noch die Stauung des Schweigens, das am Schluß in den Schrei platzt. In *L'eclisse* ist die Kraft scheinbar vermindert. In Wahrheit ist sie gesteigert. Die Antwort ist gesteigert — wagen wir vorläufig den Ausdruck, ohne die letzte Evidenz des Verstehens — gesteigert zur Klarheit des Satzes. Der Satz ist nicht der Besitz einer Meinung. Der Satz ist die Freilegung, mehr, die Erscheinung der Wahrheit. Der Satz ist die Evidenz des Schweigens.

Die Grammatik dieses Satzes muß im Ablauf des Films verstanden werden. Die Grammatik eines künstlerischen Satzes kann nur in seinem Rhythmus erscheinen. Es bleibt uns, nach der Sichtung der Elemente, diesen Rhythmus zu vollziehen.

## *II. Der Rhythmus des Bildes*

Es stellt sich bei der Interpretation eines filmischen Kunstwerks ein Problem, das wesentlich mit den Darstellungsmitteln der filmischen Kunst zusammenhängt. Der Rhythmus als der eigentlich lebendige Grund jeder, auch der Filmkunst kann zwar schon in jedem einzelnen Zugriff der Kamera erahnt werden, wie zum Beispiel schon jeder einzelne gleichsam zur Sprache gewordene Blick des Romanciers auf eine Landschaft, in den Innenraum einer Wohnung, ins Antlitz und in die Seele eines Menschen die tiefste Bewegung seiner Kunst in uns schwingen läßt. So hörten wir schon in einzelnen Bereichen die Schwingungen des Schweigens in Antonionis Film. Das Ereignis der tiefsten und innerlichsten Bewegtheit tendiert als Kunst aber wesentlich hin zum Ganzen der Gestalt. Auch dieser Gestalt zu entsprechen, ist der Interpretation als Antwort aufgegeben. Dieses Entsprechen ist sicher nicht schwieriger als bei einem Gedicht, aber vielleicht komplizierter. Das Problematische, dieser eigentümlichen Kompliziertheit beizukommen, ist für die Filminterpretation — gegenüber der Interpretation zum Beispiel eines Romans — in gewisser Hinsicht

potenziert. Ist beim Roman manchmal die Fülle des «Stoffs» kaum zu fassen — und gerade sie gehörte doch meistens wesentlich zum lebendigen Umriss der Gestalt —, so entschwindet beim Film gleichsam die Fülle des «Ablaufs» aus der Hand des Betrachters. Diese «verfliegende» Zeit ist zutiefst filmisch, sie ist die eigentliche Möglichkeit und die Gefahr (des Zeitvertreibs!) der jüngsten Kunst. Die geradezu technische Unumgänglichkeit des Ablaufens kann durch kein veröffentlichtes Drehbuch aufgehalten werden. Die entsprechende Interpretation des filmischen Rhythmus kann keine künstlerisch verbesserte Neuauflage dieses Drehbuches sein, sie muß Nachvollzug sein, tastend und exakt, wie immer das Wahrnehmen, und so, daß die schöne Gestalt am Schluß auch die Reflexion zu sich zwingt in das Zwingende der stimmigen Form. Sollte es uns gelingen, würde die Mühsal der Reflexion noch nachträglich vom schönen Film belohnt.

Schon die Eröffnung des Films ist für Antonioni bezeichnend. Während Regisseur, Produzent, Schauspieler, Mitarbeiter in großen Lettern auf die Leinwand plakatiert werden, zerspringt eine südamerikanisch getönte Unterhaltungssorgie in Dissonanzen und zerfällt schließlich ins Schweigen. Der graphische Halt des Ankündigungsplakats, eine senkrechte Linie auf der linken Bildseite, fällt herunter. Wir sind am Ort, im Innenraum einer Wohnung, wo sich das Schweigen zwischen zwei Menschen gelegt hat. Zwei Menschen, die sich nicht mehr lieben. Vittoria verstellt Gegenstände vor einen leeren Rahmen. Der Mensch bleibt gefangen im Rahmen, der keinen Halt mehr bietet, weil er rückweisende, reflektierende Mauer ist. Der Spiegel, selbst die Scheiben nach außen, werfen ihn zurück auf seine Verlassenheit. Die Gespräche der Liebe, des Glücks, die Annäherungen der Liebkosung springen zurück wie Bälle. Es bleiben nur noch die Schnittlinien des Blicks, gleich wieder weggetragen von der Insistenz eines Ventilators, der in seinen regelmäßigen Drehungen, im Ton und in der Bewegung der Luft allen möglichen Raum der menschlichen Begegnung durchherrscht. Die Scheidung kann nicht, wie Riccardo, der Intellektuelle, der Verständige für Kunst, meint, durch die Ehe überbrückt, sie kann nicht einmal durch die Introduction eines Nebenbuhlers erklärt werden. Die Frau, Vittoria, hat es von Anfang an tiefer verstanden, wenn sie die Hüllen der Vorhänge ein wenig aufbricht. Wenn sie sie ganz aufreißt, dringt die Wahrheit — sich in Verschleierungen wiederholend durch den ganzen Film, bis sie am Schluß in blendender Klarheit hervorbrechen wird — in der Form einer architektonischen Figur ins Zimmer: scheinbar eine nichtssagende, moderne Zweckerrichtung, ein Wasserturm; seine Pilzform ist aber unwieder-ruflich die Form des Verschlusses, der runden Abkapselung von oben, ohne Möglichkeit hinaus. Vittoria geht mit scheinbar leichten Schritten, mit der schrecklichen Eleganz der Wissenden. Das kompakte Gartentor schließt sich wie eine Wand, endgültig. Der ganze Film ist eine Retardation dieser Endgültigkeit, nicht als Längen, wie fälschlicherweise immer wieder gemeint wird,



sondern als Vertiefung, als die Geduld des Wissenden, der im Warten klarer wird, als die Geduld des Wissenden für uns. Wir müssen ihm folgen.

\*

Die erste Retardation ist der Heimweg. Riccardo holt Vittoria ein. Sie ist allein im sprechenden Schweigen der Blumen. Er holt sie im Auto ein, auf den geplanten Straßen, die das Land zerschneiden. Er folgt ihr sogar zu Fuß. Ein Händereichen wie ein Hinüberretten der Liebe über die Endgültigkeit des Abschieds hinaus. Das Aufklingen des Lebendigen im Gesang der Vögel in der Geborgenheit des Morgens. Sie hatten diese frühe, unberührte Zeit noch nie gefunden. Für sie ist es zu spät; die Gnade der nochmaligen Heilung, die die Liebenden im letzten fragilen Moment von *La notte* noch erhaschen, ist verpaßt, die Hände trennen sich wieder. Ein Kind kreuzt ihren Weg, fast als ob sie nicht da wären. Der Versuch Riccardos, es liebevoll am Kopf zu berühren, erreicht es kaum. Gerettet ist aus der Nacht, die den Morgen nicht erreicht, nur das Wissen von ihrer Schrecklichkeit. «Auch für mich war diese Nacht schrecklich», sagt Vittoria. Das Gitter des Gartentors schlägt von neuem zwischen zwei Menschen zu. Wir folgen der Frau, immer wieder zurückgeworfen von den Schalen der Architektur, ins Innere ihrer Wohnung. Die erste Retardation ist eine Vertiefung der Endgültigkeit des Getrenntseins auf das Sein dieser Frau, die auf sich zurückgekommen ist wie das Schweigen, das alles als Frage durchsteht, und dem nur die Bewegung der Bäume und manchmal, in begnadeter Zeit, das Singen der Vögel antwortet, wie das Schweigen, das sich überall anbietet und überall zerrissen oder ummauert wird.

Die erste Retardation führt eine Windung tiefer hinein ins Schweigen. Sein Sinn wird in der Frau allein bereits um eine Nuance evidenter. Das Schweigen wirft eigentlich nicht zurück. Es bietet sich an, gehört zu werden. Derjenige, der es nicht hört, prallt sich selbst zurück. Derjenige, der Ohren hat zu hören, wird es deshalb nicht weniger hören, auch wenn es immer weniger gibt, die es hören.

\*

Der nächste rhythmische Bogen des Bildes führt zum ersten Mal ins eigentliche Gegenprinzip des Schweigens, in den absolut gewordenen Lärm. Vittoria fährt mit dem Taxi zur Börse. Beim Aussteigen entsteht in den engen Straßen eine Stockung mit den sofort einsetzenden Stichen der Hupen (ein Thema, das auch in *La notte* vorkommt und auch dort nur als dieser anonyme Angriff auf das Schweigen verstanden werden kann). Am Blick Vittorias, der die Stupidität des Lauten demaskiert, prallt es zurück.

Sie tritt in die Börse ein. Hier ist der Lärm absolut blind an der Macht. In verwirrten, konzentrischen Kreisen bricht er los gegen die Mitte des Ringes,

von den Telephonen, zwischen den Säulen des Gebäudes hindurch, über die Interessierten, bis zu den schreienden Maklern, hinein in den Ring, wo drei schweigende Männlein fleißig aus dem Lärm Zahlen machen, die, an eine Wand projiziert, wieder als Lärm zurückfluten zu den zahleninteressierten Geldbesitzenden, zwischen den Säulen hindurch, hinaus in eine zahleninteressierte Welt. Dieser Lärm zieht sich nur noch vor dem Tode zurück. Für den Tod eines einst Mitschreienden räumen die Menschen eine Minute des Schweigens ein. Der Lärm ist aber als Macht selbständig geworden: die Telephone klingeln weiter. Die Bedeutung dieses Todesschweigens ist zudem nicht der wirkliche Sinn des Schweigens. Piero, den Vittoria hier als jungen Börsenmakler zum ersten Mal trifft, flüstert ihr die Bedeutung dieser schweigenden Minute zu: Verlust von Milliarden! Der Lärm in der Form der Zahl hat die absolut uneingeschränkte, auch durch keine Schweigeminute eingeschränkte Macht.

Hier sucht Vittoria ihre Mamma. Sie findet sie unter den Interessierten. Hier bei der Mutter, am prädestinierten Ort des Verstehens, bietet sie sich an, verstanden zu werden. Die Mutter ist übertönt von den Zahlen, die für sie Gewinn, Gewinn an Zahlen bedeuten. Vittoria wird von der Mutter nicht einmal gehört, von der Mutter, die ihre Erinnerungen an eine wirkliche menschliche Beziehung in Photosouvenirs hineinvergißt.

\*

Vittoria läßt sich aus der Einsamkeit ihrer Wohnung in neue menschliche Beziehungen verstricken. Kommt es im stillen Kreis von drei jungen Frauen zum Verstehen? Telephonisch, unterstützt durch Gebärden über einen dunkeln Innenhof hinweg, läßt sich Vittoria mit einer Freundin zu einer andern jungen Frau des Hauses einladen.

Die Frauen sprechen über ihre Ehe. Vittoria sondert sich ab, um Martas Wohnung zu entdecken. Unter dem sanften Erzählen von Afrika, wo Marta bisher gelebt hat, beginnt sich der Raum der Wohnung langsam anzufüllen mit einer andern Welt. Afrika beginnt durch die großen, in modernem, «architektonischem» Geschmack an den Wänden aufgehängten Photographien in den Raum der Wohnung einzudringen. In der näheren Umgebung der sanften, Photobilderbücher untermalenden, europäischen Gespräche Martas über ferne, sehr ferne Jagden und Gefahren sind es Bäume, den Blick des Betrachters füllende, gewaltige, mächtige Bäume — die frühere europäische Behausung Martas figuriert nicht mehr auf der Photo, sie verschwindet als bloßer Gedanke über dem linken Rand des Bildes in der Wand. Dann erreicht Vittoria, die sich in immer weiteren suchenden Kreisen fortbewegt, noch von ferne, als Phototitel einer Reisebeschreibung der Hinweis Martas auf den Kilimandscharo, der in eisigem Schweigen ins Bild hineinsteht.

Von jetzt an beginnt sich der Rhythmus der Windungen hinein zu präzipi-

tieren, die Retardationen hinein beschleunigen sich bis zu einer Pause vor dem noch endgültigeren Einbruch der Katastrophe auf breiterer Front. Vittoria legt in einem entfernten Raum das Pickup auf eine schon aufgelegte Platte. Rhythmen aus Afrika beginnen zu trommeln, das Schweigen der Bilder beginnt zu sprechen. Die schwarzen menschlichen Figuren auf den Photos an der Wand werden zwingend lebendig, so zwingend, daß Vittoria in einer Verkleidung und Schminke, mit dem gefährlichen Speer, der als Souvenir bereitstand, selbst Negerin wird. Und sie beginnt zu tanzen. Sie kommt tanzend zurück von ihrem suchenden Streifzug. In ihr kommt die gefährliche Sprache des afrikanischen Schweigens hinein in die moderne Wohnung, überflutet alle Gegenstände der Wohnlichkeit, sogar das Ehebett wird übertanzt, wenn auch lachend, komödiantenhaft, so doch um so gefährlicher. In gefährlichem Spiel bleibt der Speer auf Marta gerichtet, auf die, die keine Angst hatte — in der Erinnerung — vor den Gefahren Afrikas. Und doch ist sie es, die das Spiel abbricht: «Hört auf, Neger zu spielen», bestimmt, ja zornig, um in Ruhe, in jungmädchenhafter Sanfttheit ihr Bild von Afrika wieder in Ordnung zu bringen. Denn die Neger sind, abgesehen von einigen wenigen, die in Oxford oder Cambridge studiert haben, «Affen», zierliche Affen, bei denen man sich nicht gerne erinnert, daß sie gefährlich sein könnten.

Doch da bricht die Unruhe wieder aus, eine ganz häusliche Unruhe, die eine ganz häusliche Jagd nach sich zieht. Der Hund Martas ist durchgebrannt. Die Jagd beginnt, Marta zerbrechlich in mädchenhaftem Hauskleid. Auf der Verfolgung ein Gespräch mit Vittoria, die ihr wie einem Mädchen erklärt, wie schwierig und kompliziert alles sei hier in den modernen Städten der Wohnlichkeit, sogar die Liebe. Und Vittoria ist die erste, die die frei strolchenden Hunde entdeckt. Sie ist die Jägerin mit dem schärfsten Blick. Sie ist die einzige, die ihn erreicht, den zierlichen *schwarzen* Pudel, der ihr Antwort gibt, indem er, das Tier, sie auf den Hinterpfoten aufgerichtet umtanzt. Und Vittoria zerbricht für einen glücklichen Augenblick in das weibliche Lachen des Eingeweihtseins, dieses Lachen, das von nun an unmißverständlich immer wieder an entscheidendem Orte aufbrechen wird — wie die Funken des Schweigens, wie die Funken des Glücks.

Doch das Lachen fällt wieder in sich zusammen, in die Verlassenheit der Einsamkeit. Wie getötet wiederholen sich die Negerrhythmen im Klappern der Gerüststangen in den verlassenen nächtlichen Winden. Ein betonierter Sockel hebt drohend und gefährlich eine metallene schwarze Plastik in den nächtlichen Himmel!

Vittoria ist wieder zurückgeworfen in die Kapsel ihrer Wohnung. Hinter den schützenden Schleiern der Vorhänge sieht sie Riccardo, ihren ersten Geliebten, zurückkommen. Er rüttelt an der verschlossenen, durchsichtigen Glastüre des Hauseinganges wie an den Gitterstäben eines unsichtbaren Käfigs, an den Gitterstäben der Endgültigkeit seines Ausgeschlossenenseins von Liebe. Und

doch reicht sein Ruf noch hinein zu Vittoria, die Antwort gibt, jenseits der Endgültigkeit der Trennung, somewhere on the other side of despair, um mit T. S. Eliot zu sprechen. Durch das Telephon ruft sie hinaus ihren Freunden: «Kümmert Euch um Riccardo.» Sie wird kaum verstanden.

\*

Wie angehaltener Atem, wie eine Pause des rhythmischen Flusses gibt sich der nächste Bildtakt. Ein Flugzeugflügel streicht wie ein Rasiermesser über das Land. Um Vittoria auf alle Fälle scheinen sich die Freunde zu kümmern. In den komfortablen Sitzen des privaten zweimotorigen Viersitzers überfliegen sie das Land, zwei Piloten, einer der Mann ihrer Freundin, die Freundin (dieselbe, die mit ihr Negerin gespielt hatte) und Vittoria. «Das Schwierigste beim Pilotieren ist, dorthin zu kommen, wo man hinwill», meint einer der Piloten. Weiße, schweigende, schöne Wolken verstellen die Linien, die das Flugzeug in den Raum legt, eine nimmt sie gefangen in wattenhafter Undurchdringlichkeit. Vittoria hatte es so gewünscht. Dann wird Architektur überflogen, der verstummte Zirkel eines römischen Theaters, dann von ferne, noch unsicher, ob sie erreicht werden kann, die für den sichern Anflug geplante Landepiste. Sie sind wieder aufgehoben.

Die Piloten und die Freundin lassen Vittoria allein, weil sie noch Formalitäten zu erledigen haben. Ein kleines Flugzeug landet fast, läßt sich aber von der Piste nicht fangen und fliegt wieder auf. Flugzeuge, die man nicht mehr sieht, legen Linien in die Räume des Himmels, die sich im Entstehen schon wieder verwischen. Vittoria nähert sich allein dem Erfrischungspavillon. Zwei Neger, stumm in sich zusammengesunken, sitzen vor der Türe. Die Rhythmen beginnen noch einmal unter den stummen Schleiern des hohen Nachmittags zu glühen, überdeckt von der Langeweile eines Bar-Nachmittags, überspühlt von Biertrinken und Unterhaltungsrhythmen. Vittoria schaut hinein in die Bar. Ein Lächeln des Versöhntseins wird sofort falsch genommen. Sie trifft mit der Freundin wieder zusammen. Es gefällt mir hier so sehr, sagt Vittoria, mit dem aufatmenden Lächeln der großen Müdigkeit. Von oben stülpt sich der Sonnenschirm wie ein Pilz zwischen Licht!

Einmal, beschleunigt bis zur turbulenten Fülle der vollen Lunge, retardiert bis zur Müdigkeit des wohligen Sich-Gehen-Lassens, ist der große Atem des Schweigens gegangen. Wir sind um eine letzte Spirale tiefer hineingedreht worden, eine letzte Schicht tiefer, wo das Drama der Wahrheit und der Suche nach Liebe zum letztenmal zu spielen beginnt, am wahrsten, mit dem Blick Antonionis, der am tiefsten durch alle Hüllen hindurch nach Liebe sucht.

\*

Wir werden zurückgeworfen in die Welt der Börse. Alles steht jetzt unter dem Wahrheitszeichen der Katastrophe. Das Spiel hat noch nicht begonnen. Die

Interessierten und die Makler kommen an, die Makler unbekümmert. Piero hat eine neue Erfindung bei sich, einen Taschenventilator. Bis hinein in die größte Verwirrung des Lärms wagt der Mensch in Kleinstformat, technisch perfektioniert, die nicht beachtete Monotonie der Lüfte zu tragen. Das Spiel beginnt. Der äußerste Kreis der Telephone bringt Zahlen, unscheinbare, ungefährliche Zahlen. Irgend etwas scheint nicht zu stimmen. Der junge Makler Piero scheint zu unvorsichtig zu sein. Die Telephone klappen nicht mehr richtig. Die unausweichliche Katastrophe tritt beschleunigt ein, wird beschleunigt und noch indifferenter als der Erfolg beim letztenmal von den Männlein im Nullpunkt der tobenden Kreise an die Zahlenplakatwand geworfen, und noch beschleunigter dringt sie hinaus über die Kreise der Makler und Interessierten, hinaus in die Welt.

Verlust — Panik. Die Interessierten beginnen sich unter den beschleunigten Schlägen zu winden. Der anonyme Lärm aus Zahlen, dem sie sich im Erfolge besinnungslos, taub gegeben hatten, brandet zurück. Die «normalen» Zyklen des Schicksals, unkontrollierbar als Lärm aus Zahlen, aus dem übersehenen Grunde des Schweigens gebrochen. Vittoria sieht es richtig aus dem Grunde des Schweigens, Piero verkehrt und ebenfalls richtig aus der Bodenlosigkeit der Indifferenz. Die Mutter und die meisten andern Interessierten am Schicksal wollen und können es nicht sehen. Das Schicksal, dem sie sich gegeben haben, richtet sich im normalen Gegenschlag gegen sie, die Interessierten. Das Schicksal wird für sie zum abgekarteten Spiel gegen sie. Jemand, der Böse, der Dunkle, Nicht-Verstandene, spielt gegen sie. Sie nennen ihn Politik. Sie figurieren ihn, wie immer versucht wurde, das Böse, den Bösen zu figurieren und ihn durch das Nennen und Figurieren zu bannen. Im Mittelalter wurde er in den Säulenköpfen unter die Gewölbe gezwungen, heute wird er — machtloser, weil glaubensloser — rot an die Wand gemalt. Er heißt «die Sozialisten». Gegen ihn wird, in der Börse, ein Proteststurm gegangen. Antonionis sozialkritisches, politisches «Bekenntnis» ist keineswegs aufgeklebt, sondern gehört wesentlich zur Sache, zur Sache des zerbrochenen Schweigens.

Nicht alle erfaßt die Panik der Wut. Einer hat 50 Millionen verloren, geht in eine Apotheke, kauft sich aber offensichtlich kein schmerzloses Selbstmordmittel, sondern etwas Harmloseres, geht in ein Café und malt Blumen, kindliche Blumen auf einen Fetzen Papier. Glorifizierter Blödsinn oder die Weisheit eines Spielers, der um seine Verfallenheit weiß und sie akzeptiert?

Auf dem Hintergrund der Notwendigkeit der Katastrophe beginnt das neue Suchen nach Liebe. Für Vittoria, schon auf der andern Seite der Verzweiflung, auf der Seite des Wissens, beginnt die nähere Beziehung zu Piero. Noch einmal eine Retardation, die, gleichsam schon ganz drinnen, die letzte Beschleunigung ist hinein.

Vittoria trifft Piero zuerst in einem Café in der Nähe der Börse. Er ist noch ganz in Telephonanrufe verspannt. Er ist «immer in Bewegung», er hat keine

Zeit, das erste, was Vittoria feststellt, auch das letzte, das sie feststellen wird. Vittoria will wissen, wo das hier verlorene Geld hingeht. Nirgends hin. Der Lärm aus Zahlen verflüchtigt sich, wie er sich aufgebauscht hatte. Piero fährt Vittoria im weißen Sportcabriolet heim zu ihrer Mutter, einer der Verzweifeltsten unter den Interessierten.

Die Wohnung der Mutter ist voll vergessener Souvenirs an ihre vergessene Liebe. Durchs Fenster ragt in der Peterskuppel verschleiert die Pilzform in die Wohnung! Vittoria findet ihr altes Mädchenzimmer wieder. Staub überall und ein Bett, das ihr jetzt zu kurz erscheint, obwohl sie früher größer gewesen sein soll. Sie ist der Zeit entwachsen, die, nach ihren eigenen Worten zu ihrem ersten Geliebten, ihre einzig glückliche gewesen ist. Piero tritt verfrüht an sie heran mit den ersten Versuchen der Begierde. Er hat die Verzweiflung der Interessierten bereits vergessen. Doch da kommt die Mutter heim. «Soll ich meinen Schmuck verkaufen?» Die Verzweifelte kommt zur Wahrheit der Entkleidung.

Für Piero ist die Katastrophe kein Einschnitt. Für ihn gehen die Wellen der Zahlen weiter. Telephonanrufe erreichen ihn kaum in der Lektüre der Zeitungen. Und wenn in einem Anruf bloßes Schweigen ihn trifft, erfaßt ihn die blinde Wut. Es war Vittoria, die ihn schweigend suchte.

Piero hat im Büro weiterhin mit den Verzweifelten zu tun. Die hilfesuchenden Kunden werden vom Patron zuerst durch allgemeine Vertröstungen abgeschoben, und schließlich werden die Zähesten von Piero vor die Türe gestellt. Die Makler lehnen es ab, das Schicksal zu verkörpern. Das Schicksal ist anonym, anonym wie die Zahl, anonym wie der Lärm. Die Arbeit geht für die Makler weiter, bis tief in die Nacht hinein, und das Leben geht weiter wie üblich, mit den üblichen Entspannungen, Biertrinken, für die Jüngeren eine Frau.

\*

Piero läßt eine attraktive Bekannte und rast zu Vittoria. Das Versteckenspiel durch die Vorhänge hindurch beginnt wieder wie mit Riccardo am verzweifelten Ende der ersten Liebe. Piero hat keinen Erfolg. Da kommt schwankend ein Betrunkener, aufgelöst, befreit in den nächtlichen Raum. Er sieht Vittoria. Selbstverständlich entlockt er ihr Worte, sogar dieses glückliche Aufbrechen ins Lachen. Piero kann sich erst auf den Spuren des Betrunkenen zu einem Gespräch durch das Fenster zu Vittoria herantasten. Und er versteht sie von Anfang an nicht, er versteht von Anfang an nicht, wie sie Übersetzungen aus dem Spanischen in die Maschine schreiben kann. Der Betrunkene rast im Auto, das er von Piero gestohlen hat, vorbei. Piero, der ihn aufhalten will, kann sich nur durch einen Sprung nach rückwärts vor dem vorbeitobenden Tode retten.

Der Betrunkene war wirklich moribund. Die nächste Szene hebt das kaum beschädigte weiße Auto aus dem Fluß, in den es hineingestürzt war. Die Menge umsteht das Schauspiel. Die Menge amüsiert sich. Der Tod in der

Leiche des Betrunkenen wird kaum beachtet. Der Tod schweigt jetzt. Vittoria, die mit Piero auch dabei ist, versucht seinen Blick bei der Sache, bei der schweigenden Sache des Todes zu halten. Piero sieht nur seinen zu kaufenden BMW. In diesem die schweigende Wahrheit verstellenden Schutt aus blindem Interesse hat ihre Liebe begonnen.

\*

Piero kennt nur erst die Körperlichkeit der Frau, diese Körperlichkeit, die im Kamerablick Antonionis auf einer tiefer verstehenden Ebene immer mehr mit dem Schweigen und der nicht gefundenen Liebe zu korrespondieren beginnt. Vittoria zieht sich zurück.

Die Liebenden kommen zu ihrem eigentlichen Kreuzpunkt, einer Straßenecke bei einem noch nicht fertig erstellten Neubau. Die Gerüstskelette sind notdürftig mit Strohmatten verdeckt. In einer Blechtonne ist Wasser. Die Zeit zeigt sich an diesem entschiedenen Ort ihrer Suche nach Liebe schweigend durch stereotype Wiederholungen: eine Kinderschwester mit dem Kind im Wägelchen, ein vom Pferd gezogenes Wägelchen. Der Ort, wo sie sich treffen, ist ein Ort, wo passiert wird. Ein Priester, sein Hut wiederholt die Pilzform, wird in entschiedenem Augenblicke *vorbeiziehen*. An diesem Ort, wo die Zeit wie die Stille des Windes hindurchzieht, versucht Vittoria die ständige Bewegung Pieros, sein haltloses Ziehen in der Zeit, in den zerbrechlichen Halt eines Suchens nach Liebe zu bringen, so fragil, schwebend und schön wie der Ballon, den sie vor ihrem Haus aufsteigen und von dem Mädchen Marta in unbarmherziger, unwissender Perfektion abschießen und ins Nichts auflösen läßt. Bei ihrem ersten Sein an diesem Ort, nach dem ersten zu schnellen Kuß, den Piero nach dem Überschreiten der Straße gefordert hatte, vor dem sie zurückschaudert, deponiert sie wie ein Vermächtnis und wie eine Hoffnung ein leichtes Stück Holz in die mit Wasser gefüllte Blechtonne. Beim zweiten Treffen, zu dem Piero bereits zu spät kommt, obwohl er glaubt, zur Zeit zu sein, hält sie sich wie spielend am leichten Holz. Achtlos wirft Piero etwas hinzu.

\*

Trotz aller Unfähigkeit Pieros zur Liebe, trotz seiner Unfähigkeit zu einem liebenden Entschluß öffnet sie sich immer mehr, damit er sie in ihrem Schweigen höre. Sie geht mit ihm nach Hause, das heißt ins Heim seiner Eltern; seine kleinere, privatere Wohnung für seine Geliebte aufzutun, kam ihm gar nicht in den Sinn. Er führt sie in die alten, mit toten Erinnerungen überstellten Räume. Beim Eintritt in die Wohnung werden sie von einem gegenüberliegenden Fenster aus beobachtet. Die Anonymität des fremden, andern Gesichts dringt wie ein böser Spion in die Wohnung, der durch das enge Fenster eindringende Blick füllt für einen Augenblick die ganze Leinwand.

Die Wohnung scheint nur noch vom Schutt der Erinnerung bewohnt zu sein: Porträts, ein bedeutendes Bild, das auf Wunsch mit einer raffinierten Beleuchtungsanlage aus dem Düstern hervorgeholt werden kann, sogar Antikisches in einer verstaubten Büste. Die Pralinenschachtel, aus der Piero Vittoria anbieten will, ist leer, die leeren Papierhüllen fallen heraus wie vergilbte Schalen lang vergessener, einst lebendiger Gespräche. Menschen wie Piero, der sich selbst lachend Call Girl nennt, Call Girl der hetzenden Zeit, wohnen hier nicht mehr. Vittoria muß ihm zeigen, daß er sich zu ihr setzen soll auf die wohnlichen Sessel. Die Fremdheit legt sich zwischen die Menschen, wie die Glasscheibe, durch die sich die Liebenden küssen. Und Piero merkt nicht, daß er nicht durch die Steigerung seiner Begierde durch die harte durchsichtige Wand durchstoßen kann. Die Begierde zerstört; beim ersten wilden Umarmungsversuch reißt das schöne, weiße Kleid Vittorias. «Kleider reißen schnell» — in der Hast der Begierde, die keine Zeit hat. Vittoria zieht sich zurück, um ihr Kleid in Ordnung zu bringen. Sie kommt dabei durch ein Zimmer, wahrscheinlich das Zimmer Pieros. Eine Füllfeder oder ein Kugelschreiber liegt auf dem Tisch. Je nach der Lage des Schreibzeugs entkleidet sich die aufgezeichnete Frau. Die Nacktheit der Frau ist dem zeitarmen Menschen möglichst billig und schnell zur Hand. Dann kommt sie ins Ehezimmer der Eltern. Fremd wie anonyme Spione hängen die Bilder an der Wand, wie wenn sie durch Luken durch die Wände hindurchsähen. Wieder wie am Anfang bei Riccardo bricht sie ein Fenster auf, das auf die Einsamkeit eines innerstädtischen Platzes geht. Zwei Nonnen kommen aus der prunkenden Kirchenfassade und ziehen *vorbei!*

Piero will ins Zimmer eindringen. Vittoria verbietet es ihm. Er überlistet sie von hinten. Ein Spiel mit den Händen beginnt. Schließlich sinkt das Paar auf das breite Ehebett, das im Raum steht wie die Ehebetten schon lange verstorbener Könige in kaum besuchten Museen. Beim Hinsinken öffnet sich ihr Kleid noch mehr. In weißer Nacktheit zeigt sich ihr Rücken. Versteht Piero die schweigend fragende Sprache ihres schönen Körpers? (Kann man bei Antonioni überhaupt je von «sexuellen Konvulsionen» sprechen?)

\*

Piero hat wie Riccardo nicht und noch weniger verstanden. In einem Gespräch draußen — wo die Unheimlichkeit des Schweigens in der Architektur bereits überdeutlich zu sprechen beginnt — glaubt er das Verpaßte in der Ehe nachholen zu können.

Ein letztes Mal treffen sich die Liebenden am Arbeitsort Pieros. Wieder das schwer zu spielende Spiel der Hände, das eigentlich nur die sensibleren Hände der Frau zu spielen vermögen. Dann beginnen sie vergangene, fremde Lieben zu spielen, andere Paare und zuletzt sich selber im Kuß durch das Glas — die Scheibe ist diesmal auch noch vergittert. Vittorias Lachen bricht wieder auf, wenn sie sich in den Schleiern der Vorhänge verfangen, das ewig weibliche



Lachen des glücklichen Verstehens, das nie verstanden wird. Vittoria läßt sich ganz gehen in diese Liebe, die eigentlich nicht einmal gesucht ist. Ihre Umarmung scheint sie zu halten im haltlosesten Taumel. Und doch wird sie durch ein Klingelzeichen, das den Beginn des Getriebes ankündigt, zerbrochen. Piero beteuert, daß die Liebe weiterdauern müsse, morgen, übermorgen, am Treffpunkt beim Neubau, wo Vittoria das leichte Holz deponiert hatte, immer in den Pausen, den wenigen, die die Zeit läßt. Vittoria hat immer Zeit, wie sie am Schluß sagt. Ihr Schweigen, das sich im Ablauf des Filmes immer mehr und deutlicher als Liebe ausgesprochen hatte, geht weiter, weiter über die neue Endgültigkeit des Abschieds, der Trennung, die diesmal nicht weniger endgültig ist, auch wenn ihr Sinn in einem letzten hingegebenen Kusse ausgesprochen wird. Das Schweigen, wo die Liebe nicht einmal gesucht wird, hat immer Zeit.

\*

Nachher: Wieder wiederholt sich der schnelle, leichte Schritt der wissenden Eleganz, wenn Vittoria von Piero weggeht, hinunter durch das vergerüstete Treppenhaus.

Piero bleibt zurück, benommen, betäubt vom Erlebnis, worin er glaubte, die Liebe gehabt zu haben, taub für die Winde, die seinen Arbeitsraum durchziehen und alles Leichte aufheben, das leichte Papier an der Wand, wo die Termine des Kalenders aufgedruckt sind. Er hängt die ausgehängten Telephonhörer wieder ein. Die Zahlen beginnen wieder zu lärmern. Vorläufig hört er sie noch schlecht, betäubt vom Erlebnis, das schon vorbei ist.

Nachher: Der Schritt Vittorias beginnt sich zu verlangsamen, je tiefer sie durch die vergerüstete Treppe in ihre Einsamkeit hinuntersteigt. Dann ist sie draußen, bereits jenseits des schön geschmiedeten Gitters, das die klare, schweigende Sprache der Bäume unklar gemacht hat. Antonionis Blick geht ihr nach. Der Blick seiner Kamera dringt in ihre Einsamkeit ein, in die Klarheit ihres Sprechens. Das Schweigen geht weiter.

\*

Wir haben so behutsam als möglich, durch das andere Medium der Sprache zu Raffungen gezwungen, dem exakten und komplizierten Geflecht der filmischen Perioden zu folgen versucht, dem schönen, unheimlich luziden Geflecht der indirekten Fragesätze, der leicht gestellten Sätze der Möglichkeiten und Konditionen, dem feinen, mit unendlicher Geduld, in der für uns so fragil gewordenen Exaktheit der Wahrheit ausgebreiteten Geflecht, das das Schweigen selbst sachte in die Räume gelegt hatte. Jetzt werden die Sätze des Schweigens, die Antonioni ganz am Schluß noch spricht, kurze, glasharte Aussagesätze, zuinnerst durchstrahlt, nicht mehr antastbar durchstrahlt von der Wahrheit des Schweigens.

In die Reihung der Örtlichkeit an sich werden wir am Schluß des Films gestellt, in den vom Menschen unbesuchten Ort des Schweigens, in die nun plötzlich in die Klarheit des Satzes, nicht mehr in die Verzweiflung des Schreis aufbrechende Unverborgenheit des Schweigens, das sich immer anbot, das immer verpaßt wurde, in die schreckliche Ungeborgenheit der Grenze, die sich anbot in der Frau, um uns als der Horizont der Liebe zu durchfruchten, die, abgewiesen, uns als schweigender Tod durchnichtet: die alte Fassade, der Bau im Bau, die Leere des Gerüsts am leeren Kreuzweg der Liebenden, wo fremde Menschen ohne zu verstehen, ohne verstehen zu können, vorbeiziehen, wo das Wasser mit der aufbewahrten Hoffnung Vittorias aus der Tonne fließt, um schweigend, fruchtbar vielleicht spät einmal, langsam zu versickern in den Schächten, die wir unter unsere Wohnlichkeit gezogen haben, wo immer noch die stereotypen Wiederholungen der Zeit passieren, das Wägelchen mit der Kinderschwester, das Wägelchen mit dem Pferd — und schließlich wieder das ruhige, schweigende Sprechen der Bäume und die tödliche Nacktheit der modernen Fassade — und die kühnen, schon wieder verwehten Linien, die Flugzeuge, die man nicht mehr sieht, wie stumm gewordene Hoffnung an den Himmel zeichnen — und schließlich die Nacht — und schließlich unser nicht gesehenes Licht in unserer nichtgesehenen Nacht, das tödliche Licht der Neonlampe, die von oben in rundem, pilzförmigem Verschuß am Ende die ganze Leinwand füllt, weiß, fast wie am Schluß von Wickis Filmen, und unsere Augen verschließt, wenn wir nicht jetzt endlich zu sehen vermögen.

### *Schluß*

Die Sprache Antonionis wurde in seinen drei letzten Filmen immer deutlicher. Es scheint manchmal, als würden wir sie immer weniger verstehen. Antonionis Sätze, aus dem Schweigen gesprochen, sind nicht besessene Meinungen über einen klassifizierbaren Bereich modernen Lebens, den wir Liebe nennen, weder pessimistische noch optimistische. Antonioni spricht uns an aus der unbesuchten Grenze des Schweigens, die uns als Liebe durchfruchten könnte und in *L'avventura* und *La notte* schweigender Gewordene vielleicht zu durchfruchten beginnt, die uns tötet, wenn wir sie nicht hören. Antonioni ist kein klassifizierbarer «Symbolist» und klassifizierbar auch kein «Realist» und am wenigsten ein «Moralist». Wir sollen durch diese Kunst zu keinen rätselratenden Klassifikationen und auch zu keinen besessenen Meinungen über einen möglichen Sinn geleitet werden, weil es Kunst ist, die uns zur Antwort, zur Ent-sprechung zwingt, weil es Kunst ist, vor der wir unser Leben ändern müssen.