

Michelangelo Antonioni (1912-2007): L'Eclisse (1962)

Filmische Raumkonstruktion und Inszenierung städtischen Raumes: EUR(Rom)1

Jacqueline Maurer

Inhaltsverzeichnis

- [Antonionis moderne Erzählweise](#)
- [Antonionis filmische Raumkonstruktion als „modernistisches“ Verfahren](#)
- [Das EUR: Ein Raumangebot für Realitätsfragen](#)
- [Das offene Filmende als Verbindung zur Welt des Zuschauers](#)
- [Antonionis poetisches Kino der Wahrheit](#)

Der Film *L'Eclisse*² spielt im damals zeitgenössischen Rom und beginnt mit der Trennungsszene zwischen Vittoria (Monica Vitti) und Riccardo (Francisco Rabal) in dessen Wohnung im Quartier EUR (1. Abb.). Vittorias morgendlicher Gang zu ihrer eigenen Wohnung führt sie an emblematischen Gebäuden des modernen römischen Vorzeigequartiers vorbei. Der soeben beschriebene Teil wird gemeinhin und auch hier als Prolog bezeichnet. Im Fortlauf des Films gewinnt man episodenhaft Einblick in verschiedene, Vittoria vertraute sowie von ihr erstmalig betretene Innen- und Aussenräume. Sie sucht ihre Mutter (Lilla Brignone) an der Börse auf, um ihr von der Trennung zu berichten, was jedoch scheitert, da sich die Witwe dem Börsengeschäft verschrieben hat. Zwischen dem jungen Börsenhändler Piero (Alain Delon), dem sich die Mutter anvertraut hat, und Vittoria scheint in der Folge eine Liebesbeziehung zu entstehen. Die beiden treffen sich jeweils im EUR und besuchen sich gegenseitig in den Wohnungen ihrer Eltern im *Centro Storico*. Die Filmhandlungen folgen keinem konventionellen Erzählverlauf, sondern vermitteln in ihrer Episoden- und Momenthaftigkeit vielmehr die Unmöglichkeit der Kommunikation. Schliesslich löst sich die Erzählung gar auf: Nach für den Handlungs- und Beziehungsverlauf viel versprechenden Liebesspielen zwischen Vittoria und Piero in dessen Büro geloben die beiden, sich jeden Tag zu sehen und vereinbaren, sich am selbigen Abend am gewohnten Treffpunkt im EUR zu treffen. Das Versprechen bleibt uneingelöst. Der Film schliesst mit einer 7-minütigen Sequenz als Epilog ab, die das EUR bei Dämmerung zeigt. Es wird Nacht. Die beiden Protagonisten bleiben aus. Es zeigen sich die Leere und Stille des Stadtraums. Die letzte Einstellung zeigt die Grossaufnahme einer elektrischen Strassenlampe und damit das „Bild einer gerade aus der Künstlichkeit der Moderne entstehenden falschen Sonnenfinsternis als möglicher (atomarer?) Apokalypse“³ (10. Abb.).



1. Abb. Prolog: Trennungsszene zw. Vittoria u. Riccardo (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).

Antonionis moderne Erzählweise

Der Erzählweise des *Art Cinema* entsprechend, die sich aus der modernen Literatur schöpft,⁴ wird in *L'Eclisse* die Aufmerksamkeit auf die Erzählstruktur gelenkt. Sie wird von den Konventionen des klassischen Erzählkinos mit klarem Anfang und Ende und der Handlungsfolge nach Ursache und Effekt gelöst, um sich laut David Bordwell dem fragmentarischen „real life“⁵ anzunähern. Antonioni formulierte dies hinsichtlich seines Filmschaffens wie folgt:

*„[...] m'è sembrato, e ne sono fermamente convinto, che oggi il cinematografo debba essere piuttosto legato alla verità che alla logica. La verità della nostra vita quotidiana non è meccanica, convenzionale o artificiale come in genere le storie, così come sono costruite nel cinema, ce lo mostrano. La cadenza della vita non è equilibrabile, è una cadenza che ora precipita, ora è lenta, ora è stagnante, ora invece è vorticoso. Ci sono dei momenti di stasi, ci sono dei momenti velocissimi e tutto questo credo che si debba sentire nel racconto di un film, proprio per restare fedeli a questo principio di verità.“*⁶

Dieses Wahrheitsprinzip sah Antonioni im „*essere a contatto con la realtà*“⁷ erfüllt. Den direkten Realitätsbezug übertrug der Regisseur nicht nur auf das „Was“ der Erzählung, sondern auch auf das „Wie“ der Vermittlung. In *L'Eclisse* lassen sich folglich jene Grundsätze herauslesen, die Bordwell für das *Art Cinema* als Charakteristika ausmacht: „*The art cinema motivates its narratives by two principles: realism and authorial expressivity.*“⁸ Die Trennungsszene im Prolog ist insofern aus dem „real life“ entnommen, als dass in der langatmigen Szene unterschiedliche Dynamiken bezüglich Aktion und Interaktion der Personen enthalten sind. Der Realität des Films entspricht

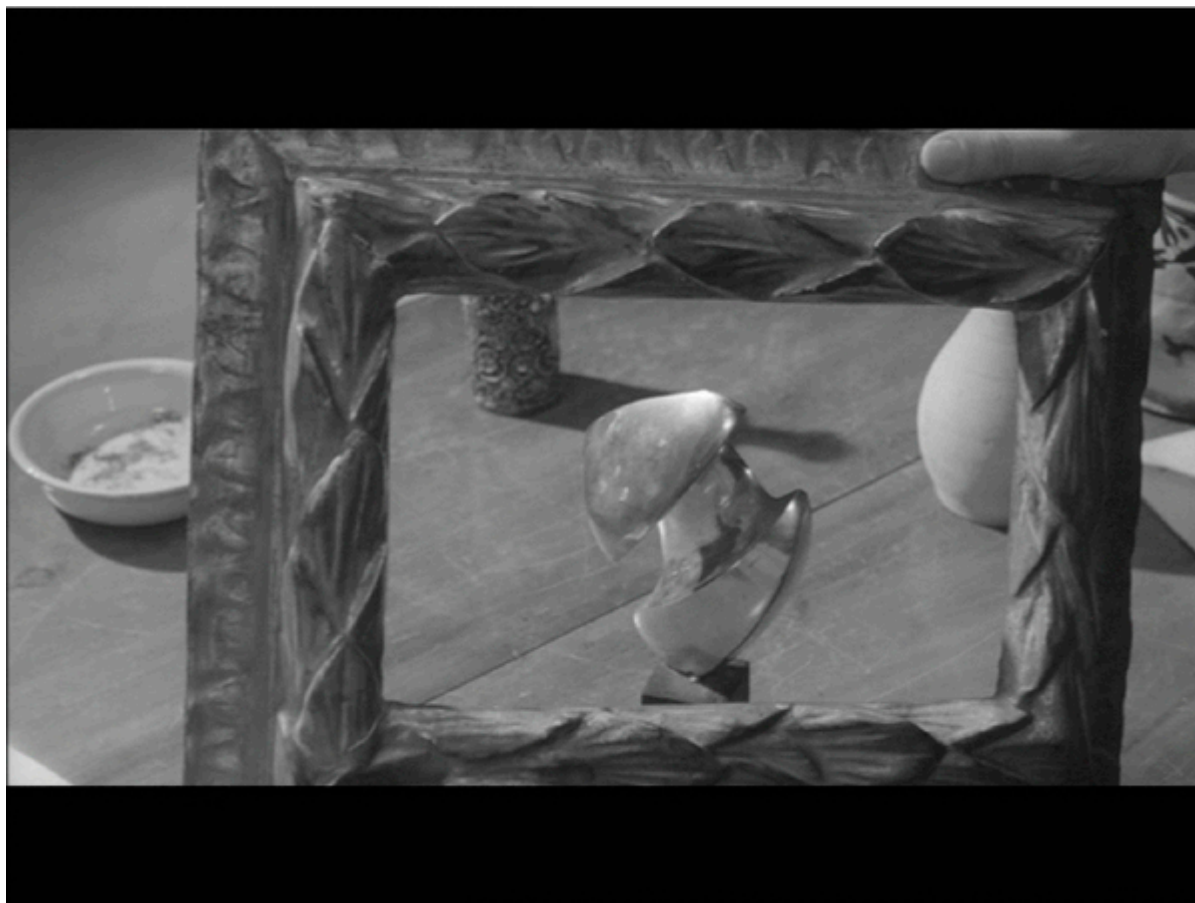
auch seine Konstruiertheit. Das offensichtliche Zurschaustellen der Künstlichkeit des Films, in der der Regisseur gleichzeitig sein Filmschaffen ausdrückt, ist ebenfalls dem Wahrheitsprinzip geschuldet. Der losen Erzählstruktur wird gleich einer Enthierarchisierung deren konventioneller Vorrangstatus entzogen, indem sich die Frage vom „Was geschieht als nächstes?“ zu „Was wird gerade, wie gezeigt?“ verschiebt.⁹

Antonionis filmische Raumkonstruktion als „modernistisches“ Verfahren

Die filmische Raumkonstruktion setzt sich in der Regel aus der *Mise en scène* als bilträumliche Organisation, der *Mise en images* als bildflächige Komposition und der Montage zusammen.¹⁰ Beim Betrachten des Prologs nimmt der Zuschauer die wechselnden Kamerapositionen und die einstudiert wirkenden Figurenbewegungen bewusst wahr, anstatt dass er sich dem Geschehen wie im klassischen Erzählkino bequem hingeben kann. Eine Prolog-Analyse, basierend auf einem Einstellungsprotokoll, bestätigt, dass der Wohnraum tatsächlich durch Figurenbewegungen und -blicke sowie Kameraperspektiven fast systematisch abgesprochen, abgeschaut, quasi durchmessen wird. Die Figuren- und Raumdisposition ist stets perfekt auf die Kamera, auf das Bildfeld ausgerichtet, womit die Betrachtung auf die *Mise en images* als flächige Bildauffassung gelenkt wird. Die 3. Einstellung (2.+3. Abb.), in der Vittoria durch einen Bilderrahmen, der parallel zum Bildfeld gestellt ist, Objekte im durch den Rahmen bestimmten Bildraum so positioniert, dass sie ein sie überzeugendes Bild ergeben, offenbart Antonionis filmisches Verfahren.



2. Abb. 3. Einstellung des Films: Vittorias Bild-(Raum-)Komposition (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).



3. Abb. (3. Einstellung) (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).

Dass Peter Bondanella dieses mit jenem von Malern oder Standfotografen vergleicht,¹¹ kommt nicht von ungefähr: Antonioni postulierte, dass seine Filme „*alla macchina da presa*“¹² entstehen und er so „*ogni centimetro quadrato*“¹³ der Kadrierung bestimme. Darin zeigt sich seine „flächige“ Auffassung von Filmbildern, was durch die Anwendung des *Mug Shot*-Verfahrens bestärkt wird: Wie bei Fahndungsbildern (*Mug Shots*) verhalten sich die Figuren frontal zur Kamera, was Bordwell mit Rückgriff auf Heinrich Wölfflin als eine die Raumtiefe aufhebende planimetrische Bildkomposition bezeichnet.¹⁴ Die „bildhafte“ Betrachtung wird zudem durch das Überwiegen der Standbildaufnahmen gefördert. Damit richtet sich die Konzentration auf das *Cadre* mit seiner zentripetalen Wirkung, wohingegen Bewegungsbilder die zentrifugale Wirkung des *Cache* betonen. Die auf André Bazin zurückgehenden Begriffe von *Cadre* und *Cache* erfassen das Filmbild in seiner Zweifalt als geschlossene, gerahmte Bildkomposition (*Cadre*) und als bewegliche Abdeckung (*Cache*), welche das sich zuvor *offscreen* befindliche, „kaschierte Umfeld“¹⁵ ins Bildfeld holen kann.¹⁶ Antonioni begriff das im Film Gezeigte als Nebeneinander auf einer Bildfläche, wobei er Figuren und Dinge gleichbedeutend behandelte.¹⁷ Diese räumliche Auflösung einer Hierarchie der Bildelemente wird zusätzlich durch die „flächendeckende“ Bildschärfe gefördert, die den Zuschauer dazu anhält, alles bewusst wahrzunehmen.¹⁸ Offenbar ist *L'Eclisse* darauf angelegt, was Karl Prümm von der Filmanalyse fordert – nämlich den Blickwechsel von der *Mise en scène* als theatraler, räumlich und bedeutungsmässig gestaffelter Bühnenraum zur flächenhaften *Mise en images*.¹⁹ Damit geht die Enthierarchisierung der tiefengestaffelten Bedeutungsdimension einher; der Hintergrund rückt an den Vordergrund, alles ist gleich wichtig. Dies lässt sich mit den im Prolog gezeigten Gemälden des Abstrakten Expressionismus zusammenführen. Die Werke verorten *L'Eclisse* in seiner Entstehungszeit, andererseits lassen sich damit Verbindungen zu Clement Greenbergs *Essay Modernist Paintings* (1960) ziehen, in dem er fordert, dass die modernistische Kunst als eine selbstreflexive ihre Gestaltungsmittel – etwa die Flächigkeit und die viereckige Leinwand als

Bildträger – offenlegt.²⁰ In *L'Eclisse* überträgt sich dies auf den Film, was sich beispielsweise in perfekt austarierten Bildkompositionen mit Figuren- und Objektrahmungen mittels Tür-, Fensterrahmen und weiteren architektonischen Elementen zeigt, welche das Bildgeviert des Filmkaders wiederholen.²¹

Das Verfahren der filmischen Montage zielt neben der erzählerischen Vermittlung konventionell darauf ab, Teilansichten von Raum in eine Abfolge zu setzen, die dem Zuschauer zur räumlichen Orientierung dient. Der Konventionsbruch verweist auf die Montage als künstlerisches Gestaltungsmittel und damit auf die Künstlichkeit des Films. Harte Schnitte und markante Wechsel der Einstellungsgrößen generieren räumliche Desorientierung. Dieser Bruch mit den filmischen Konventionen ist dennoch eigentlich der Realität geschuldet, insofern unsere Wahrnehmung auf einem sukzessiven Sehen beruht, die – ähnlich dem Prinzip des Films – über einzelne Teilansichten und Perspektiven, also Raumfragmente, die Vorstellung eines ganzen Raumes konstruiert. Die im Film gebotenen Ansichten des *EUR* können nur dann zu einem topographischen Ganzen zusammengefügt werden, insofern das Quartier bereits besucht und der Film mehrmals angesehen wurde.

Das EUR: Ein Raumangebot für Realitätsfragen

Ned Rifkin zufolge war es Antonionis „attitude toward filmic reality, [...] what [made] Antonioni a self-conscious composer of shots.“²² Das Zeigen der künstlichen und künstlerischen Gemachtheit des Films legt seine *Filmic Reality* offen. Zudem fasste Antonioni die *Filmic Reality* auf als eine, die mit der ausserfilmischen Realität verhandelt – als eine, die in der Welt angelegt ist: „*Il mondo è il concetto che è sempre presente in un'immagine: il mondo di quelle cose che si vedono e il mondo di tutto quello che c'è dietro.*“²³ Im Epilog, der von der Erzählung entleerte, „pure“ Ansichten des *EUR* zeigt, werden so gar Momente einer Filmerfahrung geboten, die nach Fabienne Liptay als *Cinéma pur*²⁴ bezeichnet werden können. Gleichzeitig wird uns bewusst gemacht, dass Realität „*always more than what can be seen*“²⁵ ist: Die „*prior, unproblematic, completely visible presence*“²⁶ wird in Frage gestellt. Exemplarisch ist die erneute Zurücknahme der gewährten Erfahrung des *Cinéma pur* durch die filmisch geschaffene Suggestion von aufkommender atomarer Gefahr, was sich mit der damaligen aktuellen Realpolitik vermischte.

In seiner Realitätsauffassung sprach Antonioni gemäss Peter Brunette das schwierige Verhältnis der Menschen zur Realität an.²⁷ Dies tritt in *L'Eclisse* als latente Sozialkritik zutage, die sich in den späteren Filmen auf eine globale Kritik bezüglich des zeitgenössischen Lebens ausweitete.²⁸ Aufgrund der Art und Weise, wie das *EUR* inszeniert ist – was gezeigt wird und was nicht – wird ersichtlich, dass Antonioni diesen Schauplatz nicht bloss wegen seiner „*unique visual presence*“²⁹, die das Quartier seit je her ausstrahlt, gewählt hatte. Bei der *EUR*-Inszenierung ist bezeichnend, dass sich die Figuren lediglich im südlichen und südwestlichen Teil des Quartiers, die sich erst ab der Nachkriegszeit entwickelten, aufhalten. Das Zentrum, das vom faschistischen Ursprung zeugt, wird im *Offscreen* belassen. Unter Benito Mussolini – der in der Architektur das Potential erkannt hatte, für eine Epoche und ein Menschenbild zu stehen³⁰ – war auf einem Gelände südwestlich des *Centro Storico* im Rahmen des Weltausstellungsprojekts (*Esposizione del 1942*)³¹ die Realisierung einer städtebaulichen Utopie vorgesehen. Damit sollte quasi die in Stein gefasste faschistische Ideologie der Welt präsentiert werden (4. Abb.). Infolge des Zweiten Weltkrieges fand die Ausstellung nie statt und es konnte nur ein Teil der Bauprojekte umgesetzt werden. Ab den 1950er-Jahren setzte der Wiederaufbau und die Weiterentwicklung des *EUR* (umbenannt in *Esposizione Universale di Roma*)³² an.



4. Abb. Offizielles Plakat der E42 (Bertilaccio, Carlo u. Francesco Innamorati (Hg.), EUR SpA e il Patrimonio di E42, manuale d'uso per edifici e opere, Rom 2004, S. 13.).

Dies geschah unter veränderten politischen und ökonomischen Vorzeichen und wurde zusätzlich vorangetrieben durch das italienische Wirtschaftswunder und die Olympischen Sommerspiele von 1960.³³ Das neue Bauen sollte demonstrieren, dass Italien in seiner Entwicklung international mithalten konnte. Bauten wie der Wasserturm *Fungo* (5. Abb.) oder der *ENI*-Hauptsitz (6. Abb.) im *International Style* fügen sich in den Modernismus-Diskurs ein, da auch sie ihre Struktur offen legen, wie dies Gemälde des Abstrakten Expressionismus und *L'Eclisse* vollführen. Dabei kann behauptet werden, dass diese referenzlosen, damit „geschichtslosen“, teilweise futuristisch aussehenden Gebäude für eine „Entgeschichtlichung“³⁴ des Stadtteils entstehen, insofern sie dessen Ursprung verschleiern.³⁵ *L'Eclisse* zeigt über die geschilderte Inszenierung des *EUR*, dass diese „Entgeschichtlichung“ in der damals vom Wirtschaftswunder geprägten, zeitgenössischen italienischen Gesellschaft fest verankert war. Damit ist Antonionis „critique of contemporary [...] society's, 'presentism,' its utter forgetting of the past [...] [as] a perennial theme in Italian culture [...]“³⁶ angesprochen. Dies deckt sich mit der globaleren Tendenz, die Fredric Jameson in der Konsumgesellschaft der Postmoderne festmacht:³⁷

„[...] namely the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions of the kind which all earlier social formations have had in one way or another to preserve.“³⁸



5. Abb. Vittoria auf ihrem Heimweg von Riccardos Wohnung zu ihrer Wohnung im Römischen Quartier EUR; im Hintergrund Il Fungo (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).



6. Abb. Vittoria und Piero am Lago Artificiale im EUR; im linken Hintergrund die Baustelle des ENI-Hauptsitzes (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).

Die Börse hat das Phänomen des „*presentism*“ quasi institutionalisiert, indem die Börsenmakler ihre Ausrichtung spontan anpassen, Verluste umgehend wegstecken müssen (9. Abb.). Aussagen Vittorias zeugen exemplarisch davon, dass sie die Vergangenheit und Traditionen, etwa den Heiratswunsch, hinter sich lassen will. Die Inszenierung des EUR, gemäss Vittorias Aktionsradius, ist entsprechend so angelegt, dass der faschistische Ursprung des Quartiers quasi an den Rand bis ins Off gerückt ist.

Der *Palazzo della Civiltà del Lavoro* (1938-1943) (7. Abb.) ist nur einmal kurz unauffällig zu sehen. Die *Basilica dei Santi Pietro e Paolo* (1938-1943) (8. Abb.) wird mit christlichem Glaube assoziiert, anstatt direkt mit dem Faschismus.



7. Abb. Riccardo mit dem *Palazzo della Civiltà del Lavoro* (EUR) im linken Hintergrund (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).



8. Abb. Vittoria und Piero winzig am unteren Bildrand mit der Basilica Santi Pietro e Paolo (EUR) am Horizont (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).

Mitberücksichtigt werden muss, dass *L'Eclisse* als Film, der in der Welt entstanden ist, bisweilen als

historisches Dokument gehandelt werden kann, insofern er Aufnahmen überliefert, die das damalige römische Stadtbild, vorrangig das *EUR*, wiedergeben. Auch fernab vom faschistischen Zentrum, dessen Architekturen sich gemäss Franz J. Bauer „zur gleichsam geträumten Künstlichkeit einer Bühnenwelt bekannten“³⁹, wirkt das in *L'Eclisse* eingefangene *EUR* wie eine Filmkulisse.⁴⁰ So ist doch das „realwirkliche“ *EUR*, ausgehend von seiner Planung bis hin zu seiner Weiterentwicklung, ein inszenierter wirklicher Stadtraum, eine „realwirkliche“ Künstlichkeit. Im Film erscheinen „realwirkliche“, referenzlose, futuristisch wirkende Solitärbauten, wie der *Fungo*, die sich wirklich statt der Gegenwart idealistisch den Menschen der Zukunft und einer neuen Gesellschaft verschrieben hatten. Damit geht aber nicht etwa Antonionis Verurteilung der modernen Welt per se einher, sondern vielmehr machte er die Unfähigkeit der Menschen, sich an diese anzupassen, sichtbar.⁴¹ So beobachtete Antonioni in der damaligen Welt „[uno] scompenso sempre più grave e accentuato tra uomo morale e uomo scientifico.“⁴² Wo die Wissenschaft den Sprung in die Zukunft vollführte – in *L'Eclisse* durch die Architektur und sichtbare Stadterweiterung im *EUR* vermittelt – blieb der Mensch, der noch in den alten Traditionen verhaftet war, in der Gegenwart zurück. Im *EUR* fand Antonioni offenbar den perfekten Schauplatz, um diese in der „realwirklichen Welt“ vorzufindende Unausgeglichenheit filmisch aufzuzeigen.⁴³



9. Abb. Am Börsenring (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).

Das offene Filmende als Verbindung zur Welt des Zuschauers

Antonioni sah im offenen Filmende das Potential zur Aufhebung der Differenz zwischen der filmischen Welt und jener des Zuschauers. Bleibt bei diesem die Filmerfahrung als Echo im Leben zurück, habe der Film ihm gedient.⁴⁴ Im Epilog von *L'Eclisse* nimmt dieser nicht unbescheidene Anspruch Antonionis beängstigende Züge an. Das „realwirkliche“ *EUR* scheint durch seine Künstlichkeit der ideale Angelpunkt zu sein, um Antonionis Filmwelt in die „realwirkliche“ Welt zu überführen. Dies vollzieht sich über eine künstlich geschaffene Assoziation, die durch filmische Montage und Musik erreicht wird: Mit der Einstellung, die eine tatsächlich erschienene *L'Espresso*-

Zeitung in den Fokus nimmt,⁴⁵ welche vor der Gefahr des Atomkrieges warnt, erscheint die Strassenlaterne im *Close Up* – gelesen mit dem Filmtitel – wie die künstliche Sonnenfinsternis durch einen Atompilz (10. Abb.). An dieser entscheidenden, finalen Stelle des Films als Schwelle zwischen Filmwelt und „realwirklicher“ Welt, wirkt diese im und durch den Film hervorgebrachte Verbindung von Filmwelt und „realwirklicher“ Welt umso eindringlicher.



10. Abb. Letzte Einstellung: „FINE“ und Strassenlampe (DVD: Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*, (Un Mondo di Cinema, 20034), Mondo Home Entertainment 2002).

Antonionis poetisches Kino der Wahrheit

Das Sichtbarmachen der Welt war Michelangelo Antonionis Wahrheitsanspruch an den Film. Dies vollzog er durch ein „In-Kontakt-sein mit der Realität“⁴⁶, das er auf sein Filmschaffen übertrug. Daraus resultierte der hoch artifizielle Film *L'Eclisse*, der, wiederum dem Wahrheitsprinzip folgend, seine Realität als künstliche Gemachtheit offen legt. Diese meisterhafte Verbindung von Unvereinbarem – nämlich Realität über Künstlichkeit zu zeigen – ist das, was die Poesie von *L'Eclisse* ausmacht und den Film wohl zu einem Ausdruck „ästhetischer Wahrheit“⁴⁷ werden lässt. Für Antonioni war klar: „*La conclusione è sempre la stessa: il cinema, come la letteratura, è inutile se non produce la verità e la poesia.*“⁴⁸ – eine Erkenntnis, die sich auf jegliche Kunst übertragen lässt.

¹ Dieser Artikel basiert auf der im Februar 2013 an der Univ. Basel eingereichten Masterarbeit und auf einem Referat, gehalten am XV. Schweizer Nachwuchskolloquium für Kunstgeschichte des 1.-2. November 2012 (Universität Lausanne).

² Regie: Michelangelo Antonioni; Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini,

Ottiero Ottieri; Produktion: Robert e Raymond Hakim für Interopa Film, Cineriz und Paris Film Production; Fotografie: Gianni di Venanzo; Montage: Eraldo da Roma. Brunette Peter, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge 1998.

³ Kiefer, Bernd, Michelangelo Antonioni, 1912-2007, in: Koebner, Thomas (Hg.), *Filmregisseure, Biographie, Werkbeschreibungen, Filmographie*, 3. Aufl., Stuttgart 2008, S. 36-43, S. 40.

⁴ Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, S. 206.

⁵ Bordwell 1985 (Anm. 4), S. 207.

⁶ Antonioni, Michelangelo, *La malattia dei sentimenti* [1961], in: Ders., *Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema*, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 20-46, S. 26.

⁷ Antonioni, Michelangelo, *Il "fatto" e l'immagine* [1963], in: Ders., *Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema*, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 50-52, S. 50.

⁸ Bordwell, David, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*, in: *Film Theory and Criticism*, hg. v. Leo Braudy u. Marshall Cohen, New York 2009, S. 649-657, S. 650f.

⁹ Vgl. Perez, Gilberto, *The Point of View of a Stranger: An Essay on Antonioni's „Eclipse“*, *The Hudson Review* 2 (Summer 1991), S. 238.

¹⁰ Vgl. Fischer, Ralf Michael, *Diskontinuierliche Bild- und Filmräume im Dialog*, Joel Pizzinis Kurzfilm *ENIGMA DE UM DIA* und Giorgio De Chiricos *Pittura Metafisica*, in: *Film als Raumkunst, Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, hg. v. Henning Engelke, Ralf Michael Fischer u. Regine Prange, Marburg 2012, S. 266-293, S. 276.

¹¹ Vgl. Bondanella, Peter, *Italian Cinema, From Neorealism to the Present*, New York 2001, S. 103-141, S. 196-252, S. 212.

¹² Antonioni 2001 (Anm. 6), S. 30.

¹³ Antonioni, Michelangelo, *All'origine del cinema c'è una scelta*, Interview mit André S. Labarthe [1960], in: Ders., *Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema*, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 121-128, S. 125.

¹⁴ Vgl. Bordwell, David, *Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*, in: *Zeit, Schnitt, Raum*, hg. u. eingel. v. Andreas Rost, Frankfurt am Main 1997, S. 17-42, S. 27f., 31; s. Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, München 1915, S. 80.

¹⁵ Liptay, Fabienne, *Leerstellen im Film, Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung* in: *Bildtheorie und Film*, hg. v. Thomas Koebner u. Thomas Meder, in Verb. mit Fabienne Liptay, München 2006, S. 108-134, S. 111.

¹⁶ Vgl. Bazin, André, *Malerei und Film*, in: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, aus dem Franz. von Robert Fischer u. Anna Düpee, Berlin 2009, S. 224-230, S. 225f.; Liptay 2006 (Anm. 15), S. 110-113.

¹⁷ Vgl. Antonioni, Michelangelo, *Paradossi sugli attori* [1959], in: Ders., *Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema*, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 17-19, hier S. 17.

¹⁸ Vgl. Schenk, Irmbert, Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch, Zwischen Moderne und Postmoderne, in: Das goldene Zeitalter des italienischen Films, Die 1960er Jahre, hg. v. Thomas Koebner u. Irmbert Schenk, München 2008, S. 67-89, S. 71; Brunette 1998 (Anm. 2), S. 30.

¹⁹ Vgl. Prümm, Karl, Von der Mise en scène zur Mise en images, Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse, in: Bildtheorie und Film, hg. v. Thomas Koebner u. Thomas Meder, in Verb. mit Fabienne Liptay, München 2006, S. 15-35, S. 15f.

²⁰ S. dazu Greenberg, Clement, Modernist Painting, in: Greenberg, Clement, Modernism with a Vengeance, 1957-1969, The Collected Essays and Criticism, Bd. 4, hg. v. John O'Brian, Chicago 1995, S. 85-93.

²¹ Vgl. Perez 1991 (Anm. 9), S. 234-262, S. 244.

²² Rifkin, Ned, Antonioni's Visual Language, (Studies in Cinema, 19) Ann Arbor 1982 (Diss. University of Michigan 1977), S. 49.

²³ Antonioni, Michelangelo, La storia del cinema la fanno i film [1979], in: Ders., Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 172-191, S. 188.

²⁴ S. dazu Liptay 2006 (Anm. 15), S. 131. Mit dem *Cinéma pur* sind Tendenzen im französischen Avantgarde-Kino ab den 1920er-Jahren angesprochen.

²⁵ Brunette 1998 (Anm. 2), S. 30.

²⁶ Ebd., S. 31.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Rifkin 1982 (Anm. 22), S. 23.

³⁰ Vgl. Mattioli, Aram, Architektur und Städtebau in einem totalitären Gesellschaftsprojekt, in: Für den Faschismus bauen, Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis, hg. v. Aram Mattioli u. Gerald Steinacher, (Kultur – Philosophie – Geschichte 7) Zürich 2009, S. 13-44, S. 15, 35.

³¹ Vgl. Lampugnani, Vittorio Magnago, Im Italien des Faschismus, Zwischen Traditionsbeflissenheit, Modernisierungseifer und Repräsentationswahn, in: Die Stadt im 20. Jahrhundert, Visionen, Entwürfe, Gebautes, Bd. 2, Berlin 2011, S. 473-499, S. 491; Bauer Franz J., Rom im 19. Und 20. Jahrhundert, Konstruktion eines Mythos, Regensburg 2009, S. 269.

³² Vgl. Lampugnani 2011 (Anm. 31), S. 491; Bauer 2009 (Anm. 31), S. 266, 268f.

³³ Zum *EUR* s. v.a. Harald Bodenschatz u. Daniela Spiegel, Städtebau für Mussolini, Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, hg. v. Harald Bodenschatz, Berlin 2011; Lampugnani 2011 (Anm. 32); Bauer 2009 (Anm. 32).

³⁴ Pfammatter, Ulrich, Grösse und Grössenwahn. Wie die italienische Architekten-Elite zwischen Razionalismo und Postmoderne vielen Herren diene und dabei immer unschuldig blieb, in: du 755 – Zeitschrift für Kultur, 3 (2005), S. 29-31, S. 31.

³⁵ Vgl. Benci, Jacopo, Identification of a City: Antonioni and Rome, 1940-62, in: Rascoli, Laura u. Rhodes, John David, Antonioni, Centenary Essays, London 2011, S. 21-63, S. 50; Lampugnani 2011 (Anm. 31), S. 499; Bauer 2009 (Anm. 31), S. 297.

³⁶ Brunette 1998 (Anm. 2), S. 47.

³⁷ Ausführlicher dazu s. Jameson Fredric, Postmodernism and Consumer Society, in: The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, hg. u. mit einer Einf. v. Hal Foster, Seattle 1991, S. 111-125; Vgl. Brunette 1998 (Anm. 2), S. 48.

³⁸ S. Jameson (Anm. 37) 1991, S. 125.

³⁹ Bauer 2009 (Anm. 31), S. 296.

⁴⁰ „Antonioni's reticence as an explicit commentator on politics is belied by his use of locations which becomes in his work a kind of coded political discourse. His films express an intense awareness of the legacies of fascist urban politics as well as the gross distortions of Rome's accelerated urban development during the years of economic growth in the 1950s and early 60s." Benci, Jacopo, Identification of a City: Antonioni and Rome, 1940-62, in: Rascoli, Laura u. Rhodes, John David, Antonioni, Centenary Essays, London 2011, S. 21-63, S. 47.

⁴¹ Vgl. Brunette 1998 (Anm. 2), S. 50.

⁴² Antonioni 2001 (Anm. 6), S. 33.

⁴³ Vgl. Antonioni 2001 (Anm. 6), S. 32f.

⁴⁴ Vgl. Antonioni, Michelangelo, Professione contro, Gespräch mit Luigi Vaccari [1983], in: Ders., Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 192-199, S. 193f.

⁴⁵ *L'Espresso* (10.09.1961) mit Schlagzeile: "La gara atomica", Titel des Artikels: "La pace è debole". Vgl. Benci, Jacopo, Michelangelo's Rome. Towards an Iconology of L'Eclisse, in: Wrigley, Richard (Hg.), Cinematic Rome, Leicester 2008, S. 63-85, S. 69, 82.

⁴⁶ Vgl. Antonioni 2001 (Anm. 7), S. 50.

⁴⁷ S. dazu den Eintrag "Wahrheit, ästhetische; Wahrheit der Kunst" in: HWPh 12, Spalten 137-141.

⁴⁸ Antonioni, Michelangelo, Fare un film è per me vivere [1959], in: Ders., Fare un film è per me vivere, Scritti sul cinema, hg. v. Carlo di Carlo u. Giorgio Tinazzi, Venedig 2001, S. 13-16, S. 16.