Gleich*gültig* Sehen in Malerei und Film.

Studien zu Bildwerken Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,vorgelegt dem Fachbereich 07
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz
von Richard Schimanski aus Worms, 2020.

Für
meine Frau
Carolin Bollinger
† 2. 11. 2011

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung 8

1.1 Zum Stand der Forschung 19
1.1.1 Zu Giorgio Morandi 19
1.1.2 Zu Michelangelo Antonioni 23
1.1.3 Vergleichende Studien zu den Bildern Morandis und Antonionis 25
1.2 Einleitende Anmerkungen 26

2. Das Werk Giorgio Morandis und das italienische Kino nach dem Zweiten Weltkrieg 30

2.1 Intradiegetisches Erscheinen von Werken Morandis im italienischen Kino 30
2.2 Die Kunst Morandis im Spiegel von Handlungen, Szenen und Aussagen italienischer Filmschaffender 32

3. Analyse der persönlichen Netzwerke 37

3.1 Zur intellektuellen und künstlerischen Prägung Giorgio Morandis in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts 37
3.1.1 Zur Bedeutung gedruckter Publikationen – Die Person und das Werk Morandis in Druckerzeugnissen zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn 43
3.1 *(Fortsetzung)* Zur intellektuellen und künstlerischen Prägung Giorgio Morandis in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts 44
3.2 Freundschaften und persönliche Netzwerke Giorgio Morandis von den späten 1920er Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs 47
3.3 Zur intellektuellen und künstlerischen Sozialisation Michelangelo Antonionis in der Zeit von 1930 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs 53
3.4 Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Jahr 1964 64
3.4.1 Erforschung von ‚Schnittmengen' innerhalb der persönlichen Netzwerke Morandis und Antonionis 66
3.4.2 Die Frage nach direktem persönlichen Kontakt zwischen Morandi und Antonioni 79

4. Exkurs I: Die Fotoagentur *Magnum* und das Kino nach dem Zweiten Weltkrieg 89

5. Zur Frage der Vergleichbarkeit von Bildern aus differenten Medien wie Film und Bildender Kunst 100

5.1 Spezifische Eigenschaften von Filmbildern 100
5.2 Gemeinsamkeiten von Bildender Kunst und Filmbildern 105
5.3 Zur Vergleichbarkeit der Bilder Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis 107

6. Annäherung an die Bilder Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis 112

6.1 Zur Arbeitsweise Giorgio Morandis 112
6.2 Zur Arbeitsweise Michelangelo Antonionis 115
6.3 Medienbedingte Differenzen 118
6.4 Medienübergreifende Gemeinsamkeiten 122
6.5 Bildbetrachtungen zur Annäherung an die Bilder Morandis und Antonionis 128
6.5.1 Bildbetrachtung Giorgio Morandi I: Radierung *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie* (Vitali Inc. 117); (Cordaro 1956/2), 1956 130
6.5.2 Bildbetrachtung Michelangelo Antonioni I: Standbild aus La notte, 1961 138
6.5.3 Vergleichende Betrachtung der Bilder aus 6.5.1 aus 6.5.2 147
6.5.4 Bildbetrachtung Giorgio Morandi II: Gemälde *Natura morta* (Vitali 1158), 1959 149
6.5.5 Bildbetrachtung Michelangelo Antonioni II: Standbild aus Il Deserto rosso, 1964 154
6.5.6 Vergleichende Betrachtung der Bilder aus 6.5.4 und aus 6.5.5 160

7. Analyse der von Morandi und Antonioni eingesetzten künstlerischen Mittel zur Bildgestaltung 163

7.1 Der Eindruck räumlicher Tiefe 164
7.1.1 Überschneidung, Staffelung, ‚fluchtende' Linien 164
7.1.2 Die ‚Brennweiten' 168
7.2 Licht und Schatten 170
7.3 Flächen und grafische Strukturen 172
7.4 Farbe 175
7.5 Die Inszenierung 180

8. Die Bildkomposition 182

8.1 Zur Bedeutung des Bildformats 182
8.1.1 Für die Bildende Kunst Morandis 183
8.1.2 Für die Filmkunst Michelangelo Antonionis 185

8.2 Die bildkonstituierenden Elemente I 186
8.2.1 Die Dinge 186
8.2.2 Die Schauspielerinnen und Schauspieler 187
8.3 Zur Bedeutung der Tradition der italienischen Kunst 188
8.4 Die bildkonstituierenden Elemente II. Der die Dinge umgebende Bildraum 197
Exkurs II Intarsien-Bildwerke der italienischen Renaissance 199
8.5 Gleich*gültig* Sehen als Voraussetzung der Möglichkeit der Bildkompositionen Morandis und Antonionis 203

9. Das Werk Michelangelo Antonionis 207

9.1 Die Bilder im Kontext weiterer filmkonstituierender Faktoren 207
9.1.1 Der Ort der Aufführung – das Kino 207
9.1.2 Die Erzählung 209
9.1.3 Die zeitliche und räumliche Verortung der Erzählung 216
9.1.4 Die Montage 218
9.1.5 Musik und Geräusche 224

10. Die Kunst Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis – zur Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter 229

10.1 Für die Kunst Giorgio Morandis 230
10.2 Für die Kunst Michelangelo Antonionis 234

11. Versuch einer Einordnung – Die Kunst Morandis und Antonionis und die Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg 241

12. Anhang 258

12.1 Literaturverzeichnis 258
12.1.1 Ausstellungskataloge 267
12.1.2 Werkverzeichnisse und Sammlungskataloge 269
12.1.3 Filmverzeichnis 270
12.1.4 Online_Quellen 271

12.2 Abbildungsverzeichnis 272
12.2.1 Speichermedien/Datenträger der Filmbilder 274

12.3 E-Mail Quellen 276

12.4 Abbildungen 281
12.4.1 zu Kapitel 1 281
12.4.2 zu Kapitel 2 282
12.4.3 zu Kapitel 3 288
12.4.4 zu Kapitel 4 299
12.4.5 zu Kapitel 6 307
12.4.6 zu Kapitel 7 325
12.4.7 zu Kapitel 8 344
12.4.8 zu Kapitel 9 352
12.4.9 zu Kapitel 10 372
12.4.10 zu Kapitel 1 1 380

1. Einleitung

Es ist das Zusammentreffen und die Wechselwirkung von mehreren Umständen, von denen jeder einzelne als ein notwendiger ‚Baustein' gelten kann und denen sich verdankt, dass diese Untersuchung nun vorliegen kann.

Da ist zunächst das Werk des Bologneser Künstlers Giorgio Morandi, welches auf den Verfasser eine ungebrochen große Faszination ausübt und daher die Motivation liefert, Gegenstand einer eingehenden Beschäftigung zu sein und zu bleiben.[1] Im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Kunst Morandis konnten dann bereits zu einem recht frühen Zeitpunkt ‚Berührungspunkte' mit dem italienischen Filmschaffen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aufgefunden werden.[2] Allerdings stand da fast ausschließlich das intradiegetische Vorkommen eines Stilllebens Morandis in Federico Fellinis La Dolce Vita aus dem Jahr 1960 in der Beachtung.[3] Das Gemälde gibt in diesem Film, unter Nennung des Namens seines Urhebers, Anlass für einen kleinen Dialog, in dessen Verlauf sich der Intellektuelle Steiner (Alain Cuny) und Marcello (Marcello Mastroianni) über die Kunst Morandis austauschen.[4]

Auch ließen sich während der Forschung für diese Untersuchung weitere italienische Filme auffinden, in welchen Gemälde Giorgio Morandis zu sehen sind und die im weiteren Verlauf Erwähnung finden. So werden „Morandis Gemälde [...] insbesondere im Film der 1960er Jahre zu Ikonen der italienischen Moderne [...]."[5]

Da – nach der Sichtung italienischer Nachkriegsfilme – immer deutlicher wurde, dass es sich hier überwiegend um künstlerisch klug und dramaturgisch stringent inszenierte Arbeiten handelt, konnten Zufall oder rein dekorative Motive als Begründung für das Vorkommen von Gemälden Morandis im Film ausgeschlossen werden.

1 Unter dem Titel *Saper vedere. Studien zu Giorgio Morandis Stillleben aus den Jahren 1948–1964* wurde vom Verfasser dieser Arbeit bereits im Jahr 2014 die schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades *Master of Arts* dem Fachbereich 07 – Geschichts- und Kulturwissenschaften – der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz vorgelegt.

2 Vgl. Francesco Galluzzi, „Giorgio Morandi e le cinéma italien", in: *Giorgio Morandi. Une rétrospective*, hg. von Maria Cristina Bandera, Ausst.-Kat. Brüssel, BOZAR 2013, S. 51–59.

3 Es handelt sich um das Gemälde *Natura morta* (Vitali 305), das für diesen Film als Reproduktion vom ursprünglichen quer- in ein hochformatiges Bild verändert wurde. Vgl. Maria Mimita Lamberti, „Giorgio Morandi: tempi e antinomie di una leggenda", in: *Morandi. 1890-1964*, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna 2009, Mailand 2009, S. 244–258, hier S. 256.

4 La Dolce Vita. Regie: Federico Fellini. I 1960. Die erwähnte Szene findet sich – Timecode: 01:16:23–01:17:09 auf der DVD des Films der Deutschen Kinemathek Berlin, 2013.

5 Elisabeth Oy-Marra in einer an den Verf. gerichteten E-Mail vom 10. September 2015. Es handelte sich um einen ergänzenden Kommentar zu einer Vortragsbewerbung des Verf.

Aus dieser Erkenntnis erwuchs dann die Fragestellung, was Filmmacher wie beispielsweise Federico Fellini oder Michelangelo Antonioni bewogen haben könnte, Gemälde Giorgio Morandis intradiegetisch einzusetzen.

Nature morte, *Paesaggi* und *Fiori* waren die einzigen Sujets,[6] mit denen Morandi sich auseinandersetzte, wobei die Stillleben im Gesamtwerk der Gemälde rein quantitativ deutlich in der Überzahl sind.[7] Auch die Titel, die er seinen Arbeiten gab, bieten keinerlei Variationen[8] – *Natura morta, Paesaggio* und *Fiori*[9] – womit zum Ausdruck kommt, dass Morandi sich dem Bild verpflichtet sah und weit weniger dem Wort. Daraus lässt sich ableiten, dass seine Bilder, die in italienischen Nachkriegsfilmen auftauchen, nicht aufgrund ihrer die Geschichte ‚illustrierenden Bildinhalte' oder ob ihrer ‚narrativen Möglichkeiten' ausgewählt worden sind.

Aber auch über das intradiegetische Vorkommen von Morandis Bildern in italienischen Filmen hinaus konnten Verbindungen zwischen der Arbeit Morandis und Filmen oder Filmschaffenden aufgefunden werden. Aus Vorgenanntem erwuchs dann – noch etwas diffus und unspezifisch – der Gedanke, sich für diese Arbeit thematisch mit *Giorgio Morandi und dem italienischen Filmschaffen der Nachkriegszeit* zu beschäftigen. Dieser Ansatz wurde allerdings recht bald zunächst als problematisch und dann als nicht gangbar wahrgenommen. Es benötigte die Zeit der Auseinandersetzung, um sich bewusst werden zu können, dass das ‚italienische Filmschaffen der Nachkriegszeit' einen deutlich zu vielschichtigen Komplex darstellt, um ihm in diesem Rahmen

6 Es findet sich in Morandis Oeuvre noch ein frühes Bildnis von Badenden (Vitali 21) 1915 und sieben Selbstbildnisse *Autoritratti* (Vitali 12), 1914; (Vitali 33), 1917; (Vitali 93), 1924; (Vitali 94), 1924; (Vitali 96), 1924; (Vitali 113), 1925; (Vitali 159), 1930.

7 Für das gesamte malerische Ouevre Morandis verzeichnet Lamberto Vitali, vgl. Anm. 9, etwa 230 *Paesaggi*, nahezu 200 *Fiori* und fast 900 *Nature morte*.

8 Interessanterweise hat Giorgio Morandi die Vergabe von Titeln für seine Bilder, die konkret etwas zu dem aussagen, was auf ihnen zu sehen ist, ausschließlich und exklusiv seinen Radierungen vorbehalten. Hier gab er die Orte, die er als Motiv für Landschaften auswählte an und im Fall der Stillleben benannte er in den Titeln die Anzahl der wiedergegebenen Gegenstände oder erwähnte auch konkret, welche Dinge zu sehen sind. Eine Begründung für diese Praxis bei der Titelvergabe für seine Werke konnte leider nicht aufgefunden werden.

9 Daher werden, um eine eindeutige Zuordnung zu ermöglichen, im Rahmen dieser Arbeit die Gemälde Morandis mit der entsprechenden Nummer des Werkverzeichnisses der Gemälde von Lamberto Vitali in Klammern angegeben und das Entstehungsjahr angefügt. Vgl. Lamberto Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 2 Bde., Mailand 1977. Für die Zeichnungen Morandis wird das Werkverzeichnis von Tavoni und Pasquali herangezogen und die dort verwendeten Bezeichnungen angegeben. Vgl. Efrem Tavoni und Marilena Pasquali, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*, Mailand 1994. Entsprechendes gilt für die Aquarelle Morandis. Hier bildet folgendes Werkverzeichnis die Grundlage: Marilena Pasquali, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*, Mailand 1991. Zwei Werkverzeichnisse werden als Basis zur Benennung des druckgrafischen Werks Giorgio Morandis herangezogen: Lamberto Vitali, Giorgio *Morandi. Opera grafica*, Turin 1957; sowie: Michele Cordaro, *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Mailand 1991.

auch nur in Ansätzen gerecht werden zu können. Der Weg, der dann zur endgültigen Thematik dieser Arbeit führte, fand sich durch die Besinnung auf den eigentlichen Gegenstand des Faches Kunstgeschichte: das Bild.

Aus der Auseinandersetzung mit italienischen Filmen, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, ging schließlich die Entscheidung hervor, das künstlerische Werk Michelangelo Antonionis zu einem Gegenstand genauerer Betrachtung machen zu wollen.[10] Im Laufe der Beschäftigung mit Filmen dieses Regisseurs erwuchs gegenüber seiner Kunst eine – bis heute anhaltende – Faszination, die insbesondere durch seine Filmbilder ausgeübt wird. Die Wirkungen, die auf mich von Antonionis Bildern ausgehen, sind mit solchen vergleichbar, wie sie von Gemälden Giorgio Morandis ausgelöst werden können. Darüber hinaus – wenn auch zunächst nur auf der Ebene der Empfindungen – konnte sich der Eindruck verfestigen, zwischen den Bildern Michelangelo Antonionis und denen Giorgio Morandis eine gewisse ‚Nähe' feststellen zu können. Woraus dann der Wunsch oder das Verlangen resultierte, diesem Eindruck auf die ‚Spur' kommen zu wollen und dies mittels eingehender Studien an den Bildern Morandis und Antonionis zu bewerkstelligen.

Demnach liegt dieser Arbeit durchaus eine Form von Begeisterung zugrunde, die ihre Ursache in den Bildern Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis findet. Dies ist auch einer der notwendigen ‚Bausteine', denen sich diese Untersuchung verdankt. Im Bewusstsein des Risikos, das in dieser Begeisterung liegt, wurde sich immer wieder an die wissenschaftlichen Anforderungen einer solchen Arbeit, was die Verwendung einer möglichst neutralen und sachlichen Sprache betrifft, zu erinnern versucht.

Die Bilder Antonionis, die in ihrer Gesamtheit Filme bilden, werden den Druckgrafiken, Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden Morandis gegenübergestellt, woraus sich Fragestellungen ergeben könnten, die auf eine grundsätzliche Zulässigkeit dieses Vorhabens abzielen. Können Bilder, die mithilfe differenter Medien entstanden sind, überhaupt miteinander vergleichend betrachtet werden?

Das Medium des Films ist von dem der Malerei in vielerlei Hinsicht unterschieden,was nicht zuletzt daran erkennbar wird, dass es einen Film auszeichnet, ‚mehr' als nur eine Aufeinanderfolge von Bildern zu sein. So richtig diese Aussage ist, so sehr ist es sachlich auch korrekt, zu sagen, dass ein Film sich wesentlich aus einer Reihe von Bildern konstituiert.

Woraus dann die Legitimation erwächst, Filmbilder zum Gegenstand einer kunsthistorischen

10 _ Meine Betreuerin für die vorliegende Arbeit, Frau Univ.-Professorin Dr. Elisabeth Oy-Marra, hat zur Auswahl des Themas erhebliche Beiträge geleistet und somit sind die Gespräche mit ihr als ein wesentlicher und notwendiger ‚Baustein' für das Zustandekommen dieser Untersuchung zu bewerten.

Untersuchung zu machen. Es wird zu zeigen sein, dass dies für das Schaffen Michelangelo Antonionis in besonderem Maße Gültigkeit beanspruchen kann. Von Bedeutung wird hierbei die Frage sein, ob an den Bildern Charakteristika aufgezeigt werden können, die unabhängig der genutzten Medien Gültigkeit besitzen. Oder – um diesen Gedanken mit anderen Worten zu formulieren: Lassen sich bestimmte Eigenschaften an Bildender Kunst Morandis und Antonionis auffinden, denen eine medienübergreifende Wirksamkeit zugesprochen werden kann?

Da eine Hälfte des Forschungsgegenstands dieser Arbeit der künstlerischen Tätigkeit eines Filmschaffenden zuzurechnen ist, könnte die Positionierung der folgenden Studien als ‚interdisziplinär'[11] benannt werden. Die Filmbilder, so sieht es die Einteilung nach universitären Disziplinen vor, sind ein Bereich, der den Filmwissenschaften zugeordnet ist.[12]

Die Arbeiten Morandis hingegen betreffen das Themenfeld der Kunstgeschichte oder der Bildwissenschaften. Die Auseinandersetzung mit filmwissenschaftlicher Literatur eröffnete auch Differenzen in der Behandlung der Thematik im Verhältnis zu der Art und Weise, wie in der kunstgeschichtlichen Forschung vorgegangen wird. Wichtig erscheint es hier, zu betonen, dass an dieser Stelle keinerlei Wertung abgegeben werden soll. Es geht lediglich darum, klären zu

11 _ Im Hinblick auf den tradierten universitären Fächerkatalog vereint diese Untersuchung zum einen die Malerei, als ein kunsthistorisches oder bildwissenschaftliches Themenfeld, mit dem Film, der durch den Fachbereich der Filmwissenschaften zu behandeln wäre. Aus dem Zusammentreffen der Gegenstände zweier geisteswissenschaftlicher Disziplinen ließe sich die Verwendung der Vokabel interdisziplinär legitimieren. Die Anführungszeichen finden ihre Berechtigung in der Überlegung, dass in dieser Untersuchung der Fokus der Betrachtung ganz überwiegend auf den Bildern liegt. Die Bilder – ganz unabhängig davon, in welcher medialen Form sie den Betrachterinnen und Betrachtern entgegentreten – und die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen, stellt eine Kernkompetenz der Kunstgeschichte oder der Bildwissenschaft dar. Da die Bilder, die von Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni geschaffen wurden, das zentrale Forschungsfeld dieser Arbeit bilden, kann begründet von einer kunsthistorischen oder bildwissenschaftlichen Studie gesprochen werden. Die Verwendung der Anführungszeichen für das Adjektiv ‚interdisziplinär' leitet sich demnach aus der Dichotomie von formal-fachlicher und faktischer Ausrichtung dieser Arbeit ab.

12 _ Interessanterweise ist jedoch der Bereich der Videokunst, deren Anfänge in den frühen 1960er Jahren liegen, Gegenstand der kunsthistorischen Forschung. Die Frage – warum Videos, Filme jedoch nur am Rande – in der Kunstgeschichte behandelt werden, wäre einer eingehenden Untersuchung wert. Liegt es daran, dass sich mit dem Aufkommen der Videotechnik zunächst vorwiegend Bildende Künstlerinnen und Künstler mit diesem Medium beschäftigten, oder daran, dass der Film lange Zeit benötigte, bis er, zumindest in Teilen, als Kunstform Anerkennung finden konnte? Bis heute kann man Filme in Kinos oder im eigenen Wohnzimmer betrachten, Videos hingegen haben ihren Platz in Museen, Galerien und den großen Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst gefunden. Der Begriff Video bezeichnet Filme, die in Museen oder Ausstellungen zu sehen sind. An diesen Orten werden auch 35 mm Filme zu Videokunst, die, was den Aufwand an Produktion und die Anzahl der beteiligten Personen, die im Abspann genannt werden, anbelangt, durchaus an ‚Hollywoodproduktionen' erinnern. Eine Unterscheidung zwischen Videokunst und Filmen, die künstlerischen Ansprüchen genügen, wird demnach (fast) nur durch den Ort ihrer Performanz gegeben.

können, auf welchen Grundlagen die Auseinandersetzung mit den Bildern in den beiden Fächern aufbaut. Anhand der Sprache, der genutzten Fachbegriffe, der akademischen Ausbildung der Autorinnen und Autoren, der Inhalte und nicht zuletzt der zugrunde liegenden Fragestellungen konnte festgestellt werden, dass die bearbeitete Literatur aus dem Bereich der Filmwissenschaften überwiegend in der Literaturwissenschaft zu wurzeln scheint.
So liegen auch die dort thematisierten Schwerpunkte eher auf der Narration, den Erzählstrukturen und den Dialogen, womit nicht gesagt werden soll, dass die Bilder kein Gegenstand der Ausführungen wären. Es lässt sich jedoch festhalten, dass die Vorgehensweise, in der die Filmbilder einbezogen und besprochen werden, sich different zu der Form darstellt, in der sich die kunstgeschichtliche Forschung mit Bildern beschäftigt. Insbesondere fällt auf, dass Bilder, als Gegenstand der filmwissenschaftlichen Forschung, häufiger direkt zur Projektionsfläche für Interpretationen seitens der Autorinnen und Autoren werden. Die Auslegungen der Bilder erstrecken sich auch auf Bereiche, die an den Bildern nicht sichtbar werden können.
Die kunst- oder bildwissenschaftliche Praxis, Bilder zunächst möglichst exakt zu beschreiben, um ausgehend von den dadurch gewonnen Erkenntnissen fortzuschreiten, konnte in den bearbeiteten filmwissenschaftlichen Texten nur selten aufgefunden werden. Für die vorliegende Arbeit ist die Frage nach dem, was die Bilder zeigen und wie es gezeigt wird, entscheidend. Dies bildet die unverzichtbare Grundlage, auf der weitere Erkenntnisse basieren können.
Das, was hier erarbeitet wurde, ließe sich in Bezug auf die inhaltliche Ausrichtung als eine Studie benennen, die dem Vergleich der Bildenden Kunst Giorgio Morandis mit den Filmbildern Michelangelo Antonionis gewidmet ist. Wobei darauf aufmerksam gemacht werden soll, dass für die Auswahl der Filmbilder Antonionis, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt, besprochen und analysiert werden, sich auf fünf Filmprojekte aus dem Oeuvre des Regisseurs beschränkt wurde.[13] Diese Filme wurden im Zeitraum von 1960 bis 1966 realisiert.[14]
Den eingehenden Untersuchungen, die sich den Bildern der beiden ‚Protagonisten' widmen werden, soll die Betrachtung einiger Aspekte vorangestellt werden, die als Annäherung an die zu behandelnde Thematik zu verstehen sind. So wird zunächst das italienische Kino im Hinblick auf Beziehungen zu Giorgio Morandis Kunst in den Fokus treten – auch um die eingangs angesprochene Affinität einiger italienischer Filmschaffender zu Morandis Werk auf eine Basis erforschter Grundlagen stellen zu können.

13 _ Es werden noch weitere Filmprojekte genannt, was aber über eine Erwähnung nicht hinausgeht.
14 _ 1. L'Avventura. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1960. 140 min.; 2. La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. 122 min.; 3. L'eclisse. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1962. 125 min. 4. Il deserto rosso. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1964. 120 min. 5. Blow-Up. Regie: Michelangelo Antonioni. USA 1966. 111 min.

Hieran schließt sich ein weiterer Themenkomplex an, der nicht zuletzt dem Umstand gewidmet ist, dass auch Künstler lebendige Menschen sind. Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni sind in ihren jeweiligen Verhältnissen an den jeweiligen Orten und mit den sie umgebenden Menschen aufgewachsen. Ihre Sozialisation, ihre Ausbildung, ihre Freunde und Bekanntschaften, die äußeren Umstände, die finanzielle, die gesellschaftliche, die politische und die familiäre Situation haben immer auch Auswirkungen auf die Entwicklung der Persönlichkeit. Die Gesamtheit der in der Welt gemachten Erfahrungen prägt die Menschen – die Künstlerinnen und Künstler und somit auch ihre künstlerische Arbeit.
So wird die künstlerische Sozialisation der beiden ‚Protagonisten' zum Thema gemacht und hierbei richtet sich das Augenmerk insbesondere auf persönliche Beziehungen, auf Freundschaften sowie auf Unterstützerinnen und Unterstützer. Diese ‚Netzwerkanalyse' beschäftigt sich zunächst mit Giorgio Morandi und widmet sich daran anschließend der Person Michelangelo Antonionis. Von da ausgehend wird sich auf die Suche nach ‚Berührungspunkten' zwischen Morandi und Antonioni begeben, die außerhalb des in ihren Bildern Sichtbaren liegen. Es gilt der Frage nachzugehen, ob sich in den zuvor für die beiden ‚Protagonisten' erforschten persönlichen Netzwerken ‚Schnittmengen' ausmachen lassen: Gab es gemeinsame Bekannte oder Freunde, die in den Bereichen Kunst oder Filmschaffen in irgendeiner Weise tätig waren und mit denen sich wiederum Morandi und Antonioni über ihre Arbeit möglicherweise hätten austauschen können oder ausgetauscht haben? Der letzte und wichtigste Schritt wird dann sein, nach direkten Äußerungen Morandis zur Arbeit Antonionis oder Antonionis zu der Morandis zu forschen und die Frage zu klären, ob sich Antonioni und Morandi persönlich kennengelernt und über ihre Tätigkeiten ausgetauscht haben.
Die ‚Netzwerkanalyse' wird als sinnvolles Instrument angesehen, das helfen kann, sich der Kunst Morandis und Antonionis zu nähern. Weil, wie bereits erwähnt, Kunst nicht ‚vom Himmel fällt', sondern das Ergebnis eines prozesshaften Vorganges ist. Dieser Prozess wird von den Künstlern betrieben, begleitet von vielfältigen Umständen und von den Personen, mit denen sie sich umgeben. Das, was in der Lebenswirklichkeit gesehen, erlebt, besprochen und kommentiert wird, kann nicht wirkungslos in Bezug auf die künstlerische Arbeit bleiben.
Als ein weiterer Schritt zur Hinführung an die Analyse der Bildwerke Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis wird noch ein Exkurs erfolgen, der sich mit der Fotoagentur *Magnum* und deren Beziehungen zum Kino in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt. Hieran schließen sich Überlegungen an, die der Frage gewidmet sind, ob Bilder, die unter Nutzung differenter Medien entstanden sind, überhaupt miteinander vergleichend zu betrachten sind.
Auf dem nun vorbereiteten ‚Fundament' wird zunächst die Art in den Blick genommen, in der Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi bei ihrer künstlerischen Arbeit vorgingen, und es

werden Differenzen benannt, die den – für die jeweilige künstlerische Ausdrucksform genutzten Medien – geschuldet sind. Die Beschreibung der Arbeitsweisen Morandis und Antonionis wird nicht zuletzt herangezogen, um sie auch in Bezug auf Ähnlichkeiten oder Vergleichbarkeiten zu befragen. Darüber hinaus soll bereits an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass die Art oder die Methodik, mit der Antonioni und Morandi ihre Arbeit betrieben, integraler Bestandteil des gesamten Prozesses ihres Kunstschaffens war und direkte Auswirkungen auf das jeweilige Ergebnis hatte. Die Bilder, die Morandi und Antonioni schafften, sähen bei einer anderen Vorgehensweise während ihrer Entstehung auch anders aus. Ist es das Anliegen des Künstlers, „einen Erfahrungsinhalt aufzubauen, der sich in der Wahrnehmung als zusammenhängend darstellt, der aber in seiner Entwicklung einem konstanten Wandel unterliegt“[15], so gehört die Betrachtung des Entstehungsprozesses zur Analyse des Werkes hinzu.

Es werden sich ‚Verwandtschaften‘ oder Beziehungen zwischen der Kunst Giorgio Morandis und der Michelangelo Antonionis auffinden lassen, die in den künstlerischen Herangehensweisen begründet sind, da sich für diese eine gemeinsame Basis bestimmen lässt: Der Maler und der Regisseur haben die Welt, die sie umgibt, auf vergleichbare Weise sinnlich erfahren. Das führt zur Möglichkeit, eine zentrale These dieser Arbeit zu formulieren: Es ist die Art zu sehen, die Morandi und Antonioni verbindet, und dies bringt die Möglichkeit mit sich, Verbindungen zwischen dem Werk des Malers und dem des Filmmachers erkennen zu können .

Worauf im Einzelnen diese erkennbaren Verbindungen beruhen, wird dann eingehend zu untersuchen sein. Es wird aufeinanderfolgend je ein Bildwerk Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis einer Betrachtung unterzogen, um diese im Anschluss miteinander in einen Vergleich zu setzen. Diese Vorgehensweise zur Bildbetrachtung erfolgt zunächst anhand von zwei Bildwerken, die in Schwarz-Weiß gefertigt sind. Das Verfahren wiederholt sich dann im Anschluss unter der Betrachtung eines Gemäldes Morandis und eines Standbilds Antonionis, welches einer seiner Farbfilmproduktionen entnommen wurde.

Die Bildbetrachtungen und die Analysen der Bilder sehen sich methodisch einer bestimmten Ausrichtung verpflichtet. Der Blick richtet sich hier deutlich weniger auf das, *was* auf den Bildern Morandis und Antonionis zu sehen ist. Auch Interpretationen, die über das hinausgehen, was aus den Bildern selbst sehend an Erkenntnissen zu gewinnen ist, finden keinen Zugang in diese Untersuchungen. Im Zentrum der Betrachtung steht vielmehr die Frage nach dem *Wie*. Die verfolgte Fragestellung wäre demnach: Wie gelang es Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni, dass sich ihre Bildwerke ihren Betrachterinnen und Betrachtern so zeigen, wie sie sich zeigen? Hierauf liegt der Fokus der Betrachtung und auf dieser Basis gilt es dann, Verbindungen

15 _ John Dewey, *Kunst als Erfahrung* [*Art as Experience*], Frankfurt am Main 1988 [1958], S. 65.

oder Ähnlichkeiten zwischen der Kunst Morandis und der Antonionis darstellen zu können. Der benannte Ansatz könnte verdeutlichen, dass das hier betriebene – möglicherweise als unüblich eingeschätzte – Gegenüberstellen von Bildern aus Filmen und Malerei für eine kunsthistorische oder bildwissenschaftliche Arbeit nicht nur legitim wäre, sondern sich an einem Kernthema des Fachs orientiert, denn: „Das „Wie“ [Anführungszeichen im Original, der Verf.] ist die genuine Mitteilung, ist die echte Sprachform des Bildes.“[16]

Um die Betrachtung einzelner Bildwerke Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis auf eine breitere Basis ausweiten zu können, wird eine Analyse der jeweils für ihre Kunst eingesetzten künstlerischen Mittel vorgenommen werden. Weiterhin soll versucht werden, zeigen zu können, inwiefern die beschriebenen künstlerischen Mittel im ‚Zusammenspiel‘ zur Umsetzung der künstlerischen Intentionen Antonionis und Morandis beitragen. Womit dann der Weg zum Feld der Komposition von Bildern führt, auf welchem im Hinblick auf die Kunst der beiden ‚Protagonisten‘ wesentliche Erkenntnisse zu gewinnen sein werden. Um die dort an den Bildern aufgefundenen Charakteristika verdeutlicht darstellen zu können, wird sich der Blick auch auf bestimmte Aspekte aus der Geschichte der italienischen Kunst richten. Dies kann sich durch den Umstand legitimieren, dass den dort betrachteten Werken sowohl von Michelangelo Antonioni als auch von Giorgio Morandi Bedeutsamkeit für ihre eigene künstlerische Tätigkeit zugesprochen wurde. Die Ausführungen zur Komposition erfahren noch eine weitere Ergänzung, die aus der Hoffnung erwachsen ist, auf diesem Weg kompositorische Spezifika der Bilder Morandis und Antonionis anschaulich ‚illustrieren‘ zu können.

Hiermit wird ein Exkurs angesprochen, der zu Intarsien-Bildwerken aus der Zeit der italienischen Renaissance führt.

Die Analysen der Gemälde Giorgio Morandis und der Filmbilder Michelangelo Antonionis können damit in Bezug auf das *Wie* ihrer Entstehung und das *Wie* ihrer Erscheinung an dieser Stelle einen ersten Abschluss finden.

Da die Bilder Michelangelo Antonionis für den ihnen zugedachten Einsatz als Teile eines Films konzipiert, komponiert und künstlerisch umgesetzt wurden, wird diesem Aspekt mit einem eigenen Kapitel Rechnung getragen. Hier richtet sich die Betrachtung auf die Filmbilder im Kontext mit weiteren Faktoren, die einen Film konstituieren. Dies geschieht auch, um den Bildern in ihrer originären Funktion als Filmbilder zumindest in Ansätzen gerecht werden zu können. Darüber hinaus erscheint der Blick auf die Filmkunst Antonionis eine Grundlage bieten zu können, auf welcher die sich daran anschließenden Überlegungen aufbauen lassen. Die Bilder Michelangelo Antonionis sind als Film zu rezipieren und daher erscheint es notwendig, sie auch in ihrem

16 _ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2006[3], S. 12.

filmischen Kontext zu thematisieren. Anderenfalls könnte wohl kaum etwas zu möglichen Wirkungen gesagt werden, die sie auf ihre Zuschauerinnen und Zuschauer ausüben könnten.
Somit schließt sich die Auseinandersetzung mit möglichen Wirkungsweisen an, die von Bildwerken Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis ausgehen könnten. Auch dieser Fragestellung wird mit Blick auf das nachgegangen, was sich an den Bildern der beiden ‚Protagonisten' ablesen lässt. Die Bildwerke werden im Hinblick auf spezifische Strukturen untersucht, denen das Potential zugesprochen werden könnte, als ein Auslöser bestimmter Wirkungen auf die Betrachterinnen und Betrachter zu fungieren. Einschränkend wird hier hinzugefügt, dass mögliche Wirkungsweisen von Bildern immer individuell differenten Bedingungen unterliegen, da die Betrachterinnen und Betrachter beispielsweise mit unterschiedlichen empirischen Vorerfahrungen ausgestattet sein können. Es kann daher nicht als Ziel ausgerufen werden, hier irgendwelche ‚Wahrheiten' verkünden zu wollen.
Zum Ende der Untersuchungen ist es weniger eine Fragestellung, die als Ausgangspunkt dienen wird – es lässt sich vielmehr von einem Versuch sprechen, den es zu unternehmen gilt.
Die Überlegungen werden versuchen, im Kontext der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg eine ‚Position' für die Kunst Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis bestimmen zu können. Auch zu diesem diffizilen Komplex wird sich methodisch in erster Linie auf die Bilder selbst verlassen. Es wird zu klären sein, ob sich auf diesem Weg etwas zur ‚Stellung' der Kunst der beiden ‚Protagonisten' im Kontext der Nachkriegsmoderne in Erfahrung bringen lässt.
Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dieser Arbeit der Frage nachgegangen wird, ob sich bestimmte Arbeitsweisen, künstlerische Gestaltungsmittel, stilistische Ansätze oder auch Wirkungsweisen an Antonionis Filmbildern aufweisen lassen, die sich mit denen Giorgio Morandis in Verbindung bringen lassen.[17] Als Zielsetzung ließe sich dann bestimmen, Spezifika aufzufinden, aus welchen sich eine Form von ‚Verwandtschaft' zwischen den Bildern Antonionis und denen Morandis ableiten lassen könnte. Der Umstand, in diesen Untersuchungen Bilder aus deutlich differenten Medien miteinander zu vergleichen, um Ähnlichkeiten oder ‚Verwandtschaften' auffinden und benennen zu können, ließe sich möglicherweise als eine ungewöhnliche Vorgehensweise einordnen. Es ist dann aber genau dieser außergewöhnliche Forschungsgegenstand, der an die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm auch Herausforderungen stellt. Dies begründet sich nicht zuletzt in dem Umstand, dass den Spezifika, die an Bildern Morandis und

17 _ Es wird hier keinesfalls eine Form von Einflussnahme auf die künstlerische Tätigkeit als denkbar angenommen. Die Vokabel ‚Einfluss', deren Verwendung eine Form von ‚unbewusster Übernahme' implizieren würde, die durch den älteren Maler auf den jüngeren Filmmacher gewirkt haben könnte, wird ausgeschlossen. Ebenso gilt, dass auch eine bewusste Übernahme künstlerischer Gestaltungsmittel – im Sinne einer epigonalen Kopie – in Gänze ausgeschlossen wird.

Antonionis in vergleichbarer oder ähnlicher Form ausgemacht werden könnten eine bestimmte Bedingung anhaftet: Diesen Spezifika muss eine medienübergreifende Gültigkeit zugesprochen werden können – sie müssen ihre Potenziale in Unabhängigkeit der genutzten Bildmedien entfalten können.

Die künstlerischen Tätigkeiten und die hieraus entstandenen Ergebnisse Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis sind ganz maßgeblich durch die sinnliche Wahrnehmung, durch das Sehen, bestimmt und dies schließt den gesamten Prozess der Entstehung ihrer Bilder mit ein. Es ist eine permanente Interaktion zwischen einem möglichst vorurteilsfreien, neugierigen und ganz genauen Hinsehen und einem reflektierenden kontrollierenden Sehen. Dieser Prozess war so lange von Dauer, bis sich vor Morandi und auch vor Antonioni *ein Bild* zeigte, das ihren künstlerischen Intentionen entsprach.
Es liegt mir fern, meine Arbeit mit der Kunst der beiden Protagonisten in irgendeine Verbindung bringen zu wollen, und dies ist mit den folgenden Worten, die diese Einleitung beenden sollen auch in keiner Weise beabsichtigt. Dennoch erscheint es notwendig, eine Bemerkung zur Vorgehensweise anzufügen, die für die vorliegende Arbeit durchgehend Anwendung gefunden hat. Die gemachten Aussagen und die gewonnenen Erkenntnisse zu den Bildwerken Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis finden ihr Fundament ausschließlich in einer sehenden Auseinandersetzung mit ihren Bildern. Abschließend wird noch eine Aussage Michelangelo Antonionis zitiert, da hier etwas wiedergegeben wird, von dem ich während des Schreibens an dieser Arbeit immer wieder gehofft wurde, es erreichen zu können: „*Scrivere è per me un approfondimento dello sguardo* – Schreiben ist für mich eine Vertiefung des Blicks"[18]

18 _ Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, hg. von Carlo di Carlo und Giorgio Tinazzi, Venedig 1994, S. XXVIII.

Es ist mir ein besonderes Anliegen, der Betreuerin dieser Arbeit, Frau Univ.-Professorin Dr. Elisabeth Oy-Marra ganz herzlich zu danken. Ihrer Unterstützung, ihrer Kritik und ihrer Hilfestellung verdanke ich das Zustandekommen dieser Arbeit grundsätzlich und maßgeblich. Das Studium der Kunstgeschichte, die Teilnahme an den von ihr veranstalteten Forschungskolloquien und der persönliche Austausch während der Entstehung dieser Arbeit, brachten für mich die Erkenntnis in Frau Oy-Marra eine wirkliche Lehrerin, im besten Sinne dieses Wortes, gefunden zu haben.
In meinen Dank einschließen möchte ich meinen Zweitbetreuer Herrn PD. Dr. Salvatore Pisani. Seine Lehrveranstaltungen, an denen ich teilhaben durfte wie auch seine erhellenden Vorträge trugen erheblich und wesentlich zu meiner Ausbildung als Kunsthistoriker bei.

Mein Dank gilt meiner Tante Gabriele Rüb für ihr geduldiges und sachkundiges Korrekturlesen, das für diese umfangreiche Arbeit einen enormen Zeitaufwand erforderte. Besonderen Dank möchte ich an meine Schwiegereltern Emilie und Peter Bollinger für die große Unterstützung richten, ohne die diese Arbeit für mich nicht möglich geworden wäre.

Zuallererst und immer danke ich meiner leider viel zu früh verstorbenen Frau Carolin Bollinger, Magistra Artium, die mich mit ihrem Enthusiasmus für das Fach Kunstgeschichte und für die Kunst immer wieder zutiefst beeindruckt, angesteckt, berührt und glücklich gemacht hat.
Danke Carolin.

1.1 Zum Stand der Forschung

Um nun kurz den aktuellen Stand der Forschung[19] zu umreißen, wird dieses Unterkapitel in drei Abschnitte aufgeteilt.
Zunächst wird es um den Forschungsstand zu Leben und Werk Giorgio Morandis gehen, um sich im Anschluss mit der Forschung zum filmischen Schaffen Michelangelo Antonionis zu beschäftigen. Da der zentrale Gegenstand dieser Arbeit die Frage nach Beziehungen und künstlerischen ‚Verwandtschaften' der Bilder ist, die die beiden ‚Protagonisten' geschaffen haben, steht ein dritter Abschnitt am Ende dieses Unterkapitels. Hier wird zu klären sein, inwieweit sich wissenschaftliche Forschung bereits mit dem Kunstschaffen Antonionis und Morandis vergleichend auseinandergesetzt hat.

1.1.1 Zu Giorgio Morandi

Giorgio Morandi zählt spätestens seit der Auszeichnung mit dem *Gran Premio* für Malerei, den er anlässlich der *XXIV. Biennale* 1948 in Venedig erhielt,[20,21] zu den bekannten und bedeutenden Künstlern Italiens im 20. Jahrhundert.
Im Anschluss an diese *Biennale* stieg die Zahl der Ausstellungen Morandis in Italien und im Ausland signifikant an. Wobei nicht nur die quantitative Präsenz von Morandis Kunst in Galerien und Museen, sondern ebenso die Bedeutsamkeit der Ausstellungsorte, die Präsentationen für Morandis Arbeiten organisierten und durchführten, nach 1948 eine deutliche Steigerung erfuhr.[22]

19 _ Es wird darauf hingewiesen, dass trotz sorgfältiger und intensiver Recherchearbeit kein Anspruch auf Vollständigkeit für die aufgefundene Forschungsliteratur erhoben werden kann.

20 _ Vgl. Enzo Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895 – 2003. Arti Visivi · Architettura · Cinema · Danza · Musica · Teatro*, Moncalieri 2003, S. 129.

21 _ Der *Gran Premio* wurde von einer elfköpfigen Jury vergeben, in welcher außer Giorgio Morandi selbst auch die nachfolgend genannten Freunde und Unterstützer eine Stimme zu vergeben hatten: Carlo Carrà, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Rudolfo Pallucchini und Lionello Venturi. Vgl. Di Martino 2003, S. 118.

22 _ War Morandi im Jahr 1948 an sieben Ausstellungen beteiligt, von denen fünf in Italien und zwei in Schweden stattfanden, so waren es im folgenden Jahr bereits zwölf Ausstellungen. Sechs in Italien, eine im New Yorker *Museum of Modern Art*, eine im *Petit Palais* in Paris, eine im *Museo d'Arte* in Sao Paulo, eine in der Wiener *Akademie der Künste* und je eine Ausstellung in Brüssel und in Kairo. 1950 wurden Arbeiten Morandis unter anderen in Städten wie Amsterdam *(Stedelijk Museum)*, Berlin, Brüssel, Florenz *(Palazzo Strozzi* und *Galleria dell' Accademia)*, Hamburg, London *(Tate Gallery)*, Lugano, Mannheim, München, Paris *(Musée National d' Art Moderne)*, Pittsburgh und Zürich *(Kunsthaus)* gezeigt. Dieser Trend zu mehr und internationaleren Präsentationen in anerkannten und bekannten Museen setzt sich in den folgenden Jahren fort. Vgl. *Museo Morandi. Catalogo generale*, hg. vom Museo Morandi Bologna, Mailand 2004, S. 545f.

Setzt man dies in Verbindung zu Giorgio Morandis persönlichen Freundschaften mit einigen – zur fraglichen Zeit einflussreichen – Kritikern und Kunsthistorikern[23], so wird nachvollziehbar, dass auch die Anzahl der Publikationen zum Werk des Bolognesers zunimmt. Dies betrifft sowohl Artikel in Zeitschriften als auch Neuerscheinungen von Katalogen und Monografien in der Folge der *XXIV. Biennale* von Venedig im Jahr 1948.[24]

Der jahrzehntelangen Freundschaft Giorgio Morandis mit Roberto Longhi ist es zu verdanken, dass die Forschung und die Publikationstätigkeit zu Morandis Leben und Werk auch durch die *Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi* bis heute weiterbetrieben wird.[25]

Die zweite wesentliche Einrichtung, die sich mit der Aufarbeitung, Archivierung und Erforschung des Lebens und des Werks Giorgio Morandis beschäftigt, ist das *Archivio e Centro Studi Giorgio Morandi*, welches in Bologna im Jahr 1982 gegründet wurde. Zuvor, ab dem Jahr 1961, gelangten über Schenkungen, Erbschaften und Ankäufe durch die Kommune Bologna schon einige Arbeiten Morandis in den Bestand der *Galleria d'Arte Moderna* seiner Heimatstadt. Die *Galleria d'Arte Moderna* stellte dem *Archivio e Centro Studi Giorgio Morandi* Räumlichkeiten zur Verfügung und bot Platz für eine permanente Ausstellung der im Besitz der Stadt Bologna befindlichen Werke Morandis. In den folgenden zehn Jahren nach der Gründung des *Archivio e Centro Studi Giorgio Morandi* steigerte sich der Bestand an Werken Morandis durch weitere Ankäufe seitens der Stadt Bologna und vor allem durch Schenkungen der beiden Schwestern Morandis Anna und Maria Teresa weiter deutlich.

So kam es im Oktober 1993 zur Neueröffnung des *Museo Morandi* im *Palazzo d'Accursio* direkt an der *Piazza Maggiore* im Zentrum Bolognas. Hier fand fortan auch das *Archivio e Centro Studi Giorgio Morandi* seine neue Heimat.[26]

Nachdem im Jahr 2012 am *Palazzo d'Accursio* in Folge eines Erdbebens erhebliche Schäden auftraten, wurde sowohl das *Museo Morandi* als auch das *Archivio e Centro Studi Giorgio Morandi* in neue Räumlichkeiten transferiert. Beide Institutionen befinden sich seitdem im *Museo d'Arte Moderna di Bologna* (MAMBo).[27]

Das *Museo Morandi* widmet sich der Präsentation, Erforschung und Erhaltung des Werks Giorgio Morandis. Das *Archivio e Centro Studi Giorgio Morandi* beschäftigt sich darüber hinaus mit dem Leben des Künstlers und betreibt Forschung zu Leben und Werk auch mithilfe von Fotografien, Dokumenten und brieflicher Korrespondenz aus dem umfangreichen Nachlass Morandis. Hier befindet sich ebenso eine Forschungsbibliothek, in welcher italienische und internationale Schriften zu Morandi verwahrt werden. Beide Einrichtungen publizieren kontinuierlich Forschungsergebnisse zu Leben und Werk des Bologneser Künstlers.

Die Privatbibliothek Morandis befindet sich heute in seinen ehemaligen Wohnräumen in der *via Fondazza* und ist bei nachgewiesenem Forschungsinteresse zugänglich.

Es kann hier konstatiert werden, dass der Stand der Forschung und die zur Verfügung stehende Literatur innerhalb Italiens als umfangreich zu bezeichnen ist. Hieraus erklärt sich auch, dass für die vorliegende Arbeit ganz überwiegend wissenschaftliche Literatur in italienischer Sprache herangezogen wurde. Die Übersetzungen in die deutsche Sprache im Rahmen dieser Arbeit verantwortet allesamt der Verfasser. Die Literatur zu Leben und Werk Giorgio Morandis in anderen Sprachen bleibt zahlenmäßig deutlich hinter der in Italienisch verfassten zurück.

Die deutschsprachige Kunstgeschichte beschäftigt sich bereits zu einem frühen Zeitpunkt mit der Arbeit Morandis. Hier ist insbesondere der Kunsthistoriker Werner Haftmann zu nennen, der in seiner im Jahr 1954 erschienenen Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert* mehrfach auf Morandi und seine Werke zu sprechen kommt.[28] Werner Haftmann zeichnet auch dafür verantwortlich, dass Gemälde Morandis sowohl 1955 auf der *Documenta I* als auch im Jahr 1959 zur *Documenta II* in Kassel präsentiert wurden.[29]

23 _ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Francesco Arcangeli, Cesare Brandi, Cesare Gnudi, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Raimondi (der neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller auch als Kunst- und Filmkritiker publizierte), Rudolfo Pallucchini und Lamberto Vitali.

24 _ 1947 erschienen zwei Artikel in Kunstzeitschriften, ein Beitrag in einem Sammelband und eine Monografie. (Die zeitliche Verzögerung zwischen der Preisvergabe in Venedig und dem erkennbaren Ansteigen von Publikationen liegt vermutlich im Medium begründet. Die Autoren benötigen Zeit zum Verfassen, der damals noch übliche Bleisatz war sehr zeitaufwändig. Sich daran anschließende Produktionsschritte, wie Korrekturen, Druck, Verarbeitung und Distribution können erklären helfen, warum erst im Jahr 1949 die Zahl der Publikationen zum Werk Morandis deutlich zunahm.) In den folgenden 15 Jahren bis zum Tod Morandis sind etwa 100 weitere Publikationen zu verzeichnen. Bis heute setzt sich die Publikationstätigkeit zu Leben und Werk Giorgio Morandis fort und die vom *Museo Morandi* in Bologna geführte *Bibliografia essenziale* listet von 1965 bis 2017 mehrere hundert Artikel, Kataloge und Monografien auf. (Die *Bibliografia essenziale* wurde dem Verf. in digitaler Form durch das *Museo Morandi* in Bologna zur Verfügung gestellt.)

25 _ Vgl. www.fondazionelonghi.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Diese dem Erbe Longhis verpflichtete Stiftung, mit Sitz in der ehemaligen Villa des Kunsthistorikers in Florenz, bietet neben der Publikationstätigkeit und der kunsthistorischen Forschungsarbeit auch Lehrgänge, Konferenzen und Seminare an. Darüber hinaus werden Stipendien für Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler vergeben und der Nachlass Longhis verwaltet.

26 _ Zum vorangegangenen Absatz vgl. *Catalogo generale* 2004, S. 451f.

27 _ *Das Museo d'Arte Moderna di Bologna* (MAMBo) in der *via Minzoni* befindet sich in einer ehemaligen Brotfabrik *(Ex Forno del Pane)* am Rande der Bologneser Innenstadt. Vgl. http://www.http://www.mambo-bologna.org/museomorandi/identitaestoria/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

28 _ Vgl. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S. 234, 241, 245, 289, 291, 292, 293, 305, 308, 309, 423, 449, 515.

29 _ Vgl. *Giorgio Morandi. Natura morta 1914 – 1964*, hg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004, S. 144 u. S. 189.

Die Auszeichnung mit dem *Rubens-Preis* der Stadt Siegen im Jahr 1962 leistete einen weiteren wichtigen Beitrag zur Steigerung der Aufmerksamkeit auf das Werk Giorgio Morandis in Deutschland.[30] Wissenschaftlich fundierte Texte zur künstlerischen Arbeit Morandis in deutscher Sprache finden sich – mit Ausnahme der erwähnten Publikation von Werner Haftmann – nahezu ausschließlich in Ausstellungskatalogen. Die zum Teil erhellenden Beiträge stammen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben – von folgenden Autoren: Gottfried Boehm, Ernst-Gerhard Güse, Franz Armin Morat[31], Wolfgang Holler, Lorenz Dittmann, Bernhard Growe, Raimer Jochims, Michael Semff und Ernst Strauss.

Die Texte der genannten Autoren wurden von 1981 an in Ausstellungskatalogen immer wieder in zum Teil leicht variierenden Versionen und Kombinationen abgedruckt.[32] Dies gilt auch für die deutschsprachige Monografie, die im Jahr 2008 von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat herausgegeben wurde.[33]

Eine Ausnahme stellt der Katalog dar, der im Jahr 2004 zur Ausstellung *Giorgio Morandi. Natura morta 1914 – 1964* im Wuppertaler *Von der Heydt*-Museum erschien.

Hier wurden zwei Beiträge neu publiziert: Ursula Bode trägt einen erhellenden Aufsatz bei, der den Titel *Die immer neue Wiederkehr der Dinge*[34] trägt und es wird in diesem Katalog ein umfangreicher Beitrag des italienischen Morandi-Forschers Flavio Fergonzi in deutscher Übersetzung abgedruckt.[35]

Was Magister- und Masterarbeiten wie auch Dissertationsprojekte anbelangt, bewegt sich das kunsthistorische Forschungsinteresse zum Werk Morandis in sehr überschaubaren Grenzen.

30 _ Vgl. Ausst.-Kat. Wuppertal 2004, S. 184.

31 _ Franz Armin Morat ist ein wichtiger Sammler von Werken Morandis, der auch durch Leihgaben entscheidend am Zustandekommen der Ausstellungen in München 1981, Tübingen 1989, Düsseldorf 1990 und 1993 in Dresden und Saarbrücken beteiligt war. Morat gründete 1983 das *Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft* in Freiburg, das bis heute besteht. Die Kunstsammlung besteht heute aus Tiefdruckgrafik beginnend bei Martin Schongauer und bis hin zu zeitgenössischen Künstlern. Auch Radierungen Morandis werden dort aufbewahrt. Die umfangreiche Sammlung der Gemälde Morandis wurde, aus Gründen die für vorliegende Arbeit nicht in Erfahrung gebracht werden konnten, im Jahr 1995 in London versteigert. Vgl. https://www.morat-institut.de (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

32 _ Vgl. *Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981; *Giorgio Morandi 1890 – 1964, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1889 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989; *Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland-Museum, München 1993.

33 _ *Giorgio Morandi*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, München 2008.

34 _ Ursula Bode, „Die immer neue Wiederkehr der Dinge", in: *Giorgio Morandi. Natura morta 1914 – 1964*, hg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004, S. 14–21.

35 _ Flavio Fergonzi, „Katalog der ausgestellten Werke", in: *Giorgio Morandi. Natura morta 1914 – 1964*, hg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004, S. 24–164.

So verzeichnet die Forschungsdatenbank www.arttheses.net bis April 2021 lediglich drei abgeschlossene Dissertationsprojekte[36] und acht Magister- oder Masterarbeiten, die sich mit Giorgio Morandi beschäftigen.[37]

1.1.2 Zu Michelangelo Antonioni

Da sich nicht nur eine wissenschaftliche Disziplin mit dem filmischen Schaffen Michelangelo Antonionis auseinandersetzt, kann schwerlich von nur einem Stand der Forschung gesprochen werden. Die Beschäftigung mit dem Medium Film obliegt ganz überwiegend der akademischen Disziplin der Filmwissenschaft und daher gilt es einen Blick auf deren Forschungsstand zu richten.

Ebenso spielt das Werk Antonionis bis heute eine Rolle bei der Ausbildung angehender Filmschaffender. An Filmhochschulen wird nach wie vor zu Antonioni gelehrt, so dass gefolgert werden kann, dass sein filmisches Schaffen bis heute als relevant, auch für die praktische Seite des Filmschaffens, eingeordnet wird. Auf die Literatur zur filmischen Praxis soll hier nicht weiter eingegangen werden.

Da die vorliegende Arbeit jedoch der Kunstgeschichte und der Bildwissenschaft verpflichtet ist und sich ihre Fragestellungen mit dem Bereich der Bilder im filmischen Schaffen Antonionis beschäftigen, liegt der Fokus der Betrachtung auf dem Stand der Forschung zu Michelangelo Antonioni innerhalb der Disziplinen der Kunstgeschichte und der Bildwissenschaft.

Die Literatur, die sich von Seiten der Filmwissenschaft mit dem Werk Antonionis auseinandersetzt, kann als nahezu unüberschaubar zahlreich bezeichnet werden. Die Publikationstätigkeit zu Antonioni begann bereits in den 1950er Jahren, als, ausgehend von Italien sich dann nahezu ohne zeitlichen Abstand, auch Autorinnen und Autoren außerhalb Italiens mit den Filmen Antonionis beschäftigten.

Bücher, Aufsätze, Beiträge in Filmfachzeitschriften, Besprechungen und Kritiken erscheinen in ganz Europa, in Nord- und Südamerika sowie im Fernen Osten.[38]

36 _ Diese Dissertationsschriften gehen folgenden Fragestellungen nach: 1. *Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis und Giorgio Morandi: Zur Kunstauffassung. Bildbeschreibungen und -analysen*. 2. *Artistic collaboration in Fascist Italy. Ardengo Soffici and Giorgio Morandi*. 3. *Das Frühwerk Giorgio Morandis (1910 – 1921)*.

37 _ Keine Berücksichtigung fanden hier noch nicht abgeschlossene Dissertationsprojekte. Die Masterarbeit des Verf., die in der Datenbank fälschlicherweise sowohl als Magister- als auch als Masterarbeit verzeichnet ist, wurde selbstverständlich nur einmal gezählt. Vgl. http://www.arttheses.net (Suchbegriff: Morandi) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

38 _ So sind in der Monografie zum Schaffen Michelangelo Antonionis, die von Carlo di Carlo im Jahr 1964 herausgegeben wurde bereits 161 Bücher, Aufsätze und Kritiken verzeichnet. Vgl. Carlo di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Rom 1964, S. 377 – 410.

Die rege Publikationstätigkeit zum Werk Antonionis hält, auch außerhalb Italiens, bis hinein in die Jetztzeit an.[39]

Aufseiten der kunstgeschichtlichen oder der bildwissenschaftlichen Forschung konnten nur wenige Publikationen aufgefunden werden, die sich mit dem filmischen Schaffen Michelangelo Antonionis auseinandersetzen. Dies ist wohl auch dem bereits erwähnten Umstand geschuldet, dass der Bereich der Untersuchungen zu Filmen weitgehend durch die Filmwissenschaft bearbeitet wurde und wird. Das Fach Kunstgeschichte öffnete sich in jüngerer Zeit jedoch recht deutlich hin zu einer Beschäftigung mit bis dahin nicht oder nur am Rande beachteten Themenfeldern. So soll an dieser Stelle nicht unterschlagen werden, dass neben Forschungen unter anderem zu Fotografie, Design und Comic auch Untersuchungen zu Filmen Michelangelo Antonionis von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern zu finden sind.[40]

In Michelangelo Antonionis Geburtsstadt Ferrara eröffnete am 27. März 1995 das *Museo Antonioni*, in dem Dokumente, Bilder und Aufzeichnungen aus dem Besitz des Regisseurs aufbewahrt werden.[41]

39 _ 144 Monografien, Beiträge in Sammelbänden und Aufsätze, die ausschließlich in deutscher und englischer Sprache publiziert wurden, benennt das Literaturverzeichnis in der aktuellsten, dem Verf. bekannten, deutschsprachigen Monografie zum Werk Antonionis, die durch den Literatur- und Filmwissenschaftler Matthias Bauer 2015 vorgelegt wurde. Vgl. Matthias Bauer, *Michelangelo Antonioni. Bild. Projektion. Wirklichkeit*, München 2015, S. 714–730.

40 _ In italienischer Sprache sollen hier die folgenden Aufsätze genannt werden: Barbara Guidi, „»Sono un amante della pittura«. Il gusto di Antonioni tra pinacoteca ideale e collezione“, in: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von Dominique Païni, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 259–263. Vincenzo Trione, „Il grande colorista. Michelangelo Antonioni tra cinema e pittura“, in: *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Neapel 2012, S. 629–638. Einige Publikationen in deutscher Sprache, die von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern verfasst wurden, werden im Folgenden genannt: Astrid Mahler, „Die Modefotografien hier sind am Puls der Zeit“, in: *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, hg. von Walter Moser und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, S. 60–65. Walter Moser, „Antonionis hypnotischer Blick auf eine wilde Welt“, in: *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, hg. von dems. und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, S. 6–21. In diesem Katalog finden sich weitere Aufsätze, die sich jedoch ganz überwiegend mit Themen beschäftigen, die einen Bezug zur Entstehung von Blow-Up aufzeigen sollen: Reportage- und Modefotografie, Mode, Persönlichkeiten und zeitgenössische Kunst im London der ersten Hälfte der 1960er Jahre. Wolfgang Brückle, „Fünf Faden tief. Abstraktion als Leitmetapher bei Michelangelo Antonioni. Mit einer Nachbemerkung über Greenaways Kontrakt des Zeichners“, in: *Das bewegte Bild*, hg. von Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky, München 2006, S. 163–192. Frank Fehrenbach, „Mare nero. Meeresbilder bei Visconti, Rossellini, Antonioni und Fellini“, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich u. a. 2010, 163–190.

41 _ Die Verleihung des ‚Ehrenoscars' für das Lebenswerk Antonionis durch die *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* in Hollywood, ebenfalls 1995, war der Anlass, der zur Einrichtung und Eröffnung des *Museo Antonioni* führte. Vgl. *Michelangelo Antonioni. Sämtliche Filme*, hg. von Seymour Chatman und Paul Duncan, Köln 2004, S. 185.

Das *Museo Antonioni* wurde durch die Stadtverwaltung im Jahr 2006 wieder geschlossen, wobei die hierfür ausschlaggebenden Gründe leider nicht recherchiert werden konnten. Zur Zeit befinden sich die Bestände des *Museo Antonioni* unter der Obhut der *Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea* in Ferrara, wo sie jedoch nur sehr eingeschränkt zugänglich sind.[42]

Die Forschungsdatenbank www.arttheses.net benennt bis Dezember 2019 nur vier Magisterarbeiten, eine Masterarbeit und eine Dissertation an deutschsprachigen Universitäten, die sich mit Michelangelo Antonionis filmischem Schaffen beschäftigen.[43]

1.1.3 Vergleichende Studien zu den Bildern Morandis und Antonionis

Der Name Giorgio Morandi taucht gelegentlich in filmwissenschaftlichen Abhandlungen zum Werk Michelangelo Antonionis auf.

> „Näher an eine für ihn [für Antonioni, der Verf.] gangbare Lösung des vor allem in der französischen Literaturtheorie viel diskutierten Problems der Landschaft als Projektion des état d'âme[44] haben Antonioni die Bilder von Giorgio Morandi, den auch Pier Paolo Pasolini hoch schätzte, geführt.“[45]

Dieses Zitat soll hier nicht bewertet werden – es wird lediglich als ein Hinweis auf die weitgehend literaturwissenschaftliche Ausrichtung der filmwissenschaftlichen Forschung herangezogen.

Matthias Bauer beschreibt eine freundschaftliche Beziehung zwischen Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni.[46] In einer an den Verfasser gerichteten E-Mail[47] begründet Bauer diese Annahme auch näher, sie kann aber nach einer Überprüfung der von ihm genannten Fakten nicht aufrechterhalten werden.[48]

42 _ Vgl. https://www.artemoderna.comune.fe.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

43 _ Vgl. https://www.arttheses.net (Suchbegriff: Antonioni) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

44 _ Befindlichkeit, Gemütsverfassung, der Verf.

45 _ Martin Schaub, „Sisyphus“, in: *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31*, hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München und Wien 1984, S. 7–56, hier S. 20.

46 _ Vgl. Bauer 2015, S. 341.

47 _ Die erwähnte E-Mail vom 24. Februar 2016 von Matthias Bauer an den Verf. findet sich im Anhang (Vgl. E-Mail 1, S. 276.). Der hier erwähnte Brief Morandis an Antonioni ist als reproduzierte Abbildung dieser Arbeit beigegeben. (Abb. 1.1)

48 _ Bei dem von Bauer benannten Brief, aus dem er die vertraute Form des ‚Du' und die Ansprache *Caro Michelangelo* zitiert, handelt es sich jedoch um einen Zusatz, der nicht von Giorgio Morandi stammen kann, sondern von einer anderen Person geschrieben worden sein muss. Auch die Rolle des Verlegers Ulrico Hoepli, der der ‚Entdecker' Morandis gewesen sein soll und zu dessen Freundeskreis Antonioni gehört habe, kann nicht gehalten werden. Die Leiterin des Archivs und der Bibliothek des *Museo Morandi* in Bologna teilte dem Verf. auf eine diesbezügliche Anfrage mit, dass sie von der ‚Entdeckerrolle'

Francesco Galuzzi weist in seinem bereits erwähnten Beitrag zum Katalog der Ausstellung *Giorgio Morandi. Une rétrospective* darauf hin, dass Michelangelo Antonioni in seinem Film La notte ein Stillleben Morandis intradiegetisch zeigt.[49]
Nur eine einzige Arbeit, die sich vergleichend mit den Bildern von Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni beschäftigt, konnte im Rahmen der Forschung zu dieser Arbeit aufgefunden werden. Sie wurde unter dem Titel *Michelangelo Antonioni andò a lezioni di regia dal pittore Giorgio Morandi*[50] von Stefano Roffi[51] verfasst, hat einen Umfang von etwas weniger als zwei Seiten im Format DIN A4 und erschien in der italienischen Online-Zeitschrift *stilearte.it.*

1.2 Einleitende Anmerkungen

Dieses Unterkapitel hat die Aufgabe, zum hier zugrunde liegenden Verständnis und zur Verwendung bestimmter Begrifflichkeiten einige Hinweise zu geben.
Es wird durchgängig sowohl die grammatikalisch weibliche als auch die männliche Form von Begriffen, wie beispielsweise Betrachterinnen und Betrachter, verwendet. Falls sich an der einen oder anderen Stelle dieser Arbeit dennoch einmal nur dem männlichen Geschlecht zugeschriebene Begriffe finden lassen sollten, wird darum gebeten, diese als geschlechtsneutrale Form zu lesen.
Im Kapitel 4. *Exkurs I* dieser Arbeit soll die Wendung Fotografinnen und Fotografen eine Bedeutung vermitteln, die noch über das Vorgenannte hinausgeht. Hiermit wird der Umstand angesprochen, dass bei der Fotoagentur *Magnum* bereits ab den 1950er Jahren einige Frauen eine Vollmitgliedschaft besaßen und als Berufsfotografinnen tätig waren. Dies kann für die fragliche Zeit als außergewöhnlich eingeordnet werden und erscheint daher bemerkenswert. Hinzukommt, dass gerade von Frauen, wie beispielsweise Eve Arnold oder Inge Morath, ein wesentlicher Beitrag zur künstlerischen Qualität der *Magnum*-Fotografien geleistet wurde.

Hoeplis in Bezug auf Morandis Kunst absolut nichts wisse („non ne so assolutamente niente [...]". Vgl. E-Mail von Lorenza Selleri an den Verf. vom 16. Februar 2017. (E-Mail 2, S. 277.) Darüber hinaus ist der Verleger Hoepli bereits im Jahr 1934 verstorben. Zu diesem Zeitpunkt war Antonioni 22 Jahre alt. Auch in Anbetracht der räumlichen Distanz zwischen Mailand, wo Hoepli lebte, und Ferrara und dem Altersunterschied von fast 60 Jahren wird die Möglichkeit einer Freundschaft zwischen den beiden als ausgesprochen unwahrscheinlich eingeschätzt.

49 _ Vgl. Galuzzi 2013, S. 56.

50 _ *Michelangelo Antonioni erhielt (ging in den) Regieunterricht vom Maler Giorgio Morandi.* www.stilearte.it/michelangelo-antonioni-a-lezioni-di-regia-dal-pittore-giorgio-morandi/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

51 _ Stefano Roffi ist Kunsthistoriker und wissenschaftlicher Direktor der *Fondazione Magnani Rocca*. Vgl. www.magnanirocca.it (letzter Zugriff am 13. Mai2021).

Die Bezeichnung Zuschauerinnen und Zuschauer in Bezug auf die Filme Michelangelo Antonionis wird auf die Abschnitte des Textes beschränkt, die über die Untersuchung und Betrachtung der Film *bilder* hinausgehen. Nur hier wird, im Bewusstsein dessen, dass sich ein Film aus mehreren genutzten Medien wie Bildern, Sprache und Musik zusammensetzt, von Zuschauerinnen und Zuschauern gesprochen werden.
Da der Fokus der Beschäftigung ganz eindeutig und überwiegend auf den Bildern liegt, werden die Rezipienten der Bilder Giorgio Morandis wie auch der Filmbilder Michelangelo Antonionis als Betrachterinnen und Betrachter bezeichnet.
Bestimmte sprachliche ‚Schwierigkeiten', die sich aus einem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ergaben, erfordern noch einige kurze Anmerkungen. Die Stillleben Giorgio Morandis sind aus den immer wieder gleichen Gegenständen komponiert. Daraus folgt die Gefahr einer häufigen Wiederholung bestimmter Begriffe, will man über diese Gemälde sprechen. Die Gegenstände, die Giorgio Morandi zu seinen Stillleben arrangiert, werden in der Folge als ‚Gegenstände' oder als ‚Dinge' bezeichnet. Auf den Begriff ‚Objekte' wird verzichtet, weil diese Bezeichnung immer eine Beziehung zu einem Subjekt impliziert. Um ein möglichst hohes Maß an Neutralität zu wahren, wird auf die Option, durch den Begriff ‚Objekt' die sprachlichen Variationsmöglichkeiten zu erhöhen, verzichtet.
Die Art, in der Morandi bei seiner Arbeit vorging, soll möglichst sachlich beschrieben werden. Dieser Hinweis wird notwendig, da in der Literatur immer wieder geradezu ‚mysthisch verklärende' und in einigen Fällen fast hagiographische Beschreibungen der Vorgänge in Morandis Atelier anzutreffen sind. Er wird häufiger nahezu als ‚Mönch in Klausur' befindlich beschrieben. Solche Interpretationen erscheinen weder seiner Art, sein Leben zu gestalten, noch seiner Arbeit angemessen.
Es werden aus dem Oeuvre Giorgio Morandis nahezu ausschließlich Arbeiten aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zum Gegenstand der Betrachtung gemacht. Man könnte durchaus von einem ‚Spätwerk' sprechen, da Giorgio Morandi zu Beginn dieser Schaffenszeit bereits älter als 55 Jahre war. Jedoch bedarf hier der Begriff ‚Spätwerk' einer Erläuterung, da in der kunstgeschichtlichen Literatur der Begriff des Spätwerks einen bestimmten kleineren Teil des Schaffens eines Künstlers beschreibt. Morandi hingegen schuf im Zeitraum von 1945 bis 1964 den quantitativ – und wohl auch qualitativ – weitaus bedeutendsten Teil seines gesamten Oeuvre. Taucht in der vorliegenden Arbeit der Begriff Spätwerk auf, so ist er nur in Bezug auf das Lebensalter des Künstlers zu verstehen.
In Kapitel 7.4, das die Verwendung der Farbe als ein künstlerisches Mittel zum Thema hat, beschäftigt sich ein Abschnitt mit den sogenannten Valeurs. In der bearbeiteten Literatur finden sich für diesen Begriff zwei differente Definitionen. Einmal werden unter den Valeurs die Abstufungen

der Lokalfarbe eines Gegenstands verstanden. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die Farbe, die ein Ding besitzt, durch die Zugabe von Schwarz oder Weiß abgedunkelt oder aufgehellt wird. Hiermit wird eine Modulation der Körperlichkeit erreicht, indem Schattenpartien oder mit Licht belegte Bereiche angegeben werden.[52]

Die zweite Möglichkeit, in welcher der Begriff der Valeurs verstanden wird, ist ganz losgelöst von der Farbigkeit zu verstehen und benennt einzig die Hell- und Dunkelwerte, die eine Farbe in ein Bild einbringt. Valeurs bezeichnen demnach die „Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist."[53] Dies steht im Gegensatz zur erstgenannten Verwendung dieses Begriffs in Bezug zur Gesamterscheinung eines Bildes. In diesem Sinne wird der Begriff Valeurs in dieser Arbeit verstanden.

Für die Berufsbezeichnung Filmregisseurin oder Filmregisseur wird in der deutschen Sprache häufiger ein Synonym verwendet: Filmemacherin oder Filmemacher. Hier wird dieser Begriff in einer orthografisch modifizierten Form Anwendung finden.

Statt vom Filmemacher wird vom Filmmacher gesprochen. Dies ist einem Sprachverständnis geschuldet, das unter der Berufsbezeichnung Filmemacher Personen vermuten würde, die an der Herstellung von Filmen beteiligt sind – im Sinne der Produktion von Zelluloidstreifen mit einer lichtempfindlichen Beschichtung. Demnach war beispielsweise Herr Eastman ein Filmemacher, Michelangelo Antonioni hingegen ein Filmmacher.

Es verbleiben noch einige Hinweise, die sich auf Formalien des Verfassens dieser wissenschaftlichen Arbeit beziehen.

So wurden zunächst die Begriffe ‚Realität' und ‚Wirklichkeit' durchgängig in Anführungszeichen gesetzt, was sich aus der Möglichkeit begründete, diese Worte vielfältig zu reflektieren und auch die Existenz des Bezeichneten zu hinterfragen. Es mag persönliches Empfinden gewesen sein, was letztlich dazu führte, die Anführungszeichen für ‚Realität' und ‚Wirklichkeit' wieder zu entfernen. Der Entschluss begründet sich in einer Beeinträchtigung des Leseflusses, da immer wieder an diesen Begriffen mit Anführungszeichen ‚hängengeblieben' wurde, um über die‚Realität' und die ‚Wirklichkeit' ins Nachdenken zu kommen.

Für die Titel von Filmen wurde sich dafür entschieden, nur die ‚Originaltitel' anzugeben. Die Titel, die von den Regisseuren oder den Produzenten der Filme gewählt wurden und die in der Regel in der Landessprache des jeweiligen Produktionsortes verfasst sind.[54]

52 _ Vgl. Ludvík Losos, *Die Technik der Malerei. Handbuch der Arbeitsvorgänge und der Geschichte der Maltechnik*, Hanau 1988, S. 185.

53 _ Lorenz Dittmann, „Licht und Farbe bei Giorgio Morandi", in: *Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland-Museum, München 1993, S. 23–35, hier S. 33.

54 _ In der Kino-Industrie ist es üblich, dass in jedem Land einem Film – durch die zuständige Verleihfirma – ein landessprachlicher Titel gegeben wird. Da die Verleiher am wirtschaftlichen Erfolg eines Filmprojektes interessiert sind, obliegen ihnen auch die Marketingmaßnahmen in ihren Ländern. So verantworten die Verleiher auch Werbemaßnahmen wie Plakate, weitere Printmedien und die Presseabeit. Im Fall der hier behandelten Filmprojekte Michelangelo Antonionis lässt sich den durch den Filmverleih in Westdeutschland vergebenen Titeln auch anmerken, dass diese wohl eher der Vermarktungsstrategie, als einer Orientierung am Originaltitel geschuldet sind. So wird beispielsweise der Titel L'Avventura in Die mit der Liebe spielen gewandelt. Aus L'eclisse wird Liebe 1961.

Alle Filmtitel werden typografisch in Form von Kapitälchen gesetzt, auch um sie visuell direkt von den Titeln für Verlagserzeugnisse oder von solchen für Werke der Bildenden Kunst unterscheiden zu können. Die Letztgenannten erscheinen hier in einer *Kursivstellung* der Satzschrift. Nimmt der Text Bezug auf Bilder oder auf Szenen und Sequenzen aus Filmprojekten Michelangelo Antonionis, so findet sich im Rahmen der zugehörigen Quellenangaben auch der Timecode, aus dem sich entnehmen lässt, an welcher Stelle des Films die Bilder oder Sequenzen zeitlich zu verorten sind. Es wird immer in Stunden, Minuten und Sekunden angegeben, wo sich die entsprechenden Bilder auf dem ebenso in der Quellenangabe benannten Datenträger finden lassen. Es werden auch Einzelbilder aus Filmen mit folgender Form des Timecodes versehen: 01 : 32 : 15 – 01 : 35 : 35. Sie werden demnach als eine Zeitspanne angeführt, sodass sich über die ‚Fundstelle' hinaus auch die Standzeit eines Filmbildes ablesen lässt.

Im Rahmen der Beschäftigung mit dieser Arbeit musste leider festgestellt werden, dass die Timecodes für einen Film, der von ein und derselben DVD abgespielt wird – in Abhängigkeit von der verwendeten Abspiel-Software – geringe Abweichungen aufweisen. So wird darum gebeten zu entschuldigen, dass zu den hier angegebenen Timecodes Differenzen von wenigen Sekunden auftreten können.

2. Das Werk Giorgio Morandis und das italienische Kino nach dem Zweiten Weltkrieg

Die bis in die heutige Zeit zu beobachtende Affinität einiger italienischer Filmschaffender zum Werk Morandis rückt nun ins Zentrum der Betrachtung.
Hierzu wird zunächst versucht darzustellen, inwieweit sich Bilder Giorgio Morandis im italienischen Nachkriegskino wiederfinden lassen.[1] Daran anschließend werden Handlungen, Filmszenen oder Aussagen von Filmschaffenden benannt werden, die als ‚Hommage' an Morandis künstlerisches Werk gesehen werden können, ohne dass hierbei seine Kunst in filmischen Abbildungen zu sehen ist.
An dieser Stelle werden derartige persönliche Äußerungen, Referenzen oder Handlungen Michelangelo Antonionis noch nicht benannt werden. Dies wird dann im weiteren Verlauf dieser Arbeit erfolgen.

2.1 Intradiegetisches Erscheinen von Werken Morandis im italienischen Kino

Der erste ‚Auftritt' eines Stilllebens Giorgio Morandis (Abb. 2.1) war in Federico Fellinis La Dolce Vita im Jahr 1960[2] und konnte, nicht zuletzt aufgrund des großen internationalen Erfolgs dieses Films, Morandi, auch außerhalb der ‚Kunstszene', zu gesteigerter öffentlicher Aufmerksamkeit verhelfen.
Bereits im darauf folgenden Jahr 1961 ist Giorgio Morandis Stillleben *Natura morta* (Vitali 1202) in Michelangelo Antonionis Film La notte zu sehen.[3] (Abb. 2.2) Der Regisseur verzichtete hier, anders als Federico Fellini zuvor, darauf, eine Reproduktion des Gemäldes anfertigen zu lassen, sondern lieh sich das Original bei Morandis Mailänder Galerie *Il Milione* für die Dauer der Dreharbeiten aus.[4] Das Bild findet sich in der Filmszene an einer weißen Wand im Arbeitszimmer des männlichen Protagonisten Giovanni Pontano, einem Schriftsteller, der von Marcello Mastroianni verkörpert wird.
Ein weiteres intradiegetisches Vorkommen eines Gemäldes Giorgio Morandis findet sich in einem Film von Vittorio de Sica nach einem Drehbuch von Cesare Zavattini, der unter dem Titel Il boom im Jahr 1963 Premiere hatte.[5]
Michelangelo Antonioni zeigt viele Jahre nach dem Erscheinen von La notte noch einmal eine Arbeit Morandis in seinem Film Identificazione di una donna aus dem Jahr 1982. An drei unterschiedlichen Stellen des Films ist eine Radierung Giorgo Morandis zu sehen.[6] (Abb. 2.3) Das Blatt hängt in einem rahmenlosen Glasbildhalter an einer Wand in der Wohnung des männlichen Hauptdarstellers, des Regisseurs Niccolò Farra, der von Thomas Milian gespielt wird. Bei der abgebildeten Radierung Morandis handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um ein Blatt mit dem Titel *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro* aus dem Jahr 1931 und weist im Original die Abmessungen von 24,4 x 29 cm auf.[7] (Abb. 2.4)
Die jüngste gesichtete Filmproduktion, in welcher Gemälde von Giorgio Morandi eine intradiegetische ‚Rolle' spielen, stammt aus dem Jahr 2009. In Io sono l'amore, der unter dem internationalen Verleihtitel I am love auch in deutschen Kinos zu sehen war, findet sich eine Szene, in der zwei Gemälde Morandis zu sehen sind.[8] (Abb. 2.5) Eine der Darstellerinnen nimmt eines der beiden

1 _Die in der Folge angeführten intradiegetischen Vorkommen von Werken Giorgio Morandis in italienischen Filmproduktionen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.
2 _Wie Kapitel 1, Anm. 4, Seite 8.
3 _La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. Timecode: 00:29:00–00:29:03 auf der DVD des Films aus der Reihe *I grandi registi*, Warner Bros., 2014.
4 _Vgl. Guidi 2013, S. 261.
5 _Vgl. Galuzzi 2013, S. 56.
6 _Identificazione di una donna. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1982. Timecode (1.): 00:04:17–00:04:29; Timecode (2.) 00:15:20–00:15:21; Timecode (3.): 01:06:21–01:06:28 auf der DVD des Films, MR. BONGO Worldwide, 2010.
7 _Da in der bearbeiteten Literatur kein Hinweis gefunden werden konnte, um welche Radierung Morandis es sich hier handelt, blieb nur die Nachforschung anhand der Filmbilder. Diese Recherche beschränkte sich daher auf die abgebildeten Gegenstände, die Verteilung der Grauwerte und die Komposition des Stilllebens. Mit hoher Wahrscheinlichkeit konnte die Radierung einer Abbildung im Katalog zur Ausstellung, die im Jahr 2004 im Wuppertaler *Von der Heydt*-Museum unter dem Titel *Giorgio Morandi. Natura morta 1914–1964* gezeigt wurde, zugeordnet werden: *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro,* 1931, Radierung, 24,4 x 29 cm. Vgl. Ausst.-Kat. Wuppertal 2004, S. 171.
8 _Io sono l'amore. Regie: Luca Guadagnino. I 2009. Timecode: 00:33:09–00:33:18 auf der DVD des Films, *First Sun & Mikado* Film, 2009. In der bearbeiteten Literatur konnte kein Hinweis aufgefunden werden, um welche Gemälde Morandis es sich in dieser Filmszene handeln könnte. Recherchen konnten schließlich eine Zuordnung der beiden Gemälde ermöglichen: Bei dem hochformatigen Bild an der Wand im Hintergrund handelt es sich um *Natura morta* (Vitali 1062), 1957, Öl auf Leinwand, 41,5 x 22 cm. Das Gemälde, welches die Dame auf Abb. 2.5 in der Hand hält, zeigt *Natura morta* (Vitali 1113), 1958, Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm. Es ist davon auszugehen, dass es sich um Reproduktionen der genannten Gemälde handelt, die bei dieser Filmproduktion Verwendung fanden. Interessant erscheint, dass beide Gemälde im Werkverzeichnis Lamberto Vitalis als im Besitz von Mailänder Privatsammlungen (der Film nimmt seine Handlung in Mailand) angegeben sind. Dass es gelingen konnte, das zweitgenannte Stillleben zu bestimmen, verdankt sich einem glücklichen Umstand. Bei der Suche nach diesen Gemälden, wurde zunächst ausschließlich die Ausgabe des Werkverzeichnisses von Vitali verwendet, die in der Bibliothek des *Museo Morandi* in Bologna zugänglich war. Hier konnte sich jedoch nur das hochformatige Gemälde finden lassen. Erst als im Dezember 2019 in der Bereichsbibliothek der Universität in Mainz, in der sich erfreulicherweise auch eine Ausgabe dieses Werkverzeichnisses befindet, noch einige Gemälde bestimmt werden sollten, fand sich eingelegt in Band 2 ein kleines Blatt Papier, auf dem nur das zweite Stillleben aus Io sono l'amore abgebildet ist. Dieses Blatt war mit dem Hinweis beschriftet, dass diese Zugabe einen Fehler, der in der gebundenen Version des Buches

Stillleben von der Wand und übergibt es an Emma Recchi, die von Tilda Swinton gespielt wird. Begleitet wird die Übergabe des Bildes von der Bemerkung, Emma möge das Gemälde bitte an die zukünftige Frau ihres Sohnes weitergeben, um dadurch eine Familientradition weiterzuführen.[9] Der Name Morandis wird hier nicht genannt. Diese italienische Filmproduktion entstand unter der Regie von Luca Guadagnino.

2.2 Die Kunst Morandis im Spiegel von Handlungen, Szenen und Aussagen italienischer Filmschaffender

Der früheste direkte Berührungspunkt zwischen der künstlerischen Arbeit Morandis und einem Projekt eines italienischen Filmschaffenden, der aufgefunden wurde, lässt sich auf das Jahr 1952 datieren. Es war der Regisseur Luchino Visconti, der auf Giorgio Morandi zukam und ihn für die Mitarbeit an der Gestaltung eines Bühnenbildes gewinnen wollte. Der Wunsch Viscontis bezog sich auf die Bühnengestaltung seiner projektierten Inszenierung des Stückes *La Locanderia* von Carlo Goldoni. Morandi stimmte jedoch lediglich einer Tätigkeit als Berater des Bühnenbildners Piero Tosi zu und dies auch nur unter der Bedingung, dass sein Name nicht auf dem Plakat zu Viscontis Inszenierung auftauchen dürfe.[10]

Der Regisseur Pier Paolo Pasolini, der seinen ersten Film 1961 drehte, hat mehrfach seine Wertschätzung für das künstlerische Werk Giorgio Morandis zum Ausdruck gebracht. Zu einer Szene in diesem Film, der den Titel Accattone trägt, gab Pasolini in einem Interview im Jahr 1969 – auf die Frage zu den zahlreichen Bezügen zur Malerei in seinen Filmen – die folgende Antwort:

„In Accattone, beispielsweise, die Einstellung, in welcher Stella mitten auf einem Haufen aus Flaschen dargestellt wird, ist da wie eine private Hommage an Morandi [zu werten, der Verf.] [...].“[11] (Abb. 2.6)

Des Weiteren äußerte sich Pasolini im Jahr 1974 in einem Interview auf die Frage, warum er in seinem filmischen Schaffen immer wieder auf bestimmte, gleiche Schauspieler zurückgreift, dass dies sich aus einer gewissen Form von stilistischer Besessenheit begründe, „wie jene Konstante der Flaschen im Werk Morandis [...].“[12]

Auch der Umstand, dass Pier Paolo Pasolini bereits für seine erste – nicht vollendete – Abschlussarbeit an der Universität von Bologna ein Kapitel über das Werk Morandis vorgesehen hatte,[13] kann als ein weitereres Zeichen eines besonderen Interesses – oder auch als ein Ausdruck der Wertschätzung – für die Arbeit des Malers gewertet werden.

Eine große Nähe zu Morandi und eine Sicht auf dessen Kunst, die man nahezu als Begeisterung bezeichnen könnte, beschreibt das Verhältnis des Filmregisseurs Valerio Zurlini zu Giorgio Morandi. Diese Einordnung wird deutlich unterstrichen durch das, was Zurlini in seinem Buch mit dem Titel *Pagine di un diario veneziano*[14] äußert. Er schreibt hier, dass Morandi der „größte italienische Maler unseres Jahrhunderts“[15] sei.

Der zitierte Satz findet sich gleich zu Beginn eines recht umfangreichen Textabschnittes[16], in welchem Zurlini zahlreiche biografische Informationen zu dem Bologneser Maler liefert und auch immer wieder seine große Anerkennung für die Person Morandis zum Ausdruck bringt. Ebenso gibt Zurlini auf diesen Seiten umfangreich Auskunft darüber, wie sehr ihn die Kunst Morandis beeindruckt und welchen hohen Stellenwert er ihr zuspricht.

Auch in seinem Aufsatz, der neben anderen Beiträgen, in dem von Zurlini selbst herausgegeben Buch *50 acquerelli di Giorgio Morandi* zu lesen ist, findet er ausgesprochen positive Worte, um Morandi als einen Mensch zu beschreiben, der sich durch besondere Bescheidenheit und moralische Größe auszeichnete.[17] Um dem Leser die intensive Wirkung, die Morandis Kunstwerke auf Zurlini machten, nahezubringen, setzt der Autor eine Sprache ein, die an einigen Stellen als durchaus der Poesie nahestehend empfunden werden kann.

Ein weiterer Filmregisseur, der sich zur Kunst Giorgio Morandis geäußert hat, ist Bernardo Bertolucci:

> „Sicher ist Morandi jemand, in den man sich unwiderstehlich verlieben kann, weil [...] in den Bildern Morandis, die scheinbar so einfach und so konsequent sind, immer auch ein

unterlaufen war, korrigieren soll.

9 Unter der ‚Familientradition‘, die weitergeführt werden soll, ließe sich auch möglicherweise die ‚Tradition‘ italienischer Filmschaffender, Gemälde Morandis intradiegetisch zu zeigen, verstehen und die hier vom Regisseur Luca Guadagnino fortgesetzt wird.

10 Vgl. Galluzzi 2013, S. 51.

11 „In Accattone, per esempio, il piano in cui Stella viene rappresentata in mezzo a un mucchio di bottiglie, è là come un omaggio privato a Morandi [...].“ Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, hg. von Jean Duflot, Rom 1983, S. 116. Die hier genannte Publikation stellt den späteren Abdruck zweier Interviews dar. Eines aus dem Jahr 1969, aus dem die hier zitierte Aussage Pasolinis entnommen ist, und ein weiteres aus dem Jahr 1975.

12 „»allo stesso modo della costante delle bottiglie nell'opera di Morandi, [...].«“ Fabien S. Gerard, „Ricordi figurativi di Pasolini“, in: *Prospettiva*, Bd. 32, 1983, S. 32–47, hier S. 46. Gerard zitiert hier aus einem unveröffentlichtem Interview mit Pasolini, das der belgische Journalist Robert Malengreau während des Filmfestivals in Cannes im Mai 1974 aufgezeichnet hat. Vgl. ebd. Anm. 105, S. 47.

13 Vgl. Galluzzi 2013, S. 57.

14 Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano* [Seiten eines venezianischen Tagebuchs, der Verf.]. *Gli anni delle immagini perdute*, Fidenza 1985.

15 „[...] Morandi [...] [il, der Verf.] più grande pittore italiano del nostro secolo.“ Zurlini 1985, S. 194.

16 Zurlini 1985, S. 194–211. Die hier angegebenen Seiten behandeln durchgehend Zurlinis Verhältnis zu Leben und Werk Morandis.

17 Valerio Zurlini, „Il tempo di Morandi“, in: *50 acquerelli di Giorgio Morandi*, hg. von dems., Turin 1973, S. 22–62.

> Ort, ein Punkt ist, von dem aus man das Unendliche ausmachen kann – auch das Unendliche seiner Poesie, die so ruhig und so bescheiden ist.“[18]

Dieses Zitat zeigt eindrücklich die Hochachtung, die das Werk Morandis bei Bertolucci erfährt.
Die Kunsthistorikerin Maria Cristina Bandera, die ausgesprochen umfangreich zu Morandi publiziert hat, schreibt in der Einleitung zum Nachdruck eines Katalogbeitrages[19] des türkisch-italienischen Filmregisseurs Ferzan Özpetek[20], was sie bewogen hat, den Regisseur um einen Text für den Katalog einer von ihr kuratierten Ausstellung mit Gemälden Morandis[21] zu bitten. „[...] so wird eine Kontinuität wiedererschaffen, die den *roten Faden* [Kursivstellung im Original, der Verf.] aufnimmt, der die Regisseure mit Giorgio Morandi verband und der auf die Jahre zurückgeht, in denen er noch am Leben war.“[22]
Ferzan Özepetek selbst schreibt dann, dass er damit beginnen möchte, „[...] die Faszination zu erklären, die ein Maler wie Giorgio Morandi auf einen Regisseur ausüben kann.“[23] Im Anschluss bemerkt er dann einschränkend, dass Worte nicht hinreichen, um diese Faszination erklären zu können. Daher möchte Özepetek „[...] vom Erlebnis der Zugehörigkeit, von Anerkennung, vom Nachempfinden erzählen.“[24]
Der Autor vergleicht in der Folge die Art und Weise, in der Giorgio Morandi seine Gegenstände auswählt und zu einem Bild komponiert, mit seiner eigenen Arbeit als Filmregisseur. Morandi, so Ferzan Özepetek, gelinge es, seinen sehr persönlich und individuell geprägten Bildern gewissermaßen eine Art von Allgemeingültigkeit zu verleihen. Der Betrachter könne sich und die Welt, die ihn umgibt, in den Bildern wiederfinden. Die Gemälde bieten eine Form von verschwommener Erinnerung an etwas, was schon einmal da war – was man selbst schon einmal gesehen und erlebt hat. Und obwohl auf Morandis Bildern keine Menschen zu sehen sind, schreibt ihnen

18 _ „Certo Morandi è qualcuno per cui si può prendere una cotta fatale, perché [...] nei quadri di Morandi così apparentamente semplici, così rigorosi, c'è sempre un luogo, un punto da cui spiare l'infinito, l'infinito anche di questa sua poesia così pacata, così sommessa.“ Bernardo Bertolucci, „Intervista a Bernardo Bertolucci. Roma, 1. febbraio 2012“, in: *Giorgio Morandi*, hg. von Maria Cristina Bandera und Marco Franciolli, Ausst.-Kat. Lugano, *Museo d'Arte*, Cinisello Balsamo 2012, o. S.
19 _ Maria Cristina Bandera, Ferzan Ozpetek, „Appunti su Giorgio Morandi“, in: *Paragone. Arte*, Bd. 62, 2011, S. 3–4.
20 _ In deutscher Sprache beginnt der Nachnamen des Regisseurs mit einem Ö, im Italienischen mit einem O, der Verf.
21 _ Es handelt sich um die Ausstellung *Morandi. L'essenza del paesaggio* in der *Fondazione Ferrero* in Alba vom 16. Oktober 2010 bis zum 16. Januar 2011.
22 _ „[...] così, ricreata una continuità con quel *fil rouge* [Kursivstellung im Original, der Verf.] che legava i registi a Giorgio Morandi e che risaliva agli anni in cui egli era ancora in vita.“ Bandera 2011, S. 3.
23 _ „[...] di spiegare il fascino che un pittore come Giorgio Morandi può esercitare su un regista.“ Ferzan Ozpetek, „Appunti su Giorgio Morandi“, in: *Paragone. Arte*, Bd. 62, 2011, S. 5–7, hier S. 5.
24 _ „[...] raccontare la sensazione di appartenenza, di riconoscimento, di condivisione.“ Ozpetek 2011, S. 5.

der Regisseur eine besondere Eigenschaft zu, die er sich auch für seine Filmbilder wünscht.[25] Er formuliert die These, dass ein intensiv angeschautes Bild Morandis, „[...] beginnen wird [seinen Betrachterinnen und Betrachtern, der Verf.] eine Geschichte zu erzählen.“[26]
Es könnte als ein weiterer Ausdruck der besonderen Nähe zur Kunst Giorgio Morandis, gewertet werden, dass sich auffallend viele Sammler seiner Bilder unter den italienischen Filmschaffenden finden lassen. Einzelne Gemälde Morandis lassen sich auch noch heute den Sammlungen bestimmter Filmschaffender zuordnen. So besaß Vittorio de Sica mindestens das Gemälde *Natura morta,* 1949 (Vitali 684) (Abb. 2.7). Auch aus der Sammlung der Filmschauspielerin Sophia Loren und ihres Mannes, der der Filmproduzent Carlo Ponti war, kann das Gemälde *Natura morta,* 1941 (Vitali 295) (Abb. 2.8) eindeutig bestimmt werden.[27]
Valerio Zurlini war ein Sammler der Werke Morandis, wie auch die Schauspielerin Silvana Mangano und der Schauspieler Marcello Mastroianni Arbeiten Morandis in ihrem Besitz hatten. Ebenso zählte der Drehbuchautor Cesare Zavattini zu den Sammlern der Kunst Morandis.[28]
Die genannten Filmschaffenden bringen der Kunst Giorgio Morandis Anerkennung, möglicherweise sogar Hochachtung, entgegen, die sich im intradiegetischen Erscheinen von Werken Morandis und auch an Handlungen, Filmszenen und Aussagen ablesen und belegen lässt. Dieser Umstand wird als eine Grundlage bewertet, die es erlaubt, die Beschäftigung und die vergleichende Analyse der Bilder Morandis mit den Filmbildern Michelangelo Antonionis nicht im ‚luftleeren Raum' verortet zu lassen.
Die zuvor skizzierten Auswirkungen der Kunst Giorgio Morandis auf Teile des Kinos in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg wird im folgenden Zitat, das bereits im Jahr 1950 publiziert wurde, nahezu ‚prophetisch' vorausgesagt:

> „Aus dem, was ich geschrieben habe, kann man herauslesen, dass vor allem die Menschen des Kinos die Lehre gezogen haben, Motive zu erfassen, die in der Substanz der figurativen Kunst enthalten sind. [Dies geschieht] unter dem Geleit eines »Geschmacks« [Anführungszeichen im Original, der Verf.], mit dem sie nur durch die Kunstkritik – und man kann hinzufügen – durch die neue, die neueste, Kunstkritik ausgestattet werden können. Es

25 _ Zum vorangegangenen Absatz vgl. Ozpetek 2011, S. 6.
26 _ „[...] vi sta raccontando una storia.“ Ozpetek 2011, S. 6.
27 _ Maria Cristina Bandera, „Giorgio Morandi oggi“, in: *Morandi. 1890–1964*, hg. von ders. und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 24–45, hier S. 34.
28 _ Vgl. Lorenza Selleri, „Morandi al di qua e al di là dell'oceano. Critici, collezionisti, mercanti in Europa e nelle Americhe“, in: *Morandi. 1890–1964*, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 175–185, hier S. 180.

> kann gesagt werden, dass es die Absicht dieser neuen Kunstkritik ist, die Grenzen, die hauptsächlich von Personen bestimmt wurden (und deren Namen wir kennen), zu überschreiten. [...] Daher ist es kein Zufall, dass die Filmschaffenden begonnen haben, sich an Giotto, an Piero della Francesca, an Paolo Uccello, an Carpaccio, an Bosch und an Fouquet zu erinnern. Und sie haben bereits etwas aus Renoir und aus Seurat »gemacht«, so wie sie eines Tages etwas »aus« Carrà und »aus« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] Morandi machen werden."[29]

Diese Sätze beinhalten – über den Hinweis, dass Filmschaffende sich in Zukunft mit Morandi beschäftigen werden, hinausgehend – noch einen Aspekt, der für die vorliegende Arbeit nicht ohne Bedeutung bleiben wird. Es handelt sich hierbei um die vom Autor dieser Zeilen aufgestellte Querverbindung zwischen der „neuen Kunstkritik" und den Malern, an die sich die „Filmschaffenden begonnen haben zu erinnern". Die Schaffenszeiten der hier aufgezählten Künstler liegen bereits mehrere Jahrhunderte zurück und dennoch wird diesen Malern eine direkte Relevanz für die aktuelle Arbeit an Filmen attestiert. Die Bedeutung dieser Künstler wiederentdeckt zu haben und sie ins zeitgenössische Bewusstsein – auch der Filmschaffenden – gebracht zu haben, wird als eine Leistung der „neuen Kunstkritik" ausgewiesen – als eine Leistung der Kunstkritik der italienischen Moderne. Diese Bedeutsamkeit, welche den genannten Malern für das zeitgenössische Filmschaffen zugesprochen wird, könnte möglicherweise als ein Charakteristikum gesehen werden, das die Moderne in Italien von der in anderen Ländern – auch von der in Deutschland – unterscheidet.

Der Autor dieser zuvor zitierten Zeilen ist der Schriftsteller, Kunst- und Filmkritiker Giuseppe Raimondi, den seit seiner Jugendzeit eine enge Freundschaft mit Morandi verband.[30] Dieser Umstand bietet nun die Gelegenheit, zur Auseinandersetzung mit dem persönlichen Umfeld und den ‚Netzwerken' Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis übergehen zu können.

29 _ „Da quello che ho scritto, si può ricavare che sono sopratutto gli uomini del cinema a utilizzare insegnamenti, a cogliere motivi contenuti nella sostanza dell'opera d'arte figurata, sulla scorta di un »gusto« che solo la critica d'arte può avere loro fornito. E si può aggiungere la nuova, la recente critica d'arte. A proposito della quale, si può dire che, codesta critica d'arte nuova, è cosa che superando i limiti e le persone che coloro che principalmente l'hanno promossa (e i nomi li conosciamo), [...]. Così che non è a caso che i cineasti siano andati a ricordarsi di Giotto, di Piero della Francesca, di Paolo Uccello, di Carpaccio, di Bosch, e di Fouquet. E già »fanno« del Renoir, del Seurat; come faranno, un giorno, »del« Carrà, »del« Morandi." [Alle Anführungszeichen im Original, der Verf.] Giuseppe Raimondi, „Il cinema serve al critico d'arte", in: *Le belle arti e il film. Quaderni della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia,* Bianco e nero, Rom 1950, S. 67–69, hier S. 69.

30 _ Giuseppe Raimondi verfasste in späteren Jahren auch ein Buch, in welchem er seine Freundschaft mit Giorgio Morandi thematisiert hat. Vgl. Giuseppe Raimondi, *Jahre mit Giorgio Morandi. Erinnerungen von Giuseppe Raimondi*, Frankfurt am Main 1990.

3. Analyse der persönlichen Netzwerke[1]

Das Ziel des folgenden Kapitels ist es, über eine genauere Betrachtung der persönlichen Netzwerke von Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni, ‚Schnittstellen' auffinden zu können. Lassen sich Personen benennen, zu denen sowohl der Maler als auch der Regisseur persönliche Beziehungen unterhielten? Gab es gemeinsame Bekannte oder Freunde, die als ‚wichtig' oder als ‚wesentlich' für die Bildende Kunst und das Filmschaffen in Italien gelten können? Finden sich Aussagen von Morandi und Antonioni aus denen sich möglicherweise eine gewisse Nähe in Bezug auf die künstlerische Arbeit oder auch eine Wertschätzung der Tätigkeit des Anderen ableiten lassen?

Am Ende dieser Untersuchung wird dann die Frage stehen, ob auch direkte Kontakte – schriftliche oder persönliche – zwischen Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni nachgewiesen werden können.

Die Notwendigkeit einer Analyse der persönlichen Netzwerke begründet sich darin, die im Anschluss folgenden vergleichenden Studien zu den Bildern Morandis und Antonionis auf ein Fundament aus persönlichen Beziehungen, Zitaten und gemeinsamen Kontakten aufbauen zu können. Der Vergleich der Bilder wird somit auf der Basis zuvor erforschter sozialer, persönlicher, kultureller und künstlerischer Strukturen oder Verknüpfungen seine Grundlage finden können.

3.1 Zur intellektuellen und künstlerischen Prägung Giorgio Morandis in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

Giorgio Morandi wurde am 20. Juli 1890 in Bologna[2] geboren und war somit 22 Jahre älter als Michelangelo Antonioni[3]. Aufgrund dieses Altersunterschiedes wird zunächst auf das persönliche Umfeld Morandis und bestimmte für seine künstlerische Sozialisation wichtige Aspekte eingegangen werden. Darüber hinaus sollen kurz medienhistorische Gegebenheiten Erwähnung finden, die den Publikationsmöglichkeiten und somit der Verbreitung von künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Argumentationen oder Ideen im Italien der fraglichen Zeit gewidmet sind.

Die künstlerische Ausbildung Giorgio Morandis an der Kunstakademie in seiner Heimatstadt

1 _ Die Begrifflichkeit ‚persönliche Netzwerke' ist hier nicht als eine Beschreibung klientelärer Abhängigkeiten zu verstehen.

2 _ Vgl. Angiola Giorgi Andina, „Appunti sulla vita di Morandi", in: *Museo Morandi. Catalogo generale,* hg. vom Museo Morandi Bologna, Mailand 2004, S. 427–449, hier S. 427.

3 _ Vgl. Chatman/Duncan 2004, S. 25.

Bologna begann im Jahr 1907[4], als er sein Studium zusammen mit Osvaldo Licini aufnahm. Die beiden wurden Freunde und besuchten gemeinsam 1909 und 1910 die *VIII.* und die *IX. Biennale* in Venedig.[5] Während des Besuchs der letztgenannten *Biennale* – die erste, auf der auch Werke gezeigt und Künstler eingeladen wurden, die nicht aus Italien stammten[6] – zeigte sich Morandi von den Gemälden Gustave Courbets und Auguste Renoirs besonders beeindruckt.
Bereits 1909 kam Giorgio Morandi in den Besitz der 1908 erschienenen Publikation *Gl'impressionisti francesi* von Vittorio Pica, durch die ihm Schwarz-Weiß-Abbildungen – auch von Werken Paul Cézannes – zugänglich wurden. Auch erscheint es wahrscheinlich, dass der Austausch mit Osvaldo Licini dazu beigetragen haben könnte, das Interesse Morandis für aktuelle künstlerische Strömungen aus Frankreich zu fördern. Osvaldo besuchte häufig seine Familie, die bereits seit 1902 in Paris lebte, und hatte vermutlich auch schon Kontakte zur dortigen ‚Kunstszene' knüpfen können.[7] Ab dem Jahr 1908 verfolgte Morandi darüber hinaus die Artikel, die zur aktuellen Kunst aus Frankreich in den Zeitschriften *Vita D'Arte* und *La Voce* erschienen sind. Der Verfasser dieser Beiträge war Ardengo Soffici, ein Maler und Schriftsteller, der von 1900–1907 in Paris lebte und arbeitete. In der französischen Hauptstadt pflegte Soffici zahlreiche persönliche Kontakte zu Künstlern, wie beispielsweise Georges Braque, Juan Gris und Raoul Dufy.[8]
Ardengo Soffici engagierte sich bereits in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg intensiv dafür, die Kunst des französischen Impressionismus, die Paul Cézannes und die der neuen Bewegungen, wie die des Kubismus, in Italien einer breiteren Öffentlichkeit näherzubringen. Als ein Beispiel für die Bewertung der Kunst von Paul Cézanne soll hier aus einem Artikel Sofficis zitiert werden, der im Jahr 1908 in *Vita D'Arte* erschien:

> „ [...] sein Streben [das Cézannes, der Verf.] galt immer seiner dramaturgischen Vorstellung von den Dingen, die er in offensichtlichen, klaren und konkreten Formen verwirklichte. [...] und dies durch die gigantische Anstrengung, die Empfindung des Volumens und die des Lichts in ein Ganzes zusammenzuführen, das Ergebnis ist ein Werk, welches sich aus dem Guten der neuen Forschungen und aus dem, was sich an Lehren aus der Vergangenheit ziehen lässt, zusammensetzt. Es ist der Beginn einer Wiedergeburt des Malerischen und wird zukünftige Generationen auf den Weg eines Klassizismus bringen. [...] Dieser Weg wird der des Wahren und Ewigen sein. Der Weg eines Masaccio, eines Tintoretto, eines Rembrandt, eines Goya."[9]

Diese und ähnliche Aussagen Sofficis waren Teil von Giorgio Morandis Lektüre in den Jahren seiner Ausbildung an der Kunstakademie. Es kann wohl davon gesprochen werden, dass Morandi hier eine Form von theoretischem Fundament seiner durch das Betrachten bestimmter aktueller Werke aus Frankreich erwachsenen Begeisterung für diese Kunst erfahren konnte.
Aber auch ganz unabhängig von solchen biografischen Fakten, wie Ausstellungsbesuchen, persönlichen Kontakten, geschätzten Büchern oder Zeitschriftenartikeln, lässt sich eine Auseinandersetzung mit Teilen des französischen Kunstschaffens im 19. und frühen 20. Jahrhundert an den Bildern Giorgio Morandis aus seiner Studienzeit erkennen. Das Gemälde *Paesaggio* (Vitali 1), 1910 (Abb. 3.1) zeigt ebenso wie *Paesaggio* (Vitali 7), 1913 (Abb. 3.2) ein Motiv aus Bologna oder dem nahen Umland, stilistisch sind beide Arbeiten deutlich der impressionistischen Auffassung von Landschaftsmalerei zuzuordnen.
Mit hierzu vollkommen differenten künstlerischen Mitteln gestaltet Morandi die Leinwand bei *Natura morta* (Vitali 13), 1914 (Abb. 3.3). Die Ausführung dieses Stilllebens zeigt eine auf Grau- und Brauntöne beschränkte Farbpalette, was das Gemälde, in Zusammenschau mit einem durch einfache geometrische Grundformen gegliederten Aufbau, stark an die Bildideen des Kubismus angelehnt erscheinen lässt.
Bei den hier genannten Gemälden handelt es sich nicht um Kopien, die Morandi anhand von Schwarz-Weiß-Abbildungen in Büchern oder Zeitschriften angefertigt hat. Er hat ausschließlich Bildinhalte erarbeitet, die er selbst vor Augen hatte. Die von ihm als bildwerte Motive wahrgenommenen Landschaften und Stillleben sind dann in Orientierung an die Art und die Weise anderer Künstler in Gemälde übersetzt worden. Diese so entstandenen Bilder Morandis können als Versuche auf dem Weg hin zu den eigenen künstlerischen Mitteln eingeordnet werden. Dass er sich auch intensiv mit Arbeiten seiner geschätzten französischen Vorbilder beschäftigt und in seine eigenen Werke übersetzt, kann keinesfalls als epigonal gesehen werden, sondern ist vielmehr – zu Beginn seines Lebens als Maler – als Studieren zu bewerten. Im Fall Giorgio Morandis liegt die

4 _Die biografischen Daten zu Giorgio Morandi in folgenden Unterkapitel 3.1 und 3.2 sind, sofern nicht anders angegeben, entnommen aus: Maria Cristina Bandera, „Giorgio Morandi. Note biografiche", in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti,* hg. von ders., Mailand 2014, S. 141–143, hier S. 141.

5 _Es fanden tatsächlich – und nur dieses eine Mal in der Geschichte der *Biennale* – 1909 und 1910 in zwei direkt aufeinander folgenden Jahren Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Venedig statt. Eine Begründung hierfür konnte leider nicht gefunden werden. Vgl. Di Martino 2003, S. 116.

6 _Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 429.

7 _Vgl. *Novecento. Arte e Storia in Italia,* hg. von Federica Pirani, Ausst.-Kat. Rom, Scuderie Papali al Quirinale 2000, Mailand 2000, S. 580.

8 _Vgl. Ausst.-Kat. Rom 2000, S. 597.

9 _„[...] la sua ambizione fu sempre di attuare in forme palpabili e concrete la sua visione drammatica delle cose. [...] onde lo sforzo gigantesco di sintetizzare in tutto il senso del volume e della luminosità, il cui risultato è stato un'opera la quale, riunendo in sé il buono delle nuove ricerche e quello tratto dagli insegnamenti del passato, inizia una rinascenza pittorica, e metterà le generazioni future sulla strada di un classicismo [...] che sarà il vero, l'eterno, quello di Masaccio, di Tintoretto, di Rembrandt, di Goya." Das Zitat ist entnommen aus: Pier Giovanni Castagnoli, „Guardando Cézanne e Masaccio", in: Renzo Renzi, *La città di Morandi,* Bologna 1989, S. 27–28, hier S. 28.

erwähnenswerte Besonderheit in der Auseinandersetzung speziell mit Kunst und Künstlern aus Frankreich. Dies bestätigt Morandi Jahrzehnte später dann auch persönlich in einem Interview, welches er im Jahr 1958 dem amerikanischen Schriftsteller Edouard Roditi gegeben hat:

> „Wenn jemand unter den jungen Malern meiner Generation leidenschaftlich die neuen Entwicklungen der französischen Kunst beobachtete, war ich das. In den ersten beiden Dekaden dieses Jahrhunderts waren nur wenige Italiener so interessiert wie ich an der Arbeit von Cézanne, Monet und Seurat.“[10]

Insbesondere das Werk Paul Cézannes beeindruckte Giorgio Morandi ausgesprochen nachhaltig und so soll nun dessen Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung etwas eingehender thematisiert werden. Hierfür erfolgt auch ein Sprung bis zum Jahr 1920, was eine kurze Unterbrechung in der chronologischen Abfolge bedeutet, in welcher hier die Entwicklung Giorgio Morandis angelegt ist. „[...] mein bevorzugter Künstler, als ich zu malen begann, war wirklich Cézanne.“[11]
Das erste Zusammentreffen mit reproduzierten Bildern Cézannes 1909 in der bereits erwähnten Publikation *Gl'Impressionisti francesi* wurde bereits im gleichen Jahr durch Abbildungen von sieben Gemälden des Franzosen ergänzt, die in der Zeitschrift *Vita d'Arte* publiziert wurden.
Die ersten Originalarbeiten Cézannes sah Morandi während seines Besuchs in Rom 1914, wo im *Palazzo delle Esposizioni* neben Bildern von Matisse auch eine größere Anzahl Aquarelle von Cézanne ausgestellt war.[12] Aus dieser Zeit kann auch das Gemälde *Paesaggio* (Vitali 16), 1914 (Abb. 3.4) aufgefunden werden, an dem sich eine deutlich sichtbare Nähe zur Kunst Cézannes in Bezug auf die Malweise und die Komposition feststellen lässt.
„Für Morandi, der schon immer den Meister aus Aix als einen festen Bezugspunkt für seine eigene Malerei heranzog, ist die Biennale von 20 [die *XII. Biennale* in Venedig 1920, der Verf.] eine ganz besondere Gelegenheit, viele seiner [Cézannes, der Verf.] Werke im Original zu sehen.“[13]
Im gleichen Jahr entsteht auch ein Stillleben Morandis, das eine deutliche ‚Verwandtschaft' zur Stilllebenauffassung Cézannes zeigt. Das Bild *Natura morta* (Vitali 47), 1920 (Abb. 3.5). Es ist eindeutig an Cézannes *Nature morte à la commode*, um 1885 zu datieren, orientiert (Abb. 3.6). Bis in kleine Details, wie den Beschlag des Schlosses an der Kommodenschublade im Hintergrund,

10 _ „If anyone in Italy, in my generation of young painters, was passionately aware of new developments in French Art, it was I. In the first two decades of this century, very few italians were as interested as I in the work of Cézanne, Monet and Seurat.“ Edouard Roditi, *Dialogues on Art* [1960], Santa Barbara 1980, S. 47.
11 _ „[...] my favourite artist, when I first began to paint, was actually Cézanne.“ Roditi 1960/1980, S. 48.
12 _ Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 430.
13 _ „Per Morandi, che da sempre tiene il maestro di Aix come punto di riferimento fisso del suo fare pittura, la Biennale del '20 è un'occasione straordinaria per vedere in originale tante sue opere.“ Giorgi Andina 2004, S. 432.

finden sich Gemeinsamkeiten zwischen beiden Gemälden. Morandi kannte das Bild Cézannes aus Reproduktionen in Schwarz-Weiß.[14] Ein weiteres Beispiel zeigt der Vergleich von *Natura morta* (Vitali 53), 1920 und Paul Cézannes *Un dessert*, das um 1878 entstanden ist. Hier ist Morandi allerdings bereits deutlich weiter von seinem ‚Vorbild' entfernt. Die Nähe zum Werk Cézannes beschränkt sich auf die Auswahl einiger sehr ähnlich aussehender Gegenstände auf den Bildern und eine deutliche ‚Anlehnung', was die Komposition des Stilllebens betrifft. „Die ganz frühen Werke eines Künstlers sind fast immer Fingerübungen und lehren ihn, die stilistischen Prinzipien einer älteren Generation solange anzuwenden, bis er selbst die nötige Reife erlangt hat, um seinen eigenen Stil formulieren zu können.“[15]
Die soeben angeführten Beispiele, die eine Orientierung an Werken von Paul Cézanne belegen können, sollten dann auch im Sinne dieser Aussage Morandis eingeordnet werden.
Ab dem Jahr 1920 konnte im Werkverzeichnis auch nur noch ein Landschaftsgemälde Morandis aufgefunden werden, welches an einem direkten ‚Vorbild' von Cézanne orientiert sein könnte.[16]
Giorgio Morandi fand nach und nach zu seiner eigenen Auffassung, was die künstlerische Umsetzung seiner Malerei betrifft. Das soll nicht heißen, dass Morandi nun alle zuvor geschätzten Traditionen der Malerei negieren möchte. Die Verehrung und Bewunderung für Paul Cézannes künstlerisches Schaffen bleibt ihm zeitlebens erhalten. Es bedeutet lediglich eine Abkehr von jeder direkten stilistischen oder kompositorischen Orientierung an älteren Malergenerationen – auch von Cézanne. Was bleibt – und das ist wohl auch entscheidend – ist die Auffassung von Malerei, für die Cézanne steht: eine Malerei, die sich ausschließlich an der sichtbaren Welt orientiert. Allerdings sieht Cézanne keine vorgegebene Ordnung, die in Bilder zu übertragen ist, sondern der Maler hat die sichtbare Welt in einer eigenen, von ihm so gesehenen Ordnung als Bild zu erschaffen. Durch ständiges Sehen seiner Motive gelangt er zur Erkenntnis[17], „daß die Natur nicht einfach ist , sondern Ergebnis von Sichten: Sie existiert als eine jeweils Gesehene.“[18]
Genau hierin liegt die Ursache für die, immer wieder formulierte, Verehrung Morandis für Paul

14 _ Vgl. Flavio Fergonzi, „Su alcune fonti visive di Giorgio Morandi“, in: *Morandi. 1890-1964*, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, Mailand 2009, S. 47–62, hier S. 52.
15 _ „An artist's early works are nearly always five-finger exercices which teach him the principles of the style of an older generation of artists, until he himself is mature enough to formulate a style of his own.“ Roditi 1960/1980, S. 48.
16 _ *Paesaggio* (Vitali 125), 1927 und Paul Cézannes *La maison lézardée*, um 1893, Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. Maria Cristina Bandera, „Cézanne, Morandi e Carrà“, in: Cèzanne e gli artisti italiani del' 900, hg. von Maria Teresa Benedetti, Mailand 2013, S. 103-123, hier S. 108 und Fergonzi 2009, S. 54.
17 _ Vgl. Gottfried Boehm, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept“, in: *Giorgio Morandi*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, München 2008, S. 9 – 20, hier S. 13.
18 _ Boehm 2008, S. 13.

Cézanne. Es ist die Auffassung von Malerei, die sich einzig aus dem Sehen in der sichtbaren Welt erklärt. Das, was jeweils gesehen wird, in Bilder zu übersetzen, die sich dann den Betrachterinnen und Betrachtern als eine *eigene* ‚Wirklichkeit' entgegenstellen, ist die Leistung Cézannes. Und diese basiert auf dem Vermögen, unparteiisch und bedingungslos, das, was jeweils sichtbar vor Augen steht, in seine Gemälde umsetzen zu können.

Giorgio Morandi zeigt – neben seiner Hochachtung für das Werk Cézannes und seinem Interesse an den Entwicklungen, die die zeitgenössische Kunst in Frankreich nahm – besondere Aufmerksamkeit für die Bildwerke italienischer Künstler aus der Vor- und Frührenaissance. Bereits im Jahr 1910 reist er nach Florenz, um dort die Kunst von Giotto, Masaccio und Paolo Uccello zu studieren. Gemeinsam mit Osvaldo Licini besucht Morandi vier Jahre später die Fresken Giottos in Assisi und anschließend auch die in der *Cappella degli Scrovegni* in Padua.

Im Jahr 1913 schließt Morandi seine Studien an der Kunstakademie ab und er lernt im gleichen Jahr die Gebrüder Bacchelli kennen, Mario, der ebenso Maler ist, und den Schriftsteller Riccardo. In der Folge wird sich eine langjährige und enge Freundschaft zwischen ihnen entwickeln.

Wie auch seine Freunde wird Morandi 1915 zur Armee eingezogen und er erkrankt bereits nach mehreren Wochen so schwer, dass er dauerhaft aus dem Wehrdienst entlassen wird. Diese Krankheit dauert – mit zwischenzeitlichen Phasen einer Besserung – fast bis zum Ende des Jahres 1917 an, sodass er sich in diesen Kriegsjahren so gut wie gar nicht in der körperlichen Verfassung befindet, um seiner künstlerischen Tätigkeit nachgehen zu können.

In diese Zeit ist auch der Beginn seiner engen und langjährigen Freundschaft mit dem bereits erwähnten Schriftsteller Giuseppe Raimondi zu datieren.[19] In den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, so beschreibt es Raimondi, hatte Morandi nur mit ihm und Riccardo Bacchelli so intensiven freundschaftlichen Kontakt, dass sie ihn auch in seinem Atelier besuchten und sich seine Arbeiten betrachten konnten.[20] Die beiden Schriftsteller besuchen Kunstausstellungen mit ihrem Freund oder sehen sich gemeinsam Reproduktionen in Büchern an und diskutieren das Gesehene.

Beginnend im März 1918 gaben Giuseppe Raimondi und Riccardo Bacchelli in Bologna eine Zeitschrift unter dem Titel *La Raccolta* heraus, die regelmäßig bis zum Februar 1919 erschien. Diese Publikation war für Giorgio Morandi in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Zum einen lernte er den Maler Carlo Carrà kennen, der nach Bologna gereist war, weil er in seiner Eigenschaft als Schriftsteller von Raimondi für eine Mitarbeit bei *La Raccolta* gewonnen werden konnte.[21] Zwischen Carrà und Morandi entwickelte sich eine Freundschaft, die von gegenseitiger Anerkennung der künstlerischen Arbeit geprägt war.

Schließlich bleibt noch zu erwähnen, dass – dank der Freundschaft Morandis mit den beiden Herausgebern von *La Raccolta* – in dieser Zeitschrift erstmalig auch Reproduktionen einiger seiner Bilder veröffentlicht wurden.[22]

3.1.1 Zur Bedeutung gedruckter Publikationen – Die Person und das Werk Morandis in Druckerzeugnissen zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn

Es erscheint sinnvoll, kurz auf die Bedeutung von Zeitschriften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sprechen zu kommen. Aus heutiger Sicht ist es wesentlich, dass die ‚Medienlandschaft' in der fraglichen Zeit ganz überwiegend aus Druckerzeugnissen bestand. Das Interesse der Bevölkerung – nicht nur in Italien – an Zeitungen und Zeitschriften nahm nach dem Ersten Weltkrieg rasch zu, was dann wiederum zu einer immer größeren Zahl an gedruckten Publikationen führte.[23]

Vor diesem Hintergrund wird daran erinnert, dass die damaligen technischen Verfahren zur Herstellung gedruckter Medien mit denen, die heute im ‚digitalen Zeitalter' zur Anwendung kommen, nicht vergleichbar sind. Der Druck und insbesondere der Satz sind zu dieser Zeit noch – auch wenn bereits auf maschinelle Unterstützung zugegriffen werden konnte – ausgesprochen aufwendige Handarbeit. Dies bedingte einen wesentlich größeren Zeitaufwand, der zur Herstellung von Printmedien erforderlich war, woraus dann auch deutlich höhere Kosten für die Produktion von Druckerzeugnissen resultierten. Darüber hinaus war das Erscheinungsbild von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern von dem, welches die Leserinnen und Leser in der heutigen Zeit gewohnt sind, deutlich unterschieden.

Der Einsatz von Mehrfarbigkeit beschränkte sich weitestgehend auf Plakate, sofern diese im drucktechnischen Verfahren der Lithografie hergestellt wurden. Bei der Produktion von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern hingegen kam nahezu ausschließlich der sogenannte Buchdruck

19 _ In seinem Buch *Jahre mit Giorgio Morandi* (Raimondi 1990) findet sich für den Beginn ihrer Freundschaft keine konkrete Jahresangabe. Aus einigen Bemerkungen lässt sich jedoch schließen, dass sie sich bereits vor 1918 kennengelernt haben müssen.

20 _ Vgl. Raimondi 1990, S. 45.

21 _ Vgl. Raimondi 1990, S. 91.

22 _ Vgl. Raimondi 1990, S. 91.

23 _ Eindrucksvolle Zahlen zur schnellen quantitativen Zunahme der Printmedien in Frankreich in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg nannte Katharina Täschner in einem Vortrag zu ihrem Dissertationsprojekt im Rahmen des Doktorandenkolloquiums des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz am 17. Mai 2018. Auch wenn sich diese Ausführungen auf die Printmedien in Frankreich beschränkten, kann daraus, zumindest wohl eine Tendenz zu einem zahlenmäßigen Anstieg der gedruckten Publikationen auch im Italien dieser Zeit gefolgert werden.

zum Einsatz. Mit diesem Hochdruckverfahren, das, was die Herstellung der Druckformen anbelangt, im Wesentlichen der Erfindung Johannes Gutenbergs im 15. Jahrhundert gleichkommt, wurden ganz überwiegend Druckerzeugnisse in Schwarz-Weiß gefertigt. Für Titelseiten, Umschläge oder bei besonders aufwendigen Produkten wurden auch sogenannte Schmuckfarben eingesetzt, was aber – nicht zuletzt aufgrund der erheblichen Mehrkosten – nicht die Regel war.[24]
Da es in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg auch noch keine anderen Möglichkeiten gab, Bilder in größeren Auflagen farbig zu reproduzieren, blieb die Welt, in ihrer reproduzierten Wiedergabe, eine Welt in Schwarz-Weiß.
Die Zeitschriften waren zu dieser Zeit für einen Künstler wie Giorgio Morandi das Medium, durch das sowohl der Name des Malers als auch seine Kunst einem größeren Publikum nähergebracht werden konnte.

3.1 *(Fortsetzung)*

Der erste Artikel, der Morandis Kunst gewidmet war, erschien, ohne Abbildungen seiner Werke, im März 1918 in der in Rom erscheinenden Zeitschrift *Tempo.* Diese ausgesprochen positiv verfasste Besprechung zur Person und zur Kunst Morandis hatte sein Freund Riccardo Bacchelli geschrieben und dieser Beitrag wurde in der *La Raccolta* Ausgabe vom April 1918 ein weiteres Mal publiziert.[25]
Giuseppe Raimondi nahm im August 1919 eine Mitarbeit bei der Zeitschrift *La Ronda* in Rom auf und Giorgio Morandi nutzte diesen Umstand direkt und reiste Mitte August 1919 in die italienische Hauptstadt, um seinen Freund zu besuchen. In der Redaktion von *La Ronda* lernte Morandi weitere Schriftsteller kennen und konnte so sein persönliches Netzwerk erweitern. Namentlich waren dies Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Vincenzo Cardarelli und der Maler Giorgio de Chirico. Aus seinem Briefwechsel mit Raimondi lässt sich ablesen, dass diese neuen Bekanntschaften von Morandi weiter gepflegt wurden.[26]
Eine weitere für die folgenden Jahre wichtige Persönlichkeit im Leben Morandis lernte er ebenfalls im Sommer 1919 kennen. Es handelt sich hierbei um den Schriftsteller, Maler und Sammler Mario Broglio. Dieser gab bereits seit November 1918 die Zeitschrift *Valori plastici* heraus, in der kunsttheoretische Beiträge – unter anderen – von Carlo Carrà, Alberto Savinio[27] und Giorgio de

24 _ Die Kenntnisse zu den im vorangegangenen Absatz erwähnten drucktechnischen Verfahren wurden dem Verf. während eines Grafik-Studiums in Theorie und Praxis vermittelt.
25 _ Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 430f.
26 _ Vgl. Raimondi 1990, S. 189f.
27 _ Alberto Savinio war das Pseudonym, das sich der jüngere Bruder von Giorgio de Chirico gegeben hatte. Er hieß mit bürgerlichem Namen Andrea Francesco Alberto de Chirico.

Chirico veröffentlicht wurden. Zu Beginn widmeten sich die Autoren der Beschreibung und Verbreitung der ästhetischen Ansätze und der Ideen, die der *Pittura metafisica* zu Grunde lagen.[28]
Giorgio Morandi übertrug alle Rechte zum Abdruck seiner Werke im November 1919 an Mario Broglios Zeitschrift.[29] Darüber hinaus verpflichtete sich Morandi alle seine zukünftig entstehenden Bilder zu einem Festpreis von 300 Lire pro Gemälde exklusiv an Mario Broglios *Società Valori plastici* zu verkaufen. Über die verlegerische Tätigkeit hinaus organisierte Broglio auch Ausstellungen für mit ihm verbundene italienische Künstler im Ausland. So wurden im Jahr 1921 auch Gemälde Morandis in der Gruppenausstellung *Das junge Italien* in Berlin, Hannover, Hamburg und Dresden gezeigt.[30] Obwohl die Zeitschrift nur bis 1922 erschien und auch die Ausstellungsaktivitäten der *Valori plastici* eingestellt wurden, galt der Vertrag zwischen Broglio und Morandi noch bis ins Jahr 1926.[31]
In der bearbeiteten Literatur konnte keine Begründung für die Entscheidung Morandis aufgefunden werden, die erklären könnte, warum er sich für die vertragliche Bindung an Mario Broglio und die *Valori plastici* entschieden hatte. So ist es schwer nachvollziehbar, was Morandi dazu bewogen haben könnte, sich auf nur ein einziges Printmedium festzulegen und zu beschränken. Zumal er – wie beschrieben – gerade zur Zeit des Vertragsabschlusses mit Broglio schon ein kleines Netzwerk aus persönlichen Freund- und Bekanntschaften – auch außerhalb Bolognas – hatte aufbauen können und das bereits erste Früchte in Form von Publikationen getragen hatte.
Es ergibt sich in Bezug auf die vertragliche Bindung zwischen Giorgio Morandi und der Zeitschrift *Valori plastici* noch eine weitere Fragestellung, die sich auf die Inhalte dieser Publikation bezieht. Bereits im Verlauf des Jahres 1919 änderte die Ausrichtung der Textbeiträge deutlich. So schrieb Giorgio de Chirico einen Artikel unter der Überschrift *Il ritorno al mestiere* [Die Rückkehr zum Beruf/zum Handwerk, der Verf.], der in der Ausgabe der *Valori plastici* vom November 1919 veröffentlicht wurde und dem einige Monate später ein Beitrag von Carlo Carrà mit gleicher inhaltlicher Ausrichtung folgte. Die beiden Maler polemisierten hier gegen den Kubismus, die Kunst Cézannes, den Futurismus und die aktuelle Kunst aus Deutschland. Sie formulierten – in einer mit nationalistischem Grundton ausgestatteten Sprache – die Forderung, dass die Kunst in ihrem Land sich von nun an ausschließlich auf die eigene Tradition und die ‚Werte'

28 _ Vgl. Haftmann 1954, S. 300.
29 _ Vgl. Renzo Renzi, *La città di Morandi,* Bologna 1989, S. 44.
30 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 46. Bezüglich der Ausstellungsorte in Deutschland, die Fergonzi angibt, finden sich in der Literatur auch etwas differierende Angaben. So fehlt etwa bei Renzo Renzi Hamburg als Ausstellungsort, dafür führt er – in Abweichung zu Fergonzi – München als eine weitere Station der Ausstellung *Das junge Italien* an. Vgl. Renzi 1989, S. 49.
31 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 61.

der italienischen Kunst aus der Vergangenheit beziehen dürfe.[32]

Die hier getroffenen Aussagen können nicht die Zustimmung Morandis gefunden haben und um so mehr verwundert die Unterschrift unter den Exklusivvertrag mit Mario Broglio und den *Valori plastici*. Möglicherweise gibt es auch gar keine nachvollziehbare Begründung für diesen Schritt Morandis, sodass er letztlich auch nicht erklärt werden kann. Die Tumulte der ersten beiden Jahre nach dem Ersten Weltkrieg und die große Verunsicherung der Menschen, was die Zukunft der eigenen Existenz anbelangt, haben in Verbindung mit sehr schwierigen ökonomischen Verhältnissen möglicherweise ein Klima geschaffen, in dem die Sehnsucht oder das Verlangen nach etwas Stabilität über das rationale Handeln gestellt wurde.[33]

Nach der Beendigung der Kooperation mit Mario Broglio und dessen *Valori plastici* sah sich Morandi vor der Aufgabe, sich selbst um Ausstellungen, Verkäufe und auch um Publikationsmöglichkeiten, als Forum für sich und seine Kunst, zu bemühen.

Was die Verbreitung seines Namens und seiner Bilder in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre anbelangt, kann sich Morandi auf die Unterstützung zweier Freunde verlassen.

Mino Maccari, Maler, Schriftsteller und Kritiker, publiziert druckgrafische Werke Morandis in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Il Selvaggio.* Diese Zeitschrift kann als ein Organ einer Bewegung gesehen werden, die sich, in Abgrenzung zur faschistisch und nationalistisch geprägten *Novecento Italiano*[34]-Gruppierung, als *Strapaese* bezeichnete. Diese kann als Vertreterin und Befürworterin von regional geprägter Kunst und Kultur verstanden werden. Der zweite Freund Morandis war Leo Longanesi, der auch der *Strapaese*-Bewegung nahestand und in Bologna die Zeitschrift *L'Italiano* herausgab, in der er ebenfalls Radierungen Morandis publizierte. Auch veröffentlichten die beiden positive Besprechungen zur Kunst Giorgio Morandis in weiteren Zeitschriften – so beispielsweise Mino Maccari im *Il Resto del Carlino* 1928.[35]

32 _ Vgl. Haftmann 1954, S. 301.

33 _ Zur sozialen und politischen Situation im Bologna der Jahre 1918–1920 vgl. Renzi 1989, S. 42. Renzo Renzi zeichnet hier unter der Überschrift *Il »biennio rosso« (1918–1920)* [Anführungszeichen im Orig., der Verf.] das Bild einer sozialen und politischen Situation in Bologna, die sehr stark von wirtschaftlicher Not geprägt war. Das Ende des Ersten Weltkriegs brachte der Stadt enorme Arbeitslosenzahlen und durch die nun beginnende Industrialisierung eine Bevölkerung des Umlandes, die existenzielle Not leiden musste.

34 _ 1926 gründete sich unter dem Namen *Novecento Italiano* eine Vereinigung italienischer Künstler. Ein *Comitato* – bestehend aus etablierten Kunstschaffenden und der Kritikerin Margherita Sarfatti – wollte auf der inhaltlichen Basis einer ‚Renaissance der italienischen Renaissance', eine Art von nationalem Künstlerbund schaffen und wiederkehrende Gruppenausstellungen organisieren. Die Teilnahme an diesen Ausstellungen war nur auf Einladung des *Comitato* möglich. Vgl. Haftmann 1954, S. 302f.

35 _ Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 433f.

3.2 Freundschaften und persönliche Netzwerke Giorgio Morandis von den späten 1920er Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Wie bereits erwähnt, hatte Morandi in der Redaktion von *La Ronda* 1919 den Schriftsteller Vincenzo Cardarelli kennengelernt, mit dem ihn spätestens ab dem Jahr 1928 eine enge Freundschaft verband. In diesem Jahr trat Cardarelli an Morandi mit der Bitte heran, ihm Bilder zu seiner in Arbeit befindlichen Publikation *Il sole al picco* zur Verfügung zu stellen. Das mit 22 Radierungen Morandis bebilderte Buch erschien im Jahr 1930[36] und konnte zur weiteren Verbreitung seiner künstlerischen Arbeit einen Beitrag leisten.[37]

Eine in mehrfacher Hinsicht wichtige Bekanntschaft, die sich zur Freundschaft entwickelte, machte Morandi am Ende der 1920er Jahre. Er lernte den kunstbegeisterten Lamberto Vitali kennen, der sein Geld mit Kaffeeimporten industriellen Ausmaßes verdiente. Vitali begleitete Morandi von nun an und verhalf ihm dazu, seinen Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit steigern zu können. Er publizierte zahlreiche Aufsätze, katalogisierte systematisch sein Werk und „[...] Morandi vertraute ihm seine wichtigste Monografie an."[38, 39] Darüber hinaus wurde Vitali zu einem wichtigen Sammler, der im Laufe der Jahre etwa 30 Gemälde erwarb, und er bahnte Kontakte zum Kunstmarkt in Mailand an. Hier fand Morandi dank Lamberto Vitali seine Galeristen, die ihn von 1934 an vertreten sollten: Gino Ghiringhelli und dessen Söhne Livio und Peppino, die Inhaber der Mailänder Galerie *Il Milione*.[40]

Auch die Möglichkeiten, seine Arbeiten bei öffentlichen Ausstellungen zu präsentieren, verbesserten sich für Morandi ab Mitte der 1920er Jahre fortschreitend. Auf seinem künstlerischen Weg stellten die Beteiligungen an beachteten und zahlreich rezensierten Ausstellungen weitere wichtige Schritte dar.

Dies gilt, obwohl in den Pressestimmen anlässlich der beiden ersten Ausstellungen der italienischen Künstlervereinigung *Novecento Italiano*[41] über die dort präsentierten Arbeiten Morandis

36 _ Vincenzo Cardarelli, *Il sole al picco*, Bologna 1930. Dieser Band stellt eine Auswahl von Prosa und Lyrik aus der Feder Cardarellis dar. Eine Radierung Morandis ist auf dem Frontispiz – die weiteren 21 Blätter auf den Buchinhalt verteilt – abgedruckt.

37 _ Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 434.

38 _ „ [...], infine Morandi gli affiderà la sua più importante monografia." Giorgi Andina 2004, S. 437.

39 _ Angesprochen wird hier die im Jahr 1964 erschienene Monografie: Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Mailand 1964.

40 _ Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 437.

41 _ Die erste Ausstellung der Gruppe *Novecento Italiano* fand im Jahr 1926 in Mailand statt. Morandi war mit drei Gemälden vertreten. Die zweite, wiederum in Mailand, datiert auf 1929. Morandi konnte hier drei Gemälde, drei Aquarelle und zwei Zeichnungen zeigen.

vielfach harte Kritik publiziert wurde.[42]

Zur Teilnahme an der bedeutenden *Biennale* in Venedig erhielt Morandi erstmalig eine Einladung zur *XVI.* Ausgabe dieser Ausstellung im Jahr 1928 und er konnte dort in der grafischen Abteilung einige seiner Radierungen zeigen.[43]

Wiederum auf Einladung kam es zur Teilnahme an der ersten *Quadriennale d'Arte Nazionale*, die in Rom im Jahr 1931 stattfand und die die Leistungsfähigkeit der faschistischen Regierung, auch auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, dokumentieren sollte.[44]

Das persönliche Netzwerk des Malers bestand zu großen Teilen aus Freunden und Bekannten, die in den Bereichen der Publizistik, der Literatur und der Bildenden Kunst ihre berufliche Heimat hatten und erst beginnend in der Zeit um 1926 konnte er seine persönlichen Kontakte um Personen aus einem weiteren beruflichen Kontext erweitern: Die Rede ist hier von Kunsthistorikern und Kritikern. Hier ist zunächst Cipriano Efisio Oppo zu nennen, den Morandi vermutlich erst später persönlich kennenlernte, der sich aber bereits in seiner Funktion als Mitglied des *Comitato* des *Novecento Italiano* für eine Teilnahme Morandis an der ersten Ausstellung dieser Vereinigung stark gemacht hatte. In den darauf folgenden Jahren publizierte Oppo dann auch einige positive Besprechungen zur Kunst Morandis und unterstützte ihn bei seinen Bemühungen, den Lehrstuhl für Radiertechnik an der Kunstakademie in Bologna zu erhalten.[45] Die Berufung auf diese Lehrtätigkeit im Jahr 1930, die er dann bis ins Jahr 1956 ausübte, war für Morandi ein ganz wesentlicher Schritt, seine Existenz fortan unter etwas stabileren finanziellen Rahmenbedingungen führen zu können.

Cipriano Efisio Oppo war ab 1931 Direktor der *Quadriennale d'Arte Nazionale*[46] und Giorgio Morandi wurde von ihm zu dieser Ausstellung nicht nur eingeladen – Oppo berief ihn ebenso zum Mitglied der Auswahlkommission der ersten *Quadriennale.* Diese Berufung brachte einen Aufenthalt in Rom mit sich, während dessen er eine weitere Persönlichkeit kennenlernte, die einige Jahre später ein enger Freund, Sammler und Förderer Morandis werden sollte: den Kunsthistoriker Roberto Longhi.[47]

Roberto Longhi wurde drei Jahre nach dieser ersten Begegnung mit Giorgio Morandi auf den Lehrstuhl für die Geschichte der Kunst des Mittelalters und der Moderne an der Universität

42 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 56.
43 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 66 u. S. 68.
44 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 72.
45 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 72.
46 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 72.
47 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 82.

Bologna berufen.[48] Unter dem Titel *Momenti della pittura bolognese*[49] hielt Longhi zu Beginn des akademischen Jahres 1934/35 seine Antrittsvorlesung.

Er erklärte hier die Notwendigkeit, der Malerei aus Bologna endlich die ihr zustehende Bedeutung in der Kunstgeschichte beizumessen, auch weil „bereits die wundertätige moderne Kritik die Bologneser Malerei als einzigen Lazarus im Grab vergessen hat."[50]

Von hier aus zeichnete er dann eine kurze Geschichte der Malerei in Bologna und betonte, beginnend bei Vitale da Bologna, über die Carracci, Domenichino, Guido Reni und zahlreiche weitere Maler die große künstlerische Qualität und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Bologneser Kunst. Am Ende seiner Vorlesung sagte Longhi, dass es nach dem bisher Dargelegtem kein Zufall sein kann, dass in Bologna, „[...] auch heute einer besten lebenden Maler Italiens, Giorgio Morandi, [...]"[51] beheimatet ist. Diese Einordnung der Kunst Morandis durch Roberto Longhi, der zu diesem Zeitpunkt bereits als eine ‚Institution' mit großer Strahlkraft innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung und Kritik Italiens gelten kann, ist – was ihre Auswirkungen auf die künstlerische Laufbahn Morandis angeht – kaum zu überschätzen. Es wird sich dann zwischen dem Kunsthistoriker und dem Maler eine enge und intensive Freundschaft entwickeln, die für die kommenden 30 Jahre Bestand haben sollte – bis zum Tod Morandis im Jahr 1964.

Im Lauf der 1930er Jahre lernte Morandi Kunsthistoriker kennen, die zu Beginn ihrer Laufbahn den Weg nach Bologna fanden, und mit Cesare Brandi, Cesare Gnudi und Carlo Ludivico Ragghianti entstanden Freundschaften, die für Morandi zeitlebens Bestand hatten.

Sie waren nahezu eine Generation jünger als Morandi, was insbesondere in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und auch noch weit über den Tod des Malers hinaus eine breite Publikationstätigkeit zu Leben und Werk Morandis mit sich brachte.[52] Brandi, Gnudi und Ragghianti konnten als Kunsthistoriker bedeutende Positionen einnehmen und alle drei förderten und unterstützten

48 _ „Vince [Roberto Longhi, der Verf.] il concorso per la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Bologna, [...]." Maria Cristina Bandera, „Roberto Longhi. Note biografiche", in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti*, hg. von ders., Mailand 2014, S. 145–147, hier S. 146.
49 _ Erstmalig publiziert in: *L'Archiginnasio*, XXX, 1–3, 1935. Hier in der Folge zitiert nach der erneuten Publikation, in: Roberto Longhi, „Momenti della pittura bolognese"[1935], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 191–217.
50 _ „[...] dalla taumaturgica critica moderna, la pittura bolognese è ormai l'unico Lazzaro dimenticato nella tomba." Longhi, *Momenti della pittura*, 1935/1973, S. 192.
51 _ „[...] ancor oggi, uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, [...]." Longhi, *Momenti della pittura*, 1935/1973, S. 217.
52 _ Cesare Brandi wurde 1906 geboren. Zu den biografischen Angaben über Cesare Brandi, vgl. http://www.arthistorians.info/brandic (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Cesare Gnudi und Carlo Ludovico Ragghianti kamen im Jahr 1910 zur Welt. Vgl. Stefano Bulgarelli, „Ragghianti e Gnudi nel nome di Morandi", in: *Tre Voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, hg. von Marilena Pasquali und dems., Pistoia 2011, S. 29–64, hier S. 30f.

Morandi nach Kräften.

Cesare Brandi, der 1933 nach Bologna kam, weil er hier eine Anstellung bei der städtischen Denkmalpflege gefunden hatte, publizierte 1939 einen Artikel[53] und veröffentlichte dann bereits 1942 eine erste Monografie zu Leben und Werk Giorgio Morandis.[54]

Cesare Gnudi[55] publizierte bis 1981 zahlreiche Bücher, überwiegend zur Kunst aus der Emilia und aus Bologna – zu Malerei, Skulptur und Architektur – vom späten Mittelalter bis in seine Gegenwart und im Jahr 1946 erschien seine Morandi-Monografie.[56]

Carlo Ludivico Ragghianti[57] studierte zunächst in Pisa und im Anschluss in Rom Kunstgeschichte. Dort lernte hier seinen Kommilitonen Cesare Gnudi kennen. Zwischen den beiden Studenten entwickelte sich eine ausgesprochen enge Freundschaft[58] und Ragghianti konnte dann – vermittelt durch Gnudi – 1935 auch Giorgio Morandi kennenlernen, der sich in diesem Jahr anlässlich der *II. Quadriennale d'Arte Nazionale* in Rom aufhielt.[59] Die enge Freundschaft mit Cesare Gnudi erklärt die häufigen Aufenthalte Ragghiantis in Bologna, wo er auch weiterhin mit Giorgio Morandi in engem und regelmäßigem Kontakt stehen konnte.[60] Ragghiantis Texte zu Morandi sind im Zeitraum von 1949 bis 1969 in *La Critica d'Arte* und in der später ebenfalls von Ragghianti gegründeten Zeitschrift *SeleARTE* erschienen.[61] Nach dem Tod Ragghiantis im Jahr 1981 wurden seine Texte zu Morandi – zusammen mit weiteren Aufsätzen zu anderen Themen – in Buchform publiziert.[62]

Noch einmal einige Jahre jünger als Cesare Brandi, Cesare Gnudi und Carlo Ludovico Ragghianti war der im Jahr 1915 geborene Francesco Arcangeli[63], der ein weiterer bedeutender Kunsthistoriker, Freund und Förderer Giorgio Morandis war. Er ist allerdings auch der einzige unter seinen engen Wegbegleitern, mit dem es zu einem Streit kam und der dann das abrupte Ende der

53 _ Cesare Brandi, „Cammino di Morandi", in: *Le Arti*, 3, Februar–März 1939, S. 253–254.

54 _ Cesare Brandi, *Morandi,* Florenz, 1942.

55 _ Zu den biografischen und bibliografischen Daten zu Cesare Gnudi: vgl. http://www.arthistorians.info/gnudic (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

56 _ Cesare Gnudi, *Morandi,* Florenz 1946.

57 _ Zu den genannten biografischen und bibliografischen Daten zu Carlo Ludovico Ragghianti: vgl. http://www.arthistorians.info/ragghiantic (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

58 _ Vgl. Bulgarelli 2011, S. 31.

59 _ Vgl. Bulgarelli 2011, S. 33.

60 _ Vgl. Bulgarelli 2011, S. 33.

61 _ *SeleARTE* erschien 1952–1966; *Critica d'Arte* wurde von Ragghianti bis zu seinem Tod 1981 herausgegeben. Die Zeitschrift erscheint bis heute und wird durch die Universität in Florenz publiziert. Vgl. https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2018/06/critica-darte-2018_-giu.pdf, S. 3. (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

62 _ Carlo Ludovico Ragghianti, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti,* Bologna 1982.

63 _ Zu den genannten biografischen und bibliografischen Daten vgl. http://www.arthistorians.info/arcangelif (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

Freundschaft zur Folge hatte.[64]

Francesco Arcangeli publizierte – über seine umfangreiche Monografie zu Morandi hinaus[65] – ausgesprochen umfangreich zu einem Spektrum der Kunstgeschichte, welches sich von der Bologneser Malerei des Spätmittelalters über die Jahrhunderte hinweg bis hin zu zeitgenössischer Kunst erstreckt.

Die neuen Freundschaften, durch welche sich das persönliche Netzwerk Giorgio Morandis um für ihn wichtige Kunsthistoriker im Laufe der 1930er Jahre erweiterte, bedeuteten keinen Abbruch der engen Kontakte mit den zuvor benannten Freunden.

Das persönliche Netzwerke Morandis erweitert sich in den Jahren bis 1945 auch um Literaten, die eine Generation jünger als Morandi waren, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, Giorgio Bassani.[66]

Sämtliche hier benannten Personen standen – auch unabhängig von Morandi – untereinander in engem Austausch und waren zum Teil auch freundschaftlich verbunden. Es kann davon gesprochen werden, dass sich zunächst um Morandi, später um Morandi und den gleichaltrigen Roberto Longhi[67] eine Gruppe von Kunsthistorikern, Schriftstellern, Künstlern und Intellektuellen zusammenfand, die untereinander befreundet waren oder zumindest den beteiligten Personen und deren Arbeit Anerkennung entgegenbrachten.

Dass diese Gruppe auch von Außenstehenden als ein Kreis wahrgenommen wurde, der in

64 _ Der Abbruch der Freundschaft und aller persönlichen Beziehungen, auch ein Hausverbot hat Morandi wohl ausgesprochen, datiert auf das Jahr 1961. Interessant erscheint hier, dass in der bearbeiteten Literatur zu Morandi eine Begründung für den Bruch der Freundschaft kaum zu finden ist. So wird an dieser Stelle Bezug auf die einzige aufgefundene Quelle genommen, die sich genauer mit den Beweggründen Morandis beschäftigt, die zum Bruch mit Arcangeli führten. Angiola Giorgi Andina berichtet, dass Arcangeli 1961 die Druckbögen für seine umfangreiche Monografie zu Morandi, an der er zehn Jahre – in engem Kontakt mit dem Künstler – gearbeitet hatte, diesem präsentierte. Die Autorin erläutert, dass Arcangeli für dieses Buch eine eigene und neue Interpretation zu Morandis Werk publizieren wollte. Er setzt bei seiner persönlichen Nähe zu Morandi an und nutzt seinen mutmaßlichen ‚Blick in die Seele' des Künstlers als Quelle, um die Eigenarten und Besonderheiten an Morandis Werk zu begründen. Diese Auslegung seiner Kunst als eine Art von ‚Abbild des Inneren' nutzt Arcangeli dann, um für die Arbeiten Morandis Übereinstimmungen mit den aktuellen Bewegungen der informellen Malerei zu begründen. Diese Interpretation seiner Arbeit kann Morandi nicht akzeptieren, weil er sich von der Malerei der informellen Kunst immer wieder schroff distanziert hatte und ebenso empfindet er die Darlegungen Arcangelis als einen vollkommen unangemessenen Eingriff in sein Privatleben. So konnte dieses Buch auf Intervention Morandis erst nach dessen Tod im Jahr 1964 veröffentlicht werden. Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 448.

65 _ Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi,* Mailand 1964.

66 _ Vgl. Bulgarelli 2011, S. 33.

67 _ Longhi wurde am 28. 12. 1889 geboren, allerdings erst in den ersten Januartagen 1890 bei seiner Heimatstadt Alba registriert, so dass in der Literatur häufiger das Jahr 1890 als sein Geburtsjahr angegeben wird. Vgl. Bandera, *Longhi. Note biografiche*, 2014, S. 145.

ausgesprochen regem Austausch stand und in großen Teilen enge Freundschaften pflegte, lässt sich an einem einschneidenden und schwerwiegenden Ereignis ablesen, welches aus den politischen Aktivitäten Carlo Ludovico Ragghiantis resultierte. Ragghianti war schon früh ein Gegner des faschistischen Regims in Italien und ein Gründungsmitglied der Widerstandsgruppierung *Partito d'Azione.* Aufgrund seiner politischen Aktivitäten wurde er bereits im März 1942 in Modena verhaftet, vernommen und anschließend in Florenz inhaftiert.[68] Seine Aussagen führten dazu, dass noch im gleichen Monat seine engen Freunde in Bologna durch ein Tribunal zu ihrem Verhältnis mit Ragghianti befragt wurden.[69]

Dies hatte – wenn auch erst ein Jahr danach – zur Folge, dass am 16. Mai 1943 Cesare Gnudi und am 23. Mai unter anderen auch Francesco Arcangeli und Giorgio Morandi verhaftet wurden. Einen Tag später widerfuhr dies ebenso Giuseppe Raimondi. Auch Carlo Ludovico Ragghianti wurde am 25. Mai 1943 in Modena erneut festgenommen. Sie alle wurden in das Bologneser Gefängnis von *San Giovanni in Monte* verbracht und dort inhaftiert.[70]

Cesare Gnudi und Carlo Ludovico Ragghianti kamen erst nach dem Fall der faschistischen Regierung in Rom, am 27. Juli 1943[71], wieder in Freiheit.[72]

Roberto Longhi und Mino Maccari nutzten ihre Kontakte zum Erziehungs- und Bildungsministerium in Rom, namentlich zu Minister Giuseppe Bottai, um gegen die Inhaftierung ihrer Freunde zu intervenieren. Dieses Engagement zeigte Erfolg und so wurden Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi und Giorgio Morandi bereits nach einer Woche am 30. Mai 1943 wieder aus dem Gefängnis entlassen.

Unmittelbar nach seiner Freilassung bedankte sich Morandi persönlich bei Mino Maccari für seinen Einsatz und brachte aus Dankbarkeit sein Gemälde *Fiori* (Vitali 408), 1943[73] (Abb. 3.7) bei Anna Banti, Schriftstellerin und Ehefrau Roberto Longhis, als Geschenk vorbei.[74]

Im Anschluss an seinen Gefängnisaufenthalt begab sich Morandi – gemeinsam mit seiner Familie – nicht zuletzt, weil ein Aufenthalt in Bologna aufgrund immer massiver werdender Bedrohung durch Kriegsaktivitäten zu gefährlich wurde, nach Grizzana. In diesem Dorf, das unweit von Bologna gelegen ist, hatte die Familie zuvor bereits zahlreiche Sommermonate verbracht. Während des Aufenthaltes in Grizzana blieb der Maler brieflich in kontinuierlichem Kontakt mit seinen Freunden. Giorgio Morandi, seine Schwestern und seine Mutter kehrten erst Ende Juli 1944 nach Bologna zurück.

3.3 Zur intellektuellen und künstlerischen Sozialisation Michelangelo Antonionis in der Zeit von 1930 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Michelangelo Antonioni wurde am 29. September 1912[75] in Ferrara geboren wurde. In dieser Stadt, die unweit von Bologna gelegen ist, wächst er in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf.[76] Bereits als Kind und Jugendlicher zeichnete er, spielte Violine und war ein guter Sportler, der erfolgreich an Tennisturnieren teilnahm.[77]

In seiner Jugend schaute sich Antonioni – in Begleitung seines Bruders – häufig Filme in seiner

68 Vgl. https://www.fondazioneragghianti.it/carlo-ludovico-ragghianti-2/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

69 Vgl. Bulgarelli 2011, S. 37f. An dieser Stelle findet sich ein wortgetreuer Abdruck des Schreibens der *Prefettura di Bologna* vom 30. März 1942, aus dem hervorgeht, dass diejenigen in Bologna lebenden Personen zu ihrem Verhältnis mit Carlo Ludovico Ragghianti befragt wurden, zu denen er ausgesagt hatte, dass er mit ihnen freundschaftliche und berufliche Beziehungen unterhielt. Namentlich werden zunächst Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi und Giorgio Morandi erwähnt, die allesamt einräumten Ragghianti regelmäßig zu Unterhaltungen, auch in seiner Bologneser Wohnung, besucht zu haben und mit ihm befreundet zu sein. Sie schlossen aber in ihrer Aussage kategorisch aus, dass sie mit Ragghianti jemals Unterhaltungen geführt hätten, in welchen politische Themen zur Sprache gekommen sind. Vielmehr hätten sich die Gespräche ausnahmslos mit Kunst befasst, da Ragghianti ein profunder Kenner der Kunst und ihrer Geschichte sei. Einzig Cesare Gnudi sagte aus, dass er besonders eng mit Ragghianti befreundet ist, mit ihm in regelmäßigem Kontakt stand und auch Kenntnis von dessen politischen Überzeugungen habe. Allerdings schloss Gnudi mit absoluter Sicherheit aus, dass Ragghianti irgendwelche politischen Bewegungen in Bologna iniziiert hat oder auch nur einen Versuch hierzu unternommen hätte.

70 Vgl. Bulgarelli 2011, S. 38.

71 An diesem Datum, 2 Tage nach der Verhaftung Benito Mussolinis, wurde durch den neuen italienischen Ministerpräsidenten Marschall Badoglio die *PNF (Partito Nazionale Fascista)* und der *Große Faschistische Rat* aufgelöst. Darüber hinaus wurde die sofortige Freilassung aller politischen Gefangenen in Italien angeordnet. Vgl. *Deutschland – Italien. Aufbruch aus Diktatur und Krieg*, hg. von Wolfgang Storch und Klaudia Ruschkowski im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Dresden 2013, S. 24.

72 Vgl. Bulgarelli 2011, S. 42.

73 Zur Bestimmung dieses Gemäldes vgl.: Stella Seitun, „Catalogo delle opere", in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti*, hg. von Maria Cristina Bandera, Mailand 2014, S. 87–129, hier S. 103.

74 Vgl. Bulgarelli 2011, S. 41.

75 Vgl. *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von Dominique Païni, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 43.

76 „Noi appartenevamo alla piccola borghesia." „Wir (hier, Antonioni und sein drei Jahre älterer Bruder Carlo Alberto, gen. Alberto, der Verf.) gehörten dem Kleinbürgertum an." Carlo di Carlo, *Il mio Antonioni,* Bologna und Rom 2018, S. 25. Dieses Buch besteht aus von Carlo di Carlo chronologisch zusammengestellten Schriften und Äußerungen Michelangelo Antonionis. Es handelt sich hier zum Teil um zuvor bereits an anderer Stelle veröffentlichte Texte, um Niederschriften von Fernsehinterviews und um bislang unveröffentlichte Manuskripte, wie beispielsweise Briefe Antonionis aus seinem Nachlass.

77 Zu den biografischen Daten Michelangelo Antonionis, sofern nicht anders angegeben, vgl. http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/biografia/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Es handelt sich um die Biografie, die auf der Website der *Associazione Michelangelo Antonioni* in Ferrara publiziert ist.

Heimatstadt an und so konnte sich schon früh seine Begeisterung für das Kino entwickeln.[78]
Nach dem Schulabschluss schrieb sich Michelangelo Antonioni an der Universität in Bologna ein und nahm dort ein Studium der Wirtschaftswissenschaften auf, obwohl er sich für die Fragen der Ökonomie nur wenig interessierte.
Neben seinem eigentlichen Studienfach besuchte Antonioni auch regelmäßig Veranstaltungen geisteswissenschaftlicher Fachbereiche, wie beispielsweise der Literaturwissenschaften. Gemeinsam mit Giorgio Bassani[79] und weiteren Freunden gründete er eine Theatergruppe, mit der sie dann Stücke von Ibsen, Pirandello und erste von Antonioni selbst verfasste Arbeiten auf die Bühne brachten.[80]
Michelangelo Antonioni schloss im Jahr 1935 sein Studium ab. Bezeichnenderweise beschäftigte er sich mit dem von Alessandro Manzoni 1825/26 veröffentlichten Roman *I promessi sposi* und verfasste unter dem Titel „I problemi della politica economia ne *I promessi sposi* [kursiv im Original, der Verf.]“[81] eine Abschlussarbeit, die ökonomischen Fragestellungen in einem literarischen Text nachgeht.
Antonioni hat sich bereits in seiner Schulzeit und während seines Studiums auch mit der Bildenden Kunst beschäftigt. So schrieb er, dass sich früh „[...], mein Interesse an der Malerei entwickelt hat. Später habe ich dann eine echte und wirkliche Begeisterung für die futuristische Malerei und den Kubismus gehabt. Ich habe viel gelesen und studiert [...].“[82]
Auch die Überzeugung, dass er seine berufliche Zukunft als Filmregisseur gestalten wird, hat Antonioni schon in seiner frühen Zeit in sich getragen – so finden sich in seinem Nachlass einige Alben aus seiner Jugendzeit, in denen er Abbildungen von Schauspielerinnen und Schauspielern, ähnlich einem ‚Casting‘ auf Basis von Fotografien, zusammengetragen hat. (Abb. 3.8)

Nach der Beendigung seines Studiums übte Antonioni dann zunächst zwei Tätigkeiten parallel aus. Er trat eine Beschäftigung bei einer Bank an und begann am 28. März 1935, Filmkritiken und filmtheoretische Texte[83] für die in Ferrara ansässige Lokalzeitung *Il Corriere Padano* zu

78 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 28f.
79 _ Giorgio Bassani ist das Pseudonym, das sich Giacomo Marchi in späteren Jahren als Schriftsteller gegeben hat. Er war –ebenfalls in Ferrara geboren – der engste Freund Antonionis in dessen Jugend- und Studienzeit.
80 _ Vgl. Wolfgang Jacobsen, „Daten. Biografie“, in: *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31,* hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München und Wien 1984, S. 235–238, hier S. 235.
81 _ Di Carlo 2018, S. 30.
82 _ „[...], ha sviluppato il mio interesse per la pittura. Più tardi avrei avuto una vera e propria ‚cotta‘ per la pittura futurista, per il cubismo. Ho letto e studiato molto [...].“ Di Carlo 2018, S. 35.
83 _ Eine Auflistung der Kritiken und Texte, die Antonioni für den *Corriere Padano* verfasste, findet sich unter Angabe der Titel und des jeweiligen Erscheinungsdatums in: Di Carlo 1964, S. 339.

schreiben.[84] Durch den Herausgeber dieser Zeitung, Nello Quilici, wird Antonioni dann im Jahr 1939 mit Vittorio Cini bekannt gemacht, der zum Präsidenten der, für das Jahr 1942 vorgesehenen, Weltausstellung in Rom ernannt worden war.[85] Cini bot Antonioni eine Anstellung im neu einzurichtenden Planungsbüro in Rom an und so kam es, dass er noch im gleichen Jahr 1939 von Ferrara in die italienische Hauptstadt ging.
Die Tätigkeit in diesem Büro entsprach so wenig seinen Erwartungen, dass er nach kurzer Zeit kündigte, ohne zunächst eine andere Beschäftigung zu haben, mit der er sein Leben hätte finanzieren können. Eine leichte Besserung seiner prekären finanziellen Situation trat erst dann ein, als Antonioni sich mit Gino Visentini anfreundete und dieser ihm einen Zugang zur Redaktion der Zeitschrift *Cinema*[86] ermöglichen konnte.[87]
Dort ergab sich für Antonioni in der Folge die Möglichkeit zur Mitarbeit und es wurden auch einige von ihm verfasste Artikel veröffentlicht, unter denen bereits sein erster in *Cinema* publizierter Beitrag hier eine besondere Erwähnung finden soll. Unter dem Titel *Per un film sul fiume Po* erschien im April 1939[88] der Beitrag Antonionis, der gewissermaßen schon als ‚Konzept‘ für seinen ersten noch erhaltenen, dann 1943 gedrehten, Film Gente del Po[89] angesehen werden kann.
Bemerkenswert erscheint es, dass Antonioni seinen Text mit neun Schwarz-Weiß-Fotografien bebildert[90], die hinsichtlich ihres Aufbaus und ihrer visuellen Anmutung bereits als Hinweise auf die Ästhetik des späteren Films bewertet werden können. (Abb. 3.9)
Als einen Schritt – hin zu einer Zukunft als Filmregisseur – lässt sich der Umstand einordnen, dass sich Michelangelo Antonioni für das akademische Jahr 1940/41 am *Centro Sperimentale di Cinematografia*[91] in Rom, eingeschrieben hat. Er traf diese Entscheidung obwohl er sich, wie er selbst sagte, für die rein technischen Aspekte des Filmens nie sonderlich interessiert habe.

84 _ Vgl. Bauer 2015, S. 62.
85 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 27.
86 _ Diese im Jahr 1936 gegründete Filmzeitschrift wurde von Oktober 1938 bis Juli 1943 von Benito Mussolinis Sohn Vittorio geleitet. Vgl. Bauer 2015, S. 60.
87 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 36.
88 _ In *Cinema* Nr. 68, April 1939. Vgl. Di Carlo 1964, S. 339.
89 _ Die Dreharbeiten zu Gente del Po fanden 1943 statt – die Filmrollen mit 600 Metern an belichtetem Material gingen jedoch in den Wirren des Zweiten Weltkriegs verloren und nur etwa die Hälfte davon wurde Antonioni erst vier Jahre später wieder zugänglich. So konnte der Film im Jahr 1947 aus dem verbliebenen Material geschnitten und fertiggestellt werden. Vgl. Bauer 2015, S. 60 und S. 97.
90 _ Vgl. Bauer 2015, S. 82.
91 _ Das *Centro Sperimentale di Cinematografia* wurde durch die faschistische Regierung 1935 in Rom gegründet und besteht bis zum heutigen Tag. Unter diesem Dach wird zunächst die staatliche Filmhochschule, die *Scuola Nazionale di Cinematografia* und ab 1949 dann auch die *Cineteca Nazionale*, das nationale Filmarchiv, untergebracht. Vgl. https://www.fondazionecsc.it/chi-siamo/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

„Nachdem man sich die zwei oder drei Grundregeln der filmischen Grammatik angeeignet hat, kann man das machen, was man will, auch diese Regeln brechen.“[92]
Dass Antonioni seine Studien am *Centro Sperimentale di Cinematografia* nach nur drei Monaten beendete, liegt allerdings in der Tatsache begründet, dass er zum Militär einberufen wurde und für die kommenden 18 Monate Dienst bei der Armee in Rom verrichten musste.[93, 94]
Während des kurzen Studiums ergab sich für Antonioni dennoch die Möglichkeit, einen ersten Kurzfilm zu realisieren und auch einem kleinen Publikum zu präsentieren. Da dieser Film verschollen ist, kann nur aus der Literatur entnommen werden, dass er von einer Dame und ihrer Erpresserin handelt und dass beide Rollen von ein und derselben Darstellerin verkörpert werden. Antonioni beeindruckte sein Publikum bei diesem Projekt wohl insbesondere durch ‚unsichtbar‘ gesetzte Filmschnitte. Die Doppelrolle wurde von Letizia Balboni gespielt, die Antonioni am *Centro Sperimentale di Cinematografia* kennengelernt hatte. Letizia Balboni und Michelangelo Antonioni heirateten am 21. November 1942.[95]

Einem Gedanken, der während der bisherigen Auseinandersetzung mit diesem Kapitel zur ‚Netzwerkanalyse‘ immer wieder Anlass zur Beschäftigung geboten hat, wird nun Raum gegeben werden. So sollen nun einige Anmerkungen folgen, die den Frauen gewidmet sind, denen für Leben und Werk der Männer eine prägende und tragende Rolle zugesprochen werden könnte. In der bearbeiteten Literatur findet sich zu den Frauen – mit Ausnahme ihrer Namen – nahezu ausschließlich die Angabe ihrer verwandtschaftlichen Verhältnisse zu den Männern. Das gestaltet es schwierig, die Wirkung und die Beteiligung der Frauen wissenschaftlich belegen zu können. Die folgenden Zeilen werden dennoch als notwendige Anmerkungen, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, verstanden. Bevor zu diesem Komplex einige Aussagen und Gedanken zu Leben und Werk Giorgio Morandis folgen, wird zunächst Michelangelo Antonioni in den Blick genommen werden.

92 _ „Dopo che si sono apprese due o tre regole di base della grammatica cinematografica, si può fare quello che si vuole, anche infrangerle.“ Zuerst erschienen, in: *Playboy*, November 1967. Hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Di Carlo 2018, S. 37.
93 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 37.
94 _ In der gesamten bearbeiteten Literatur zu Antonioni wird sein nur dreimonatiger Studienaufenthalt am *Centro Sperimentale* nahezu ausschließlich mit dem Zitat Antonionis aus Anm. 92 begründet. Chatman und Duncan (Vgl. Chatman/Duncan 2004, S. 26.) liefern die einzige Quelle, die gefunden werden konnte, in welcher die Einberufung zum Militär als Begründung für den Abbruch des Studiums erwähnt wird, obwohl die, auf die Verpflichtung zum Militärdienst hinweisende, Aussage Antonionis sich direkt an den hier zitierten Satz aus einem Interview anschließt. „Al centro ci restai solo tre mesi nell’anno accademico 1940–41 perché mi richiamarono sotto le armi.“ Di Carlo 2018, S. 37.
95 _ Vgl. Bauer 2015, S. 63.

Michelangelo Antonionis Vater begann seine berufliche Laufbahn als Hotelboy und konnte sich dann eine Existenz als kleiner selbstständiger Unternehmer aufbauen, was der Familie zu bescheidenem Wohlstand verhalf. Seine Mutter, Elisabetta Roncagli, war bis zu ihrer Heirat einfache Arbeiterin und widmete sich dann ganz ihrer Familie. Antonioni und sein drei Jahre älterer Bruder waren während ihrer Kindheit häufig von zahlreichen Frauen aus ihrem familiären Umfeld umgeben und wuchsen in einer eher ländlichen Umgebung, in San Giorgio, einem zu Ferrara gehörigen Außenbezirk, auf.[96] Dass die musischen Veranlagungen Antonionis überhaupt erkannt und dann schon früh intensiv gefördert wurden, verdankt er dem Engagement seiner Mutter. Dies erscheint vor dem Hintergrund besonders bemerkenswert, dass seine Mutter aus ausgesprochen bescheidenen Verhältnissen stammte und daher auch nicht die familiären Voraussetzungen mitbrachte, die ihr eine höhere Schulbildung hätten ermöglichen können. Es kann wohl auch angenommen werden, dass es in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts um die Bedingungen und um die Möglichkeiten für eine vertikale soziale Mobilität nicht sonderlich ausgeprägt bestellt war.
Da die schulische Laufbahn Michelangelo Antonionis nicht geradlinig und erfolgreich verlaufen war[97], ist es umso höher zu bewerten, dass ihm, durch den Einsatz seiner Mutter, ein universitäres Studium ermöglicht werden konnte.
Es muss Michelangelo Antonioni dann später tief getroffen haben, dass er aufgrund kriegsbedingter Umstände nicht zur Beerdigung seiner Mutter im Jahr 1943 reisen konnte.[98]
Eine weitere Frau, der im Leben Antonionis eine prägende Rolle zugesprochen werden könnte, war dann seine erste Frau Letizia Balboni. Die Ehe sollte bis 1954 Bestand haben.[99] Die Beziehung der beiden fällt in die schwierige Zeit des Zweiten Weltkrieges, die auch häufiger längere Trennungsphasen mit sich brachte, und in die sich an das Kriegsende anschließende Dekade. Auch dass Letizia Balboni, am *Centro Sperimentale di Cinematografia* studierte – sich also auf

96 _ Michael Lang, „Chronik von Leben und Werk“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 76–80, hier S. 76. An dieser Stelle könnten möglicherweise Zweifel an der Zitierfähigkeit dieser in Zürich erscheinenden Zeitschrift in wissenschaftlichen Arbeiten erwachsen. Es handelt sich hier um ein Sonderheft, welches sich in Gänze mit Leben und Werk Michelangelo Antonionis auseinandersetzt. Die Art der publizierten Beiträge und die Autorinnen und Autoren – die in der überwiegenden Zahl umfangreich wissenschaftliche Publikationen zu Antonioni veröffentlicht haben – scheinen es jedoch plausibel zu machen, aus dieser Zeitschrift zu zitieren. Auch Matthias Bauer zitiert aus dieser Ausgabe der Zeitschrift *du*, auch wenn in seinem Literaturverzeichnis der Jahrgang nicht korrekt angegeben ist. Vgl. Bauer 2015, S. 724.
97 _ Antonioni schreibt von „disavventure scolastiche“, „schulischen Unannehmlichkeiten/Missgeschicken“ und gibt an, dass er um zu einem qualifizierten Abschluss zu gelangen, die Schule wechseln musste. Vgl. Di Carlo 2018, S. 28.
98 _ Vgl. Bauer 2015, S. 62.
99 _ Vgl. Chatman/Duncan 2004, S. 184.

professioneller Ebene mit dem Film und seiner Produktion auseinandersetzte – legt nahe, dass sie und Antonioni sich auch gemeinsam mit Fragen, die den weiten Bereich an Themen zum Film betreffen, beschäftigt haben.
Die Briefe, die Michelangelo an Letizia in ihren ersten Jahren von 1940 bis 1943 geschrieben hat[100], geben auch Aufschluss über einen intensiven und detaillierten Austausch zur Arbeit und zu Themen, wie Kunst, Literatur und Film.[101] In die Zeit ihrer Partnerschaft fiel die Entwicklung Michelangelo Antonionis vom Filmkritiker, der dann erste Regieassistenzen bekam und als Mitarbeiter an Drehbüchern anderer Regisseure fungierte, bis hin zum eigenständigen Filmmacher. Auch seine ersten beiden Spielfilme[102] kamen noch während der Ehe mit Letizia Balboni in die Kinos.
Es soll hier nicht darum gehen, irgendwelche konkret fassbaren ‚Einflüsse' auf die Arbeit Antonionis von Seiten Letizia Balbonis zu postulieren. Es erscheint allerdings denkbar, dass die enge Beziehung zu Letizia, auch oder gerade in diesen schwierigen Zeiten, einen wichtigen Beitrag dazu leisten konnte, dass sich Antonioni Schritt für Schritt seinem Wunsch, Filmregisseur zu werden, immer weiter nähern konnte. Es ist naheliegend, dass Letizia Balboni mit ihrem Mann auch Fragen zum Beruf besprochen, ihn bei Rückschlägen oder Niederlagen unterstützt hat und ihn zum Weitermachen ermuntert hat – ebenso wie sie sich bei Erfolgen für ihn und mit ihm gefreut haben wird.

Giorgio Morandi war das erste Kind von Andrea und Maria Maccaferri. Er hatte einen jüngeren Bruder, Giuseppe, der bereits im Alter von elf Jahren starb, und drei jüngere Schwestern Anna, Dina und Maria Teresa. Als Morandi 18 Jahre alt war, starb sein Vater Andrea und aufgrund der finanziell dann sehr schwierigen Verhältnisse musste die Mutter Maria mit ihren vier Kindern in eine bescheidene Wohnung in der *via Fondazza*, die sich am Rand der Altstadt Bolognas befindet, umziehen.
Dort lebte Morandi fortan mit seiner Mutter, die 1950 starb, und seinen Schwestern, die kinderlos blieben, bis zu seinem Tod zusammen. Sein Wunsch, Maler zu werden und an die Kunstakademie zu gehen, traf bei seinem Vater auf wenig Begeisterung und nur die intensive Unterstützung seitens seiner Mutter brachte für Morandi die Möglichkeit, diese Laufbahn einzuschlagen.

100 _ Es handelt sich um insgesamt 61 Briefe deren Inhalt – zum Teil in Auszügen – erstmals veröffentlicht wurde, in: Di Carlo 2018.
101 _ Dies gilt auch, wenn hier nur die Briefe Antonionis an Letizia Balboni zur Verfügung standen und leider nicht diejenigen von Letizia an Michelangelo. Aus dem Inhalt der Briefe wird klar ersichtlich, dass es sich um einen Austausch handelte.
102 _ Cronaca di un amore, der erste Spielfilm ist auf das Jahr 1950 – der zweite La signora senza camelie auf das Jahr 1953 – zu datieren. Vgl. Bauer 2015, S. 704.

Jahrzehntelang war er zudem auf die finanzielle Hilfe seiner Schwestern, die alle drei als Grundschullehrerinnen arbeiteten, angewiesen.[103]
Besucher, die Morandi in sein Wohn-Atelier führen wollte, mussten aufgrund der Raumverhältnisse durch das Schlafzimmer der Schwestern hindurch geleitet werden.[104] Zu diesen Rahmenbedingungen sollten aber auch die ausgesprochen problematischen wirtschaftlichen Umstände und die teils bedrohlichen Lebensbedingungen in der Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs mit bedacht werden, um sich nur annähernd ein Bild vom Leben der Familie Morandi machen zu können.
Nach dieser sehr skizzenhaften Darstellung liegt dann durchaus die Vermutung nahe, dass ohne eine solche intensive Unterstützung seiner Mutter und seiner Schwestern es für Giorgio Morandi kaum möglich gewesen wäre, sein Leben als Künstler führen zu können. Sie – auch Morandi – lebten in ihrem ‚Mikrokosmos', was in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wohl auch ihrer prekären wirtschaftlichen Lage geschuldet war, und verzichteten unter anderem auf die Gründung ihrer eigenen Familien.

Nach diesem kurzen ‚Einschub' wird nun wieder in das Jahr 1941 zurückgekehrt, um sich mit weiteren Aspekten zur intellektuellen und künstlerischen Sozialisation Michelangelo Antonionis zu beschäftigen.
Er wurde am *Centro Sperimentale di Cinematografia* unter anderen von zwei Dozenten unterrichtet, die beide etwa gleichaltrig mit ihm waren. Enrico Fulchignoni und Francesco Pasinetti[105], der möglicherweise auch dazu beigetragen hat, dass Antonioni in Rom weitere Persönlichkeiten, die im Bereich des Filmschaffens tätig waren, kennenlernen konnte. Da Pasinetti mit der Schwester Letizia Balbonis verheiratet war[106], lässt sich ein privater Kontakt zwischen ihm und Antonioni annehmen und die Hilfe beim weiteren Ausbau seiner persönlichen Netzwerke zumindest als eine Vermutung äußern.
Antonioni hatte weiterhin mit großen finanziellen Problemen zu kämpfen, auch weil er aufgrund der Verpflichtungen durch den Militärdienst, nur an den Abenden und während seiner Freizeit die Zeit finden konnte, um an Filmkritiken und Drehbüchern zu arbeiten.„In dem einen und einem halben Jahr des Militärdienstes, [...], fuhr ich damit fort Drehbücher zu schreiben."[107]
Antonioni benennt dann zwei Projekte, an denen er während seiner Zeit bei der Armee mitarbeiten

103 _ Vgl. Giorgi Andina 2004, S. 427.
104 _ Vgl. Dieter Schwarz, „Besucher aus der Schweiz", in: *Giorgio Morandi. Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen · Druckgraphik*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Winterthur, Kunstmuseum, 2000, S. 103–110, hier S. 104.
105 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 37.
106 _ Vgl. http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/biografia/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
107 _ „Nell'anno e mezzo del servizio militare, [...], continuai a scrivere sceneggiature." Di Carlo 2018, S. 39.

konnte. Gemeinsam mit seinem ehemaligem Dozenten Enrico Fulchignoni schrieb er das Buch für dessen Filmprojekt I DUE FOSCARI und, als Coautor des Regisseurs, das Drehbuch für einen Film von Roberto Rossellini, der unter dem Titel UNA PILOTA RITORNA realisiert wurde.[108] Diese beiden Filme wurden durch die *Scalera Film* produziert und Antonioni erhielt von dieser Firma, auch durch Fürsprache von Pasinetti und Fulchignoni, einige kleinere Drehbuchaufträge. Im Rahmen seiner Tätigkeiten für *Scalera Film* lernte er einige Personen kennen, die auf der technischen Seite der Filmproduktion arbeiteten, so unter anderen den Kameramann Ubaldo Arata.[109] Auch dank ihm konnte Antonioni seine Kenntnisse und Fähigkeiten im Bereich der Film- und Aufnahmetechnik weiter ausbauen. Auf die Frage, wie er dies und die weitere, wenn auch nur gelegentliche, Mitarbeit an Drehbüchern bewerkstelligen konnte, obwohl er in Rom kaserniert war, kann die folgende Aussage eine Antwort liefern:

> „Die Aufregung, die mich erfasste, an einem Film mitarbeiten zu können, wenn auch in einer unerheblichen Position, [...], ließ mich nachts aus der Kaserne entwischen und ich kehrte beim Morgengrauen, indem ich über die Mauer – oder auch einige Male durch ein Loch im Zaun – kroch, wieder zurück.[...] Sie [die Filmtechniker und Kameraleute, der Verf.] erlaubten es mir Experimente zu machen und so lernte ich sehr viel, insbesondere über die Bewegungen der Kamera und darüber, welche Auswirkungen die Auswahl der Objektive auf die filmische Wiedergabe der Akteure hat.“[110]

Die *Scalera Film* war zur fraglichen Zeit in unterschiedlichen Filmgenres aktiv und auch außerhalb Italiens tätig.[111] Durch die Fürsprache Ubaldo Aratas nutzte die Geschäftsführung der *Scalera Film* ihre Kontakte zu den zuständigen staatlichen Stellen mit dem Ergebnis, dass Michelangelo Antonioni, im Frühjahr 1942, eine Beurlaubung vom Militärdienst genehmigt wurde.[112] Er bekam einen Vertrag als Regieassistent für das von *Scalera Film* produzierte Projekt LES VISITEURS DU SOIR.

Unter der Regie von Marcel Carné wurde dieser Film in Nizza und Paris gedreht. Das persönliche Verhältnis zwischen Antonioni und Carné gestaltete sich allerdings von Beginn an schwierig – der

108 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 39.

109 _ Vgl. Bauer 2015, S. 61.

110 _ „Per l'eccitazione di lavorare a un film, anche se in una posizione marginale, [...], sgusciavo fuori dalla caserma di notte e vi ritornavo all'alba strisciando supra il muro o qualche volta passavo attraverso un buco della siepe. [...] Mi permettevano di fare esperimenti e imparai moltissimo specialmente dei movimenti della macchina da presa e di come collegare i movimenti degli attori con il campo degli obiettivi.“ aus einem undatierten Brief Antonionis an Letizia Balboni, in: Di Carlo 2018, S. 45.

111 _ Vgl. http://www.treccani.it/enciclopedia/scalera-film_(Enciclopedia-del-Cinema)/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

112 _ Vgl. Chatman/Duncan 2004, S. 26.

französische Regisseur ignorierte die Anwesenheit Antonionis weitgehend und gab ihm nahezu keine Möglichkeit, aktiv am Prozess der Entstehung des Films teilzuhaben.[113]

Später berichtet Antonioni über seine erste Begegnung mit Marcel Carné, dass dieser ihn vom Set wegschicken wollte und er sich in Frankreich zunächst wie ein „Eindringling“[114] fühlte.

Antonioni nahm an, dass dies auch der Situation geschuldet war, dass er von Carné möglicherweise für einen Faschisten gehalten wurde und der Regisseur, Franzose im besetzten Frankreich, an einer persönlichen Zusammenarbeit mit einem Italiener keinerlei Interesse hatte.[115] Die Arbeit als Regieassistent bei Marcel Carné kann für Antonioni, trotz aller zwischenmenschlichen Probleme, als ein weiterer Schritt bei seiner Ausbildung zum eigenständig agierenden Regisseur gesehen werden.

Michelangelo Antonioni musste dann, im Gegensatz zu seinen ursprünglichen Planungen, bereits vor Beendigung der Dreharbeiten mit Carné nach Rom zurückkehren, da sein Urlaub vom Militärdienst verkürzt wurde.[116] Das Verhältnis zwischen ihm und Carné hatte sich, für Antonioni überraschend, in den letzten Tagen ihrer Zusammenarbeit dann doch noch etwas verbessert.[117]

Zu Beginn des Jahres 1943 endete dann sein Militärdienst.[118]

Im Mai 1943 erhielt er schließlich, ausgestellt durch das *Comando della Difesa Territoriale* in Bologna, die Genehmigung für Dreharbeiten in der Region um Ferrara (Abb. 3.10) und konnte mit den Arbeiten an seinem Dokumentarfilm GENTE DEL PO beginnen. Die Dreharbeiten waren bereits abgeschlossen, als am 8. September 1943 der Waffenstillstand zwischen Italien und den Alliierten öffentlich bekannt gegeben wurde[119], und Antonioni schickte noch am gleichen Tag die Filmrollen zur Aufbewahrung nach Venedig.[120] Ebenfalls an diesem Tag schloss sich Antonioni der sozialliberalen Vereinigung *Partito d'Azione* an.[121]

113 _ Vgl. Bauer 2015, S. 61.

114 _ „Sono rimasto così, una settimana come un intruso, [...].“ „So blieb ich zurück, eine Woche wie ein Eindringling, [...].“ Dies äußerte Antonioni während eines Kolloquiums mit Studierenden am *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom, das am 31. März 1958 stattgefunden hat. Zuerst veröffentlicht in: *Bianco e nero*, 6, Juni 1958; hier zitiert nach der erneuten Publikation in: Antonioni 1994, S. 12.

115 _ Vgl. Antonioni 1994, S. 11f.

116 _ Der Urlaub vom Militärdienst wurde um 15 Tage verkürzt und endete am 30. Oktober 1942. Antonioni kehrte dann bereits am 15. September zurück, weil er sich persönlich in Rom um eine Verlängerung bemühen wollte. Vgl. Brief Antonionis an Letizia Balboni vom Donnerstag, dem 27. August 1942, in: Di Carlo 2018, S. 76.

117 _ Vgl. Brief Antonionis an Letizia Balboni vom Donnerstag, dem 3. September 1942, in: Di Carlo 2018, S. 77.

118 _ Vgl. Lang 1995, S. 77.

119 _ Vgl. Storch/Ruschkowski 2013, S. 24.

120 _ Vgl. Lang 1995, S. 77.

121 _ Vgl. Bauer 2015, S. 64.

Am 10. September wurde dann Rom durch Truppen der Wehrmacht besetzt – zwei Tage später befreiten deutsche Soldaten den in einem Hotel in den Abruzzen inhaftierten Benito Mussolini, brachten ihn zu Hitler nach Deutschland und am 18. September proklamierte Mussolini in einer Rundfunkansprache, von München aus, die Gründung der *Repubblica Sociale Italiana (RSI),* die nach ihrer ‚Hauptstadt' Salò am Gardasee benannt wurde. Die deutschen Truppen verhafteten italienische Soldaten und deportierten in der Folge 600 000 bis 650 000 von ihnen in deutsche Arbeits- und Konzentrationslager.[122]

Aus Angst vor derartigen Konsequenzen versteckte sich Antonioni zunächst in einem kleinen Abruzzendorf im Haus eines befreundeten *Cinema* Redakteurs, kehrte dann aber – noch während der deutschen Besatzung der Stadt – nach Rom zurück.[123]

Um seinen Lebensunterhalt zu sichern – was ihm nur mit großer Mühe gelang – schrieb er in der Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs wieder einige Beiträge für *Cinema* und andere Zeitschriften. Darüber hinaus gelang es Antonioni, an Aufträge für Übersetzungen aus dem Französischen in die italienische Sprache zu kommen.[124]

Auffallend ist, dass Michelangelo Antonioni großes Interesse daran zeigte, sich in den Bereichen der Kunst, der Literatur, des Filmschaffens und auch der Philosophie weiterzubilden. Er hielt dies für unerlässlich, nicht zuletzt, um sein Ziel, nämlich Regisseur zu werden und eigene Filmideen zu realisieren, erreichen zu können. Die Auseinandersetzung mit der Literatur soll nun, am Beispiel einiger Textstellen, die sich in Briefen an Letizia Balboni finden lassen, kurz skizziert werden:

> „Außerdem lesen, was mir sehr gut tut. Faulkner [...]. Dann auch, sehr gut, Proust, den ich ohne Schwierigkeiten lese (von Proust habe ich mir fast alles gekauft, es fehlen mir nur drei Bücher, die man hier nicht bekommt, die ich in Paris finden werde, falls ich dort hingehen werde). [...]. In der Buchhandlung (heute habe ich mir Hemingway gekauft) [...]." [1][125] – „Ich bin dabei, die Geschichte der zeitgenössischen (ab 1870) französischen Literatur zu studieren." [2] – „Mit Baudelaire den ganzen Abend [verbracht, der Verf.]." [3] – „[...], ich habe das Gesamtwerk von Rimbaud gekauft. Sie haben hier keine Bücher von Mallarmé." [4] – „Ich habe mir die *Ulysses* von Joyce gekauft, weitere Bücher von Proust, die *Poesien* von Mallarmé und auch eine Menge Kunstbücher gefunden." [5][126]

122 _ Vgl. Storch/Ruschkowski 2013, S. 24.
123 _ Vgl. Lang 1995, S. 77.
124 _ Vgl. Jacobsen 1984, S. 236.
125 _ Dieses und die in diesem Absatz folgenden Zitate werden mit einer fortlaufenden Nummerierung in eckigen Klammen versehen, um, am Ende des Abschnitts, die entsprechenden Quellen, zusammengefasst in einer Anmerkung angeben zu können, der Verf.

Wie sehr es Michelangelo Antonionis Wunsch war und in seinem Interesse lag, sich auch eingehend mit den Künsten und der Philosophie zu beschäftigen, lässt sich an folgender Aussage erkennen:

> „Sobald es mir möglich ist, bemühe ich mich darum, die Geschichte der verschiedenen Künste und die Philosophie zu studieren, weil es mir ein Bedürfnis ist. Vor allem aber, ist mir daran gelegen, zu studieren, auf welchen Wegen die Großen zur Poesie gelangt sind, um diese Wege in Gänze verstehen zu können. Die Blumen sammeln, wo auch immer sie sind und ihren Duft einatmen. Studieren heißt, niemals müde zu werden, nach dem zu suchen, was am meisten verborgen ist – nach dem Schönen."[127]

Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges erschienen Beiträge Antonionis in *Cinema, Cosmopolita, Lo schermo, Primato* und in *Bianco e nero.*[128] So konnte sich Antonionis persönliches ‚Netzwerk' um Personen, aus Kreisen der Kritiker wie auch aus denen der Filmschaffenden erweitern. Es kann wohl davon gesprochen werden, dass gegen Ende des Krieges der Wunsch zu einem Aufbruch nach Neuem – auch unter Intellektuellen und Künstlern – laut wurde und Antonioni war mittlerweile Teil einer solchen Gruppe aus Freunden und Bekannten geworden. So könnte man möglicherweise eine Stimmung in Teilen der Gesellschaft beschreiben, die nach dem Fall des Faschismus und der Katastrophe des Krieges vom Willen zu einem kulturellen Neuanfang geprägt war. Es lässt sich als denkbar erachten, dass die Entstehung des sogenannten *Neorealismo* im Bereich des italienischen Filmschaffens damit in Zusammenhang gesehen werden kann.

Die Filmzeitschriften wie *Cinema* und *Bianco e nero* lieferten so etwas wie das theoretische Fundament

126 _ Die hier verwendeten Zitate sind alle aus Briefen Antonionis an Letizia Balboni entnommen. Daher wird im Anschluss an jedes Zitat nur noch die jeweilige Datierung des Briefs und die entsprechende Seitenzahl bei Di Carlo 2018 angegeben. [1] „Poi leggere, mi fa benissimo. Faulkner [...]. Proust poi benissimo senza nessun intoppo (Proust l'ho comperato [Schreibweise in Original, der Verf.] quasi tutto, mi mancano solo tre libri che qui non si trovano, li troverò a Parigi, se ci andrò). [...]. In liberia (oggi ho comprato Hemingway) [...]." Mai 1942. Di Carlo 2018, S. 51. [2] „Sto studiando storia della letteratura francese contemporanea (dal 1870)." Nizza, Samstag 27. Juni [1942, der Verf.], ebd. S. 58. [3] „Con Baudelaire, tutta la sera." Nizza, Montag 9. Juni 1942, ebd. S. 59. [4] „[...], ho comprato le opere complete di Rimbaud. Non avevano Mallarmé." Joinville, Donnerstag 23. Juli [1942, der Verf.], ebd. S. 65. [5] „Ho comprato *l'Ulisse* [kursiv im Original, der Verf.], altri di Proust, ho trovato anche le poesie di Mallarmé e un sacco di libri d'arte." Nizza, Donnerstag 13. August 1942, ebd. S. 72.
127 _ „Quando posso, cerco di studiare, perché ne ho bisogno. Le storie delle varie arti e la filosofia. Ma importa sopratutto studiare per quali vie i grandi arrivano alla poesia, capirle totalmente. Cogliere, ovunque ci siano, i fiori e aspirarne il profumo. Studiare vuol dire non stancarsi mai di cercare il bello, il più nascosto." Brief Antonionis an Letizia Balboni, Freitag, undatiert. Di Carlo 2018, S. 41.
128 _ Vgl. Di Carlo 1964, S. 340.

für diese neue Bewegung, die das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft in den Fokus der Betrachtung stellte. Die dort formulierten Gedanken nahmen dann Drehbuchautoren, Kameraleute und Regisseure auf und übertrugen sie in Filme, die auch stilistisch und filmtechnisch neue Wege gingen. Thematisiert wurden insbesondere die Lebensbedingungen der ‚kleinen' Leute oder der Arbeiterschaft, die möglichst realistisch wiedergegeben werden sollten. So wurden bewusst Laiendarsteller eingesetzt und Drehorte im tatsächlichen Lebensumfeld der Protagonisten gewählt, um zu erreichen, dass den Filmen ein hohes Maß an Authentizität zugesprochen werden konnte.

In diesem intellektuellen und künstlerischen ‚Klima' kam es im November 1944 zur Gründung der *Associazione Culturale Cinematografica Italiana (ACCI)* durch Michelangelo Antonioni gemeinsam mit den Regisseuren Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica und Luchino Visconti sowie dem Drehbuchautor Cesare Zavattini.[129]

Antonioni fühlte sich– im Gegensatz zu anderen Gründungsmitgliedern der *ACCI* – den Vorstellungen, die dem italienischen *Neorealismo* zugrunde lagen, nicht verpflichtet. Dies hatte weniger mit der inhaltlichen Ausrichtung und den verwendeten Mitteln der Filme des *Neorealismo* zu tun, sondern begründete sich vielmehr in ‚ideologischen' Grundsätzen. Da war einmal die Forderung des italienischen *Neorealismo,* die besagte, dass es für jeden Künstler eine Notwendigkeit sei, sich gesellschaftlich und politisch zu engagieren, und darüber hinaus wurde hier auch noch jeder Form von Kunst ein nationaler Charakter zugesprochen.[130]

Diese Haltungen mussten in deutlichem Gegensatz zur Meinung Michelangelo Antonionis stehen, der sich als einen Künstler verstand, dem es zutiefst widerstrebte, seine Handlungen und seine Arbeit an irgendwelchen von außen gegebenen Postulaten orientieren zu müssen. Das hätte sich mit seiner eigenen Überzeugung – die nicht zuletzt davon getragen war, dass ein wesentliches Merkmal der Kunst ihre Autonomie ist – auch unmöglich vereinbaren lassen.

3.4 Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Jahr 1964

Da sich im nachfaschistischen Italien zunächst ausgiebige Machtkämpfe zwischen den unterschiedlich politisch ausgerichteten Positionen entfalteten und die Wirtschaft daniederlag, waren die ersten Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges von großen ‚Startschwierigkeiten' geprägt.[131] Auf dem Feld der Künste äußerte sich in weiten Kreisen das Bedürfnis nach einem

129 _ Vgl. Bauer 2015, S. 66.

130 _ Vgl. Lorenzo Cuccu, „Ein Auge nach innen, eins nach außen. Michelangelo Antonioni und der Neorealismo", in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 21–22, hier S. 21.

131 _ Da der Norden Italiens von deutschen Truppen besetzt war, endete der Krieg in Italien nicht im ganzen Land zur gleichen Zeit. So wurde Rom bereits am 4. Juni 1944 durch die Alliierten befreit, während die Kampfhandlungen in Bologna noch bis zum 21. April 1945 andauerten und erst am 29. April 1945 wurde die Kapitulation der Deutschen für ganz Italien unterzeichnet. Vgl. Storch/Ruschkowski 2013, S. 25f.

mehr oder weniger radikalen Neuanfang. Künstler und Intellektuelle, die der politischen Linken nahestanden, forcierten die Ideen des *Neorealismo,* der im Bereich des Films eindrucksvolle und neuartige Ergebnisse brachte, allerdings nicht im gleichen Maß Spuren in der Bildenden Kunst und der Literatur hinterlassen konnte.[132]

Bevor hier die Erforschung von ‚Schnittmengen' innerhalb der persönlichen Netzwerke Morandis und Antonionis in das Zentrum der Betrachtung treten wird, werden noch einige Anmerkungen als notwendig erachtet, die der öffentlichen Auseinandersetzung mit der Kunst Giorgio Morandis in der unmittelbaren Nachkriegszeit gewidmet sind.

Für Teile, insbesondere der jüngeren Generation von Kunstschaffenden, erschien jetzt die Kunst Morandis suspekt, weil sie bereits zu Zeiten des Faschismus im staatlichen ‚Kunstestablishment' geachtet war.[133] Darüber hinaus gab es linke Kunstkritiker, die der Kunst Morandis vorwarfen, dass sie keine politische Dimension erkennen lässt, und verurteilten sie daher als Produkte eines weltfremden Ästhetizismus.[134]

Auf der anderen Seite wurden aber auch Stimmen laut, die Morandis Kunst, aufgrund ihrer Reduktion auf wenige und ‚banale' Themen, ausgesprochen positiv bewerteten. Die kompromisslose Konzentration, auf die ihm eigene Art sich künstlerisch ausdrücken zu wollen, wurde als wesentlicher Beitrag zur Moderne in Italien erachtet und galt auch als ein Ausdruck des Widerstands während der Herrschaft des faschistischen Regimes.[135]

Vor dem soeben skizzierten Hintergrund erscheint bemerkenswert, dass es nicht nur wesentliche Kunsthistoriker, wie Roberto Longhi und einige seiner Schüler, waren, die sich öffentlich für die Bedeutung der Kunst Morandis einsetzten. Ebenso genoss sie, in zunehmendem Maß, Anerkennung unter Personen des italienischen Filmschaffens, auch unter solchen, die den Ideen des *Neorealismo* verpflichtet und somit mutmaßlich eher der politischen Linken zuzurechnen waren.

132 _ Vgl. Renzi 1989, S. 120.

133 _ Vgl. Galuzzi 2013, S. 51.

134 _ Vgl. Gottfried Boehm, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept", in: *Giorgio Morandi. Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen · Radierungen,* hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland-Museum, 1993, S. 11–22, hier S. 12.

135 _ Vgl. Fergonzi 2004, S. 102.

3.4.1 Erforschung von ‚Schnittmengen' innerhalb der persönlichen Netzwerke Morandis und Antonionis

Ein Jahr bevor Michelangelo Antonioni sein Studium abschloss, hatte Roberto Longhi seine Professur an der Bologneser Universität angetreten und seine Vorlesungen wurden auch von Studierenden, die nicht im Fach Kunstgeschichte eingeschrieben waren, besucht. So weist, unter anderen, Andreas Beyer darauf hin, dass beispielsweise der mit Antonioni befreundete Giorgio Bassani wiederholt davon berichtet habe, welchen großen Eindruck die Lehrveranstaltungen Longhis auf ihn gemacht hätten.[136] Es konnte allerdings kein Beleg dafür aufgefunden werden, dass auch Michelangelo Antonioni bei Longhi hörte – seine enge Freundschaft mit Bassani könnte gleichwohl erlauben, es zumindest in Erwägung zu ziehen.

Die Erwähnung des Namens Giorgio Bassani wird auch auf einer anderen Ebene relevant, weil er die erste Person ist, von der gesagt werden kann, dass Bassani mit Antonioni befreundet und mit Giorgio Morandi zumindest bekannt war. Giorgio Bassani stand ab 1937 mit Carlo Ludovico Ragghianti regelmäßig in Kontakt und war aktiv in der *Partito d'Azione* in Bologna und Ferrara am Widerstand beteiligt. Auch Bassani wurde im Frühjahr 1943 inhaftiert.[137] Innerhalb der sogenannten *Gruppo Ragghianti* freundete sich Bassani mit Giuseppe Raimondi an und lernte über ihn auch Giorgio Morandi kennen.[138]

Im Nachlass Michelangelo Antonionis befindet sich ein von Giorgio Bassani, noch unter seinem richtigen Namen Giacomo Marchi, im Jahr 1940 veröffentlichtes Buch. Der Titel des Bandes lautet *Una città di pianura*[139] und er ist mit einer handschriftlichen Widmung des Autors an Antonioni versehen.[140] (Abb. 3.11)

Die persönlichen Kontakte zwischen Giorgio Morandi und Bassani wurden auch in den Jahren nach Ende des Krieges aufrechterhalten, was sich ebenfalls an einem Buch belegen lässt, welches Morandi

136 _ Vgl. Andreas Beyer, „Roberto Longhi (1890–1970)", in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1999, S. 250–265, hier S. 261.

137 _ Vgl. https://www.iperbole.bologna.it/iperbole/isrebo/strumenti/B3.pdf, S. 21. Es handelt sich hierbei um das vom *Istituto per la storia di Bologna; Comune di Bologna* auch online zur Verfügung gestellte biografische Wörterbuch *Gli antifascisti, i partigiani e le vittime del fascismo nel bolognese (1919-1945)*. Hier sind die PDF-Dateien alphabetisch abrufbar und es werden zu jedem aufgeführten Namen auch Informationen zur Biografie angegeben. URL der Startseite: http://www.comune.bologna.it/iperbole/isrebo/strumenti/strumenti.php (letzter Zugriff am13. Mai 2021).

138 _ Vgl. Bulgarelli 2011, S. 33 und Anm.12, S. 34.

139 _ Giacomo Marchi, *Una città di pianura* [*Eine Stadt in der Ebene* – der Titel ist wohl als Hinweis auf die Stadt Ferrara, die in der Poebene liegt, zu verstehen, der Verf.], Mailand 1940.

140 _ Vgl. Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 45.

als Geschenk des Autors erhielt.[141] Auch schreibt Lorenza Selleri in Bezug auf das persönliche Verhältnis zwischen Maler und Schriftsteller, dass Bassani ein jugendlicher Freund Morandis gewesen sei.[142] Aus der umfangreichen Widmung, die Bassani auf der ersten Innenseite dieses Gedichtbandes am 21. Januar 1953 geschrieben hat, geht hervor, dass auf Seite 45 ein Gedicht abgedruckt ist, für welches Bassani die Inspiration von einem Landschaftsgemälde Morandis erhalten habe und das er einige Jahre zuvor auf einer *Quadriennale* in Rom gesehen hatte. Er schreibt weiterhin, dass er sich zunächst nicht getraut hätte, Morandi von besagtem Gedicht zu berichten. Er dachte, dass dies von Morandi möglicherweise als eine Anmaßung bewertet werden könnte. Da er, Bassani, aber nun in Bologna wäre und den Gedichtband persönlich übergeben könnte, hätten sich diese Bedenken verloren.[143] Auch lässt die Sprache, in der diese Widmung an Morandi verfasst ist, auf einen bereits länger andauernden und engeren Kontakt zwischen den beiden schließen. Ein Nachweis dafür, dass Michelangelo Antonioni zu diesem Zeitpunkt – möglicherweise auf Vermittlung Giorgio Bassanis, Morandi persönlich kennengelernt hatte, konnte nicht aufgefunden werden. Das soll allerdings nicht mit einem Ausschluss eines solchen persönlichen Zusammentreffens von Morandi und Antonioni gleichgesetzt werden. Aufgrund der engen Freundschaft zwischen Antonioni und Bassani erscheint es jedoch wahrscheinlich, dass sich die beiden zumindest über Morandi und seine Arbeit ausgetauscht haben könnten.

Ebenso erscheint es denkbar, dass Michelangelo Antonioni durch Giorgio Bassani auch Kunsthistoriker aus dem persönlichen Netzwerk Morandis kennengelernt haben könnte. Als eine ‚Schnittstelle' wäre die Zugehörigkeit zur Widerstandsgruppierung der *Partito d'Azione* zu nennen.

Die Möglichkeit eines Austauschs oder persönlichen Zusammentreffens zwischen Antonioni und Ragghianti wird durch den Umstand, dass er ab Ende 1944 Beiträge für die, zu diesem Zeitpunkt neu gegründete, Zeitschrift *L'Italia libera* verfasste, noch etwas wahrscheinlicher. Dieses Printmedium wurde von der *Partito d'Azione* herausgegeben[144] und es erschien bis zur Auflösung dieser Vereinigung im Jahr 1946.[145]

In der Folge soll das Augenmerk auf die Suche nach gemeinsamen Freunden und Bekannten Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis gelegt werden, die sich beruflich mit dem Filmschaffen im Italien zur fraglichen Zeit beschäftigt haben. So wird zunächst an den Kreis von

141 _ Der Gedichtband Bassanis trägt den Titel *Un altra libertà*, Mailand 1951. Das Buch befindet sich bis heute in der Bibliothek Morandis. Vgl. Lorenza Selleri, „La biblioteca di Morandi", in: *Museo Morandi. Catalogo generale*, hg. vom Museo Morandi Bologna, Mailand 2004, S. 49–75, hier Anm. 12, S. 62.

142 _ Vgl. Selleri 2004, S. 49.

143 _ Vgl. Selleri 2004, Anm. 18, S. 63.

144 _ Vgl. Bauer 2015, S. 66.

145 _ Vgl. http://www.fondazioneragghianti.it/carlo-ludovico-ragghianti-2/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

Personen erinnert, der im November 1944 die *Associazione Culturale Cinematografica Italiana (ACCI)* gegründet hatte: Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Luchino Visconti sowie Cesare Zavattini.[146] Mit diesen Regisseuren, die, wie der Drehbuchautor Zavattini auch Filmkritiken und filmtheoretische Schriften verfasst haben, blieb Antonioni auch nach dem Zweiten Weltkrieg in Kontakt, was sich an einigen gemeinsam bearbeiteten Projekten belegen lässt.

Für Giuseppe De Santis kann eine Mitarbeit Antonionis am Drehbuch zu dessen Film Caccia tragica ausgemacht werden[147], einen Hinweis auf irgendeinen Kontakt oder eine Zusammenarbeit De Santis mit Giorgio Morandi ließ sich hingegen nicht auffinden.

Für Antonioni kam es zu einer Zusammenarbeit mit Luchino Visconti, der mit seiner Schrift *Cinema antropomorfico,* die 1943 in der Zeitschrift *Cinema* erschienen war, einen grundlegenden Text zur Theorie des *Neorealismo* beigetragen hatte.[148]

Visconti hatte im Jahr 1945 mit Furore und Il processo di Maria Tarnovsca zwei Filme projektiert, und nachdem er zusammen mit Michelangelo Antonioni sechs Monate an den Drehbüchern geschrieben hatte, entschied sich Visconti für eine Einstellung der Arbeiten. Diese beiden Filme wurden nie realisiert.[149] Einige Jahre später kam es dann zu einer Zusammenarbeit Giorgio Morandis mit Luchino Visconti, auf die bereits hingewiesen wurde.[150] Zu dem hierzu bereits Ausgeführten bleibt noch zu ergänzen, dass sich die Tätigkeit Morandis als Berater des Bühnenbildners Piero Tosi auch tatsächlich zugetragen hat. Renzo Renzi beschreibt einen Besuch Tosis bei Morandi in Bologna, zu welchem der Bühnenbildner Viscontis ein Modell für die Szenerie des 1. Aktes mitgebracht hatte. Des Weiteren gibt Renzi auch den Inhalt eines kurzen ‚Beratungsgesprächs' wieder, das die Farbigkeit des Bühnenbildes zum Thema hatte.[151]

146 _ Mit Ausnahme Antonionis handelt es sich bei den hier Genannten um wesentliche ‚Protagonisten' des sogenannten *neorealistischen* Films in Italien. Es sollen hier einige ihrer Filme benannt werden, die als ‚Inkunabeln' dieser filmischen Stilrichtung bezeichnet werden können: La terra trema. Regie: Luchino Visconti. I 1948. Vgl. Bernd Kiefer, „[Art.] Luchino Visconti", in: *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmografien,* hg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S.717–724, hier S. 724. Ladri di biciclette. Regie: Vittorio De Sica. Drehbuchmitarbeit: Cesare Zavattini. I 1948; Miracolo a Milano. Regie: Vittorio De Sica. Drehbuchmitarbeit: Cesare Zavattini. I 1950; Umberto D. Regie: Vittorio De Sica. Drehbuchmitarbeit: Cesare Zavattini. I 1951. Vgl. Marisa Buovolo, „[Art.] Vittorio De Sica", in: *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmografien,* hg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S.175–180, hier S. 180. Caccia tragica. Regie: Giuseppe De Santis. I 1947. Vgl. Bauer 2015, S. 98.

147 _ Vgl. Cuccu 1995, S. 21.

148 _ Vgl. Kiefer 2002, S. 718.

149 _ Vgl. Lang 1995, S. 77.

150 _ Siehe Kapitel 2.2, S. 32.

151 _ Vgl. Renzi 1989, S. 178.

Cesare Zavattini, „der umtriebige Cheftheoretiker des Neorealismo"[152], hat die Zusammenarbeit mit Michelangelo Antonioni gesucht. Zavattini hatte zu Beginn der 1950er Jahre die Idee, einen Film zu produzieren, der aus mehreren aufeinander folgenden Kurzfilmen bestehen sollte. So lud er sechs Regisseure ein, sich an diesem Projekt, dem er den Titel L'amore in città gegeben hatte, zu beteiligen.[153] Das Titelthema war auch die einzige Vorgabe, die Zavattini den Regisseuren gemacht hatte, und so zeigen die verschiedenen Kurzfilme, die hier vereinigt wurden, auch große Unterschiede in Hinsicht auf ihre Erzählungen und ihre filmischen Stile. Dieser Episodenfilm kam im Jahr 1953 in die Kinos.[154] Zavattini war auch am Drehbuch zu Michelangelo Antonionis Kurzfilmbeitrag beteiligt, der unter dem Titel Tentato suicidio realisiert wurde.[155]

Auch wenn es nicht eindeutig belegbar ist, dass sich Cesare Zavattini und Giorgio Morandi persönlich kannten, ist dies doch mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Bereits zu Beginn der 1940er Jahre hatte Zavattini begonnen, eine Kunstsammlung ganz besonderer Art aufzubauen. Ab dieser Zeit hat er die mit ihm befreundeten Künstler gebeten, ihm für seine Sammlung ganz kleinformatige Arbeiten als Geschenk zu überlassen.[156]

Zavattinis ‚Aktion', der er den Namen *La collezione minima* gab, hatte großen Erfolg und so bekam er zahlreiche Bilder von nationalen und auch internationalen Künstlern geschenkt. Um seine reichhaltige Sammlung zu dokumentieren, wurde im Jahr 1959, unter der Herausgeberschaft des *Palazzo Strozzi* in Florenz, ein Sammlungskatalog für die *Collezione minima* publiziert. (Abb. 3.12).[157] Bis zum Zeitpunkt der Drucklegung war Zavattini im Besitz von vier kleinstformatigen

152 _ Bauer 2015, S. 173.

153 _ Die anderen fünf Kurzfilmbeiträge für diesen Film sind: L'amore che si paga. Regie: Carlo Lizzani; Paradiso per tre ore. Regie: Dino Risi; Un agenzia matrimoniale. Regie: Federico Fellini; Storia di Caterina. Regie: Francesco Maselli und Gli Italani si voltana. Regie: Alberto Lattuada. Vgl. Cover der DVD Liebe in der Stadt/Arthaus Close-up/ Studiocanal 1953/DVD/2012.

154 _ Bauer 2015, S. 173.

155 _ Der Beitrag Antonionis Tentato suicidio [versuchter Selbstmord, der Verf.] zu Zavattinis L'amore in città zeigt mehrere Personen, die nacheinander in Interviews von ihren missglückten Selbstmordversuchen berichten, die sie aus enttäuschter Liebe heraus begangen hatten. Gedreht wurden die einzelnen Episoden an den Originalschauplätzen der Selbstmordversuche. Der Film zeigt einen dokumentarischen Charakter. Vgl. DVD Liebe in der Stadt/Arthaus Close-up/ Studiocanal 1953/DVD/2012.

156 _ Vgl. Galuzzi 2013, S. 53.

157 _ Das Archiv des *Museo Morandi* in Bologna, namentlich dessen Leiterin Lorenza Selleri, hat dem Verf. freundlicherweise Reproduktionen von drei Seiten des Kataloges *La Collezione minima*, Florenz 1959, zur Verfügung gestellt. So liegen vor: 1. die Reproduktion der Titelseite (Abb. 3.12); 2. Reproduktion der ersten Innenseite mit einer handschriftlichen Widmung und der Datumsangabe 1. 6. 59 von Zavattini an Morandi (Abb. 3.13); 3. Reproduktion der Seite 39 des Kataloges, auf welcher die Arbeiten Morandis benannt sind, die sich im Besitz Zavattinis befunden haben (Abb. 3.14).

Arbeiten Morandis.[158] Diese sind im, in alphabetischer Reihenfolge geordneten, Katalog unter den laufenden Nummern 723 bis 726 verzeichnet, woran sich auch der enorme quantitative Umfang der Sammlung Zavattinis ermessen lässt. (Abb. 3.14) Auf der Titelseite wird auf eine schriftliche Einführung zu diesem Sammlungskatalog in Form von zwei Briefen hingewiesen und, als Autoren werden hier Cesare Zavattini und Carlo Ludovico Ragghianti genannt. Dies legt den Schluss nahe, dass der Drehbuchautor und der Kunsthistoriker sich zumindest persönlich kannten.

Was die Person des Regisseurs Vittorio De Sica anbelangt, so kann hier in Bezug auf Michelangelo Antonioni lediglich festgehalten werden, dass er mit ihm persönlich bekannt, möglicherweise auch befreundet, war. „»[...] Dieser De Sica! Er ist ein guter Regisseur. Ich gehe so gut wie nie ins Kino. Ich habe *Ladri di biciclette* [kursiv im Original, der Verf.] gesehen. Eh, ja, er ist wirklich ein guter Regisseur«[Anführungszeichen im Original, der Verf.].“[159]

Diese ‚Anekdote‘ liefert natürlich keinen Hinweis auf einen persönlichen Kontakt zwischen Giorgio Morandi und Vittorio De Sica. Der Umstand aber, dass der Maler häufig Wert darauf legte, seinen Käufern die Bilder persönlich, bei einem Besuch in der *via Fondazza,* zu übergeben, lässt ein Zusammentreffen der beiden als durchaus denkbar erscheinen. Denn Vittorio De Sica zählte, wie bereits angesprochen, zu den Sammlern aus dem Kreis der italienischen Filmschaffenden, die bereits zu einem recht frühen Zeitpunkt Arbeiten Morandis gekauft hatten.[160]

Die Aufmerksamkeit wird nun auf zwei Personen gelenkt werden, denen im kulturellen, künstlerischen und intellektuellen Leben in Italien bereits ab den 1930er Jahren eine gewisse ‚Schlüsselposition‘ zugesprochen werden könnte. Es geht hierbei um den bereits mehrfach genannten Roberto Longhi und um Umberto Barbaro.

Der Kunsthistoriker Longhi kann als der ‚Vater‘ einer, nach ihm benannten und bis heute in der kunsthistorischen Forschung Italiens präsenten, ‚Schule‘ gelten.[161] Seinen Durchbruch, der ihm auch den Weg hin zur universitären Laufbahn eröffnen half, schaffte Roberto Longhi[162] im Jahr 1927 auch weil seine Monografie zu Piero della Francesca[163] schon direkt nach ihrem Erscheinen

158 _ Diese sind: 1. *Bottiglie bianche*, undatiert, Öl auf Leinwand, 10 x 12,4 cm, signiert; 2. *Natura morta*, 1921, Radierung, 3,5 x 7,7 cm, signiert; 3. *Natura morta*, 1922, Radierung, 6 x 7,5 cm, signiert; 4. *Paesaggio*, 1923, Radierung, 5,7 x 9 cm, signiert (Vgl. Abb. 3.14).

159 _ „»[...] Quel De Sica! E'un bravo regista. Io non vado quasi mai al cinema. Ho visto *Ladri di biciclette*. Eh, sì, è davvero un bravo regista.«“ Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni*, Padua 1964, S. 181.

160 _ Siehe Kapitel 2.2, S. 35. (Abb. 2.7)

161 _ Vgl. Elena Filippi, „Robero Longhi (1890-1970)“, in: *Von Panowsky bis Greenberg*, München 2008, S. 45-60, hier S. 45.

162 _ Die im folgenden Abschnitt genannten biografischen und bibliographischen Angaben zu Roberto Longhi sind – soweit nicht anders angegeben – entnommen aus: Bandera, *Longhi. Note biografiche*, 2014, S. 145–147.

163 _ Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Rom 1927.

ein publizistischer Erfolg war.[164] Unter seinen Buchveröffentlichungen sollen hier beispielhaft nur zwei weitere genannt werden: Das Buch *L‘Officina ferrarese,* das 1934[165] erschien und sich mit der frühneuzeitlichen Malerei in Ferrara beschäftigt, und eine umfangreiche Monografie zum Werk Carravaggios aus dem Jahr 1952.[166]

Den ganz überwiegenden Teil der Publikationen Longhis stellen Aufsätze dar, die er in großer Zahl für viele Zeitschriften verfasste. Am Titel des Buches, in welchem auf etwa 1000 Seiten seine Aufsätze, Kritiken und Katalogbeiträge posthum gesammelt und veröffentlicht wurden, lässt sich auch das breite Themenspektrum der Arbeiten Longhis ablesen: *Da Cimabue a Morandi.*[167]

Roberto Longhi musste schon ausgesprochen früh in seiner Laufbahn erkannt haben, wie wichtig die Veröffentlichung der eigenen Arbeiten in Zeitschriften war, um seinen Forschungen und seinem Namen in der Kunstwelt und darüber hinaus Aufmerksamkeit verschaffen zu können. Die im nun folgenden Absatz genannten Zeitschriften, in denen Longhi publizierte, stellen lediglich eine Auswahl dar:

Bereits 1912, im Alter von 22 Jahren, begann er für *La Voce* zu schreiben, ein Jahr später dann auch für *L‘Arte.* Nach dem Ersten Weltkrieg kam die Zeitschrift *Il Tempo* hinzu und 1926 wurde er Mitherausgeber von *Vita Artistica*, dann, ein Jahr später war er einer der Gründer der Zeitschrift *Pinacoteca.* Im Jahr 1950 schließlich gründete er gemeinsam mit seiner Frau, der Schriftstellerin Anna Banti, die Zeitschrift *Paragone. Arte.* Diese, bis heute erscheinende, Zeitschrift befasst sich inhaltlich – monatlich alternierend – mit Themen der Bildenden Kunst und der Literatur.[168]

Roberto Longhi kann als ein Hochschullehrer mit weitreichender Wirkung auf zahlreiche seiner Schülerinnen und Schüler gelten, der auch ein ungemein breites persönliches Netzwerk aufbauen konnte. Hierzu trugen ebenso die von ihm kuratierten und viel beachteten Ausstellungen ihren Anteil bei. In seiner Funktion als Kritiker und als Mitglied in Auswahljurys zu wichtigen Ausstellungen und Kunstpreisen kann Roberto Longhi eine direkte Teilhabe am Diskurs zur zeitgenössischen Kunst in Italien zugesprochen werden.[169]

Aus dem, was bisher zu Roberto Longhis Bedeutung für die ‚Kunstwelt‘ und die Kunstrezeption in der italienischen Öffentlichkeit gesagt wurde, lässt sich auch ermessen, wie wichtig er für die Wahrnehmung der Kunst Giorgio Morandis und für dessen künstlerische Laufbahn gewesen sein muss.

164 _ Vgl. Beyer 1999, S. 259.

165 _ Roberto Longhi, *Officina Ferrarese*, Rom 1934.

166 _ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Rom 1952.

167 _ Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973.

168 _ Vgl. Beyer 1999, S. 261.

169 _ Um nur ein Beispiel zu nennen: Longhi gehörte ununterbrochen von 1948 bis 1956 der Jury für die *Biennale* in Venedig an. Vgl. Di Martino 2003, S. 118.

Longhi war daran gelegen, eine möglichst breite Öffentlichkeit zu erreichen, und so nutzte er, sobald dies möglich wurde, auch das Radio und das Fernsehen, um sich zu Themen der Kunst zu äußern. Seine Aufgeschlossenheit gegenüber ‚neuen Medien' führte bereits zuvor in den Jahren 1947 und 1948 dazu, dass Longhi zwei Dokumentarfilme produzierte. Der eine beschäftigt sich mit dem Werk des Malers Carpaccio, der zweite ist der Kunst Caravaggios gewidmet. Diese beiden Filme entstanden in Zusammenarbeit mit Umberto Barbaro, der auch Regie führte.[170]

Roberto Longhi könnte aufgrund seiner Wirkungen und auch seines breiten persönlichen Netzwerkes, das sich nicht nur auf Personen innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung erstreckte, sondern ebenso Kunstschaffende, Intellektuelle und Entscheidungsträger in der Politik umfasste, als eine Art ‚Ankerpunkt' im kulturellen Leben Italiens betrachtet werden.

Ähnliches, wenn auch deutlicher auf das italienische Filmschaffen beschränkt, ließe sich von Umberto Barbaro sagen. Der 1902 geborene Barbaro[171] setzte sich zunächst mit der Literatur und dem Theater auseinander, wurde dann ein Schüler und später auch Mitarbeiter Roberto Longhis. Obwohl er sich in der Folge beruflich in erster Linie dem Kino zuwandte, verfasste er immer wieder auch Schriften und Kritiken zur zeitgenössischen Kunst in Italien. Hierbei blieb er inhaltlich zeitlebens eng mit den Auffassungen seines Lehrers Longhi verbunden.[172] Er wurde im Jahr 1935 einer der Gründungsdozenten am *Centro Sperimentale di Cinematografia* und unterrichtete dort zu den Theorien des Films.[173] Er übersetzte filmtheoretische Schriften unter anderen von Sergej Eisenstein, Rudolf Arnheim und Béla Balázs in die italienische Sprache und veröffentlichte sie. Darüber hinaus war er Mitbegründer und Mitherausgeber der, an das *Centro Sperimentale di Cinematografia* angegliederten, Zeitschrift *Bianco e nero*, die ein wesentliches Medium für das italienische Filmschaffen und die Filmkritik – bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg – war. 1945 wurde Umberto Barbaro zum Direktor des *Centro Sperimentale* ernannt und behielt diese Position bis ins Jahr 1948. Der bekennende Kommunist Barbaro wurde aus politischen Gründen seines Amtes enthoben. Darauf hin nahm er eine Dozententätigkeit an der Filmhochschule im polnischen Lodz an. Umberto Barbaro starb 1959 in Rom.

Obwohl Barbaro während der Studienzeit Michelangelo Antonionis am *Centro Sperimentale*

170 _ Vgl. Galuzzi 2013, S. 52.

171 _ Biografische Daten zu Umberto Barbaro sind, sofern nicht anders angegeben, entnommen aus dem Artikel von Simone Costagli, der im Frühjahr 2018 in der Online-Zeitschrift *Tradurre* erschienen ist. Die URL des Artikels lautet: https://rivistatradurre.it/2018/05/umberto-barbaro-acireale-1902-roma-1959/(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

172 _ Vgl. Galuzzi 2013, S. 52.

173 _ Erwähnenswert erscheint, dass Barbaro, der politisch dem Kommunismus nahestand, am *Centro Sperimentale di Cinematografia*, einer faschistischen ‚Vorzeigeorganisation', direkt zu deren Gründung, als Dozent beschäftigt wurde.

unterrichtete und Antonioni in der fraglichen Zeit auch Beiträge in der Zeitschrift *Bianco e nero* veröffentlichte, konnte ein Nachweis über ein persönliches Zusammentreffen der beiden nicht aufgefunden werden. Eine Bekanntschaft Antonionis mit Barbaro könnte aufgrund der genannten Umstände dennoch als wahrscheinlich gelten. Den negativen Kritiken, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit von politisch überwiegend linksorientierten und kommunistischen Autoren zur Kunst Morandis publiziert wurden, stellten die Schriften Barbaros eine durchweg positive Bewertung gegenüber.[174] Es könnte daher vermutet werden, dass die hohe Wertschätzung für Morandis Kunst, die durch Umberto Barbaro formuliert wurde, Auswirkungen auf die Morandi-Rezeption in Kreisen des Filmschaffens hatte. Möglicherweise war diese lobende Kritik, die durch eine Person aus ihrem ‚inneren Zirkel' publiziert wurde, auch ein Faktor, der dann zu der – unter den Filmschaffenden auffallend verbreiteten – hohen Anerkennung der Kunst Morandis führte.

Ein persönliches Zusammentreffen Umberto Barbaros mit Giorgio Morandi konnte nicht belegt werden. Die Zusammenarbeit Barbaros mit Roberto Longhi und seine Publikationstätigkeit, die sich auch mit der Kunst Morandis auseinandersetzte, bergen einige gemeinsame Bezugspunkte, was eine Begegnung dann doch als möglich erscheinen lässt – vielleicht auch als nicht unwahrscheinlich.

Ein Filmregisseur, von dem schon die Rede war, wird nun ein weiteres Mal in das Zentrum der Betrachtung gerückt: Valerio Zurlini. Er war die jüngste Person aus dem Bereich des Filmschaffens, der eine Freundschaft mit Giorgio Morandi zugeschrieben werden kann.[175]

Er beschreibt sehr eindrücklich die Situation, in der er sich am Tage des Kriegsendes in Bologna, persönlich bei Morandi vorstellte. Zurlini, der an diesem 21. April 1945 höchstens 19 Jahre alt gewesen sein kann, hatte bis zu diesem Tag als Partisan gegen die deutschen Besatzer gekämpft und präsentierte sich nun in einer fremden Uniform, mit langem Bart und völlig verschmutzt in der *via Fondazza* bei Morandi. Weiter beschreibt Zurlini, dass Morandi ihm von seiner Flucht aus Grizzana und von seiner Angst während der Bombardierungen in Bologna berichtet habe.[176]

„Dieses war das erste aus einer langen Reihe von Zusammentreffen, die zwischen uns eine rücksichtsvolle und warmherzige Vertrautheit entstehen ließen."[177]

Das Verhältnis zwischen Giorgio Morandi und Valerio Zurlini kann als eine enge Freundschaft bezeichnet werden, die bis zum Lebensende des Malers Bestand hatte. So schreibt Zurlini, dass er, sofort nachdem ihn die Nachricht vom Tod Morandis am Abend des 18. Juni 1964 erreicht hatte,

174 _ Vgl. Galuzzi 2013, S. 53.

175 _ Zurlini wurde im Jahr 1926 geboren. Vgl. Zurlini 1985, Umschlagseite 4.

176 _ Vgl. Zurlini 1973, S. 48f.

177 _ „Quello fu il primo di una lunga serie di incontri che stabilirono fra noi una consuetudine discreta e affettuosa." Zurlini 1973, S. 49.

mit dem nächsten verfügbaren Zug nach Bologna gefahren sei, um sich am Sterbebett Morandis von seinem Freund zu verabschieden.[178]

Valerio Zurlini konnte schon in jungen Jahren seine ersten Filme realisieren, die auch direkt Beachtung fanden.[179] Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, dass sich Zurlini und Michelangelo Antonioni auch persönlich gekannt haben könnten. Auch das folgende Zitat lässt dies – wenn auch nicht direkt ablesbar – als möglich erscheinen. „[...]; Giorgio Morandi konnte Michelangelo Antonioni und den Schreiber dieser Zeilen [Valerio Zurlini, der Verf.] zu seinen ersten und treuesten Bewunderern zählen; [...].“[180]

Es soll jedoch nicht so weit gegangen werden, aus dieser, sehr kurzen, Aussage Zurlinis ableiten zu wollen, dass sich auch Morandi und Antonioni persönlich gekannt haben könnten. Der Umstand, dass sich ein direkter persönlicher Kontakt der beiden ‚Protagonisten‘ dieser Arbeit bis zu diesem Zeitpunkt nicht nachweisen lässt, muss jedoch auch nicht unbedingt bedeuten, dass ein solches Zusammentreffen nicht stattgefunden haben könnte.

Im Zusammenhang mit dieser Aussage soll nun noch eine Anmerkung, die mit der bearbeiteten Literatur zusammenhängt, getroffen werden. Da es der Forschung zu Michelangelo Antonioni, wie auch den Autorinnen und Autoren der entsprechenden Literatur zu Giorgio Morandi offensichtlich nicht daran gelegen ist, sich mit dem Filmmacher und dem Maler gleichermaßen zu beschäftigen, werden in der bearbeiteten Literatur ‚Schnittpunkte‘ zwischen beiden so gut wie nicht beschrieben. Dies stellt selbstverständlich keinerlei Wertung dar, sondern ist einzig den jeweiligen Fragestellungen und den, diesen entsprechenden und zielorientierten, Forschungsrichtungen geschuldet.

Da die vorliegende Arbeit der vergleichenden Forschung zu den Bildwerken Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis verpflichtet ist und sich damit gewissermaßen auf ‚Neuland‘ begeben hat, lassen sich dann auch Hinweise auf ‚Berührungspunkte‘ der beiden nur mühsam rekonstruieren. Wird ein Name, ein Projekt oder ein Ereignis in der Literatur zu einem der beiden ‚Protagonisten‘ erwähnt, so folgte die Suche nach diesem Namen, Anknüpfungen an diese Projekte oder mögliche Überschneidungen hinsichtlich dieser Ereignisse in der Literatur zu dem jeweils anderen. Was dann die Konsequenz mit sich bringt, dass sich die vorstehend benannten persönlichen Kontakte immer nur ‚getrennt‘ für Morandi und Antonioni belegen lassen. Die Möglichkeit eines direkten Zusammentreffen der beiden ist, wie gezeigt wurde, denkbar,

178 _ Vgl. Zurlini 1973, S. 56 und S. 58.

179 _ Estate violenta. Regie: Valerio Zurlini. I 1959; La ragazza con la valigia. Regie: Valerio Zurlini. I 1960; Cronaca familiare. Regie: Valerio Zurlini. I 1962. Vgl. Galuzzi 2013, S. 58.

180 _ „[...]; Giorgio Morandi che contò fra i primi fedelissimi estimatori Michelangelo Antonioni e chi scrive; [...].“ Zurlini 1985, S. 26.

vielleicht auch nicht unwahrscheinlich. Belegen lässt sich dies bis zum jetzigen Zeitpunkt allerdings nicht. Zur zeitlichen Einordnung der bislang beschriebenen gemeinsamen Kontakte zu Personen des italienischen Filmschaffens kann gesagt werden, dass es sich hier um die Jahre bis 1960 handelt. Die Angabe dieses zeitlichen Rahmens erscheint auch insofern bedeutsam, als sich das Beschriebene demnach, noch bevor der Film Federico Fellinis La Dolce Vita in die Kinos kam, zugetragen hat.

Es könnte an dieser Stelle ein Einwand formuliert werden, der auf folgender Überlegung basiert: Könnte es nicht ratsam sein, auf eine Betrachtung der ‚Schnittmengen‘ innerhalb der persönlichen Netzwerke Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis zu verzichten, da sich durch den Blick auf diese Netzwerke bislang kein persönlicher Kontakt zwischen den beiden nachweisen ließ? Stattdessen könnte sich das Augenmerk ausschließlich auf die Bilder fokussieren, nicht zuletzt weil als zentrales Thema dieser Arbeit, die vergleichende Analyse eben dieser Bilder bestimmt wurde.

Auch um dem soeben formulierten möglichen Einwand etwas entgegen zu setzen, werden einige Argumente angeführt, die dazu dienen sollen, die bisherigen Forschungen nach ‚Schnittmengen‘ der persönlichen Netzwerke Morandis und Antonionis als einen sinnvollen Beitrag zur vorliegenden Arbeit, darstellen zu können.

Zunächst soll zum Ausdruck gebracht werden, dass es ein Ziel ist, verdeutlichen zu können, dass es in Italien zur fraglichen Zeit ein ausgeprägtes ‚Networking‘ zwischen Literaten, Kunstschaffenden, Filmmachern, Kunsthistorikern, Kritikern und anderen Intellektuellen gegeben hat. Dies sorgte unter den zahlreichen Beteiligten für einen regen Austausch, der sich sowohl auf persönlicher Ebene als auch mithilfe von Publikationen realisierte. Da die betrachteten Persönlichkeiten aus nahezu zwei oder gar drei Generationen stammen, lässt sich beobachten, dass die intensive Auseinandersetzung mit der Kunst, ihrer Theorie und ihrer Geschichte kontinuierlich in Gang gehalten wurde und sich möglicherweise sogar stetig intensivierte.

In der beschriebenen Zeitspanne fanden zwei Weltkriege statt, die nicht nur während ihrer Dauer, sondern auch in den beiden Nachkriegszeiten existenziell schwierigste Lebensumstände mit sich brachten. Unter diesen – heute vermutlich gar nicht mehr vorstellbaren – Vorzeichen erscheint der Wille zur Beschäftigung mit der Kunst, der als gemeinsame ‚Triebfeder‘ für die genannten Persönlichkeiten ausgemacht werden kann, in einem besonderen Licht.

Einen weitereren Aspekt stellt die Rolle des politischen ‚Klimas‘ im Verlauf dieser Zeit dar. Unter dem faschistischen Regime wurden Begriffe wie ‚das Volk‘, ‚der Herrenmensch‘ und hiermit die ‚Rechtfertigung einer gegebenen Überlegenheit‘ permanent und mit Macht propagiert. Unter einer solchen Ideologie kann die Kunst und die Beschäftigung mit ihr durchaus mehr als nur ein

kritischer Beitrag zum gesellschaftlichen Diskurs sein.[181] Ihr ließ sich sogar ein nahezu subversiver Charakter zusprechen, weil Kunst sich in ideologisch gegebenen Kategorien nicht verstehen oder gar beherrschen lässt und dadurch für die Inhaber der Macht suspekt werden kann.
Der Umstand, dass die Kunst etwas ist, was von Menschen gemacht und betrieben wird, wird auch als eine Rechtfertigung für dieses Kapitel bewertet, denn diese Menschen leben in ihrer jeweiligen Zeit und in ihren sozialen, politischen und persönlichen Konstellationen. Sie werden geprägt von ihren Lebenserfahrungen und dies zeigt sich dann auch in allem, was durch diese Menschen hervorgebracht wird. Demnach können die Ergebnisse der Kunstschaffenden, der Geisteswissenschaftler und der Intellektuellen auch nicht vollkommen losgelöst von den jeweiligen Lebensumständen und Erfahrungen entstanden sein. Daraus lässt sich ableiten, dass die hier skizzierten persönlichen, sozialen, politischen und kulturellen Umstände sich nicht außerhalb der in der weiteren Folge zu besprechenden Bilder erschöpfen – sie sind vielmehr ein Mitkonstituierendes dieser Bilder.

Nach dem Zusammenbruch des faschistischen Regimes in Italien und der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges stand Michelangelo Antonioni am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn als Filmmacher, während sich für die Kunst des nun über 55-jährigen Giorgio Morandi immer weiter steigende Anerkennung und auch wachsender wirtschaftlicher Erfolg einstellten.
Neben den Persönlichkeiten, die im Bereich des Filmschaffens tätig waren, konnte Morandi auch Schriftsteller, Journalisten und Kritiker, wie Leonardo Sinisgalli, Curzio Malaparte, Giovanni Macchia und Giuseppe Ungaretti, für seine Gemälde begeistern. Wie diese zählte der Schriftsteller Luigi Bartolini, der die literarische Vorlage zum Film LADRI DI BICICLETTE von De Sica und Zavattini geliefert hatte, zu den Sammlern von Morandis Werken. Die Komponisten Goffredo Petrassi und Alfredo Casella waren im Besitz von Arbeiten des Malers aus Bologna, wie auch der Bildende Künstler Corrado Cagli. Unter den Politikern der Nachkriegszeit besaßen die Sozialisten Pietro Nenni, Lelio Basso und Sandro Pertini Gemälde Morandis.[182]
Die Nachfrage nach der Kunst Giorgio Morandis stieg in Italien und auch International immer weiter an, sodass er begann, die Namen der Besteller und zukünftigen Käufer auf die Rückseiten der noch unbearbeiteten Leinwände zu schreiben.[183] Diese Praxis, brachte es mit sich, dass seine Sammler keine Auswahl unter den Bildern treffen konnten, sondern dasjenige, welches auf der Rückseite bereits ihren Namen trug, ihnen dann auch zugeteilt wurde. Die Kaufinteressenten

181 _ Dies gilt selbstverständlich nicht für die regimekonformen Kunstprodukte, deren Zweck sich in der Illustration irgendwelcher ideologisch vorgegebener ‚Werte' erschöpft.
182 _ Vgl. Selleri, *Critici*, 2009, S. 180.
183 _ Vgl. Schwarz 2000, S. 105.

mussten durchaus auch einige Jahre auf ihre Gemälde warten.

> „In Bologna, jedoch [...], fand Morandi wenig Raum [Resonanz, der Verf.]; nur einigen echten, aber einzeln stehenden, Bewunderern gelang es, eine bescheidene Anzahl seiner Werke zusammenzutragen, wie dem, ursprünglich aus Venedig stammenden, Antiquitätenhändler Giorgio Balboni, [...]."[184]

„Die wahren Freunde Morandis, die er in ihrem Zuhause besuchte, waren nur ganz wenige in der Stadt."[185] Zu diesen „wahren Freunden" kann Giorgio Balboni gezählt werden. Er war über eine lange Zeit und eng mit Morandi befreundet. Eine ganz besonders warmherzige Freundschaft verband den Maler mit Elena Balboni Chiesa, der Ehefrau Balbonis. Die Familie Balboni lebte in einer Wohnung im Zentrum der historischen Altstadt, zu der eine Dachterrasse gehörte, die auch eine schöne Aussicht auf die beiden hohen Türme, ein Wahrzeichen Bolognas, bot.[186]
In dem Buch Renzo Renzis *La città di Morandi* wurden im Jahr 1989 erstmals kurze ‚schnipselartige' Aussagen Giorgio Morandis veröffentlicht. Er äußerte sich hier in prägnanten Aussagen, die zum Teil Aphorismen ähnlich erscheinen, zu den unterschiedlichsten Themen: Von der Fußballlotterie, über die Malerei und andere Künstler, bis hin zur konstruierbaren Zentralperspektive Leon Battista Albertis. Diese Aussagen des Künstlers hat Elena Balboni Chiesa während der Besuche Morandis in ihrem Haus notiert und ähnlich einem Tagebuch zusammengestellt.[187] Giorgio Morandi legt hier auch einen feinen Sinn für Humor an den Tag, wofür auch ein Beispiel wiedergegeben werden soll. Auf eine Übersetzung ins Deutsche wird ausnahmsweise verzichtet, da dieser Scherz nur im italienischen Original als solcher zu verstehen ist. „Morandi: »Debbo scrivere una lettera.« Un amico: »Le vuole un segretario.« Morandi: »Io non ho segreti.« [Anführungszeichen im Original, der Verf.]."[188]
Giorgio Morandis nachweisbare enge Freundschaft mit Giorgio und Elena Balboni Chiesa stellt eine mögliche ‚Schnittstelle' mit der Person Michelangelo Antonionis dar. Dessen erste Ehefrau Letizia Balboni war Giorgios Schwester und die Schwägerin von Elena. Diese verwandtschaftliche Bindung Antonionis an die engen Freunde Morandis macht auch ein persönliches Zusammentreffen der beiden wahrscheinlich, selbst wenn ein solches nicht eindeutig aus den zur Verfügung

184 _ „A Bologna, tuttavia [...], Morandi trovò poco spazio; solo alcuni sinceri, ma isolati estimatori riuscirono a mettere assieme un discreto numero di sue opere, come l'antiquario di origine veneziana Giorgio Balboni, [...]." Selleri, *Critici*, 2009, S. 175.
185 _ „Gli amici veri di Morandi, dei quali egli potesse frequentare le case, erano pochissimi in città." Renzi 1989, S. 145.
186 _ Vgl. Renzi 1989, S. 145.
187 _ Die gesammelten Aussagen Giorgio Morandis sind unter dem Titel *Detti di Morandi raccolti da Elena Balboni Chiesa* veröffentlicht, in: Renzi 1989, S. 145–156.
188 _ Renzi 1989, S. 148.

stehenden Quellen belegbar ist. Es findet sich auch ein Foto, welches Giorgio Morandi im Hause Balboni anlässlich der Taufe der Tochter der Eheleute zeigt. Hier trägt er das Baby in seinem Taufkleid auf dem Arm. (Abb. 3.15) Die Anwesenheit Morandis bei einer Familienfeier lässt es noch etwas wahrscheinlicher erscheinen, dass er, beispielsweise im Rahmen solcher Anlässe, dann mit der Schwester Balbonis, Letizia, und auch mit deren Mann Michelangelo Antonioni zusammengetroffen sein könnte.

Es konnte eine Quelle ausgemacht werden, die belegt, dass Michelangelo Antonioni schon in jungen Jahren der Kunst Giorgio Morandis ein hohes Maß an Anerkennung entgegenbrachte. So schreibt er bereits im Jahr 1942 in einem Brief an Letizia Balboni:

> „Ich habe einen Artikel von [Massimo, der Verf.] Bontempelli[189] über das Stillleben gelesen. Er schreibt: »Mit dem Stillleben kann der Maler plötzlich den metaphysischen Sinn wiederfinden, der die Größe der Malerei aus lange vergangenen Zeiten ausgemacht hat. In den gleichen Zeiten, in denen das konstruierende Element des Erkennbaren für die Erzählung aufgegeben wird, erschafft er die Malerei in einer lyrischen Weise: Weil das sogenannte Stillleben für ihn etwas ist, was für die Kunst des Schreibens ein Sonett oder ein Madrigal sein kann. (Heute stellt das Werk Morandis so etwas wie eine lyrische Gedichtsammlung dar, variantenreich, geheimnisvoll und deutlich an die *Canzoniere* [kursiv im Original, der Verf.] eines Francesco Petrarca erinnernd).« [Anführungszeichen und Klammersetzung im Original, der Verf.] Abgesehen davon, kann gefolgert werden, dass wir, die wir Morandi schätzen, mindestens zu zweit sind.“[190]

Antonioni zitiert hier den lobenden Artikel Bontempellis und gibt am Ende deutlich zu erkennen, dass er die hohe Wertschätzung des Verfassers in Bezug auf das Werk Morandis teilt.

Michelangelo Antonioni hat sich demnach bereits im Alter von 29 Jahren mit der künstlerischen Arbeit Giorgio Morandis auseinandergesetzt und sie sehr positiv beurteilt. Er zeigt hier eine hohe Anerkennung schon zu Beginn seiner künstlerischen Sozialisation.

189 _ Massimo Bontempelli, „Giorgio Morandi“, in: *Corriere della Sera*, 20. August 1941. Für die auffallend lange Zeitspanne zwischen dem Erscheinen dieses Artikels und dem Verfassen des Briefes von Antonioni konnte keine Begründung aufgefunden werden. Da der Verf. im Archiv des *Museo Morandi* Einblick in den genannten Artikel nehmen konnte, kann die hier genannte Quelle dennoch als gesichert gelten.

190 _ „Ho letto un articolo di Bontempelli sulla natura morta. Scrive: “Con la natura morta, il pittore poté ritrovare di colpo il senso metafisico che aveva fatto grande la pittura del più lontano passato. In pari tempo, abbandonata la costruzione narrativa del riconoscibile, egli creò alla pittura il suo genere lirico: perché la cosiddetta natura morta è per lui quello che per l’arte dello scrivere poté essere un sonetto o un madrigale. (Oggi l’opera di Giorgio Morandi costituisce un *canzoniere* lirico, vario, misterioso e suasivo da ricordare il Canzoniere di Francesco Petrarca).“ Conclusione a parte, almeno siamo in due a stimare Morandi.“ Brief Antonionis an Letizia Balboni, Mentone, Dienstag (Mai?) 1942, in: Di Carlo 2018, S. 49f.

3.4.2 Die Frage nach direktem persönlichen Kontakt zwischen Morandi und Antonioni

Ein erster Nachweis für eine persönliche Kommunikation zwischen Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni konnte aufgefunden werden. Die Rede ist hierbei von einem Brief, der durch den handschriftlichen Datumsvermerk auf den 9. Juli 1953 verweist und der von Giorgio Morandi an Antonioni geschickt wurde.[191] Von einer Kommunikation – im Sinne eines Austausches – kann in diesem Fall ausgegangen werden, da sich das Schreiben als eine Antwort Giorgio Morandis auf eine Briefsendung erkennen lässt, die er zuvor von Michelangelo Antonioni erhalten haben muss.

Zu Beginn seines Schreibens entschuldigt sich Morandi für seine verspätete Antwort und bedankt sich sehr für eine Publikation, die Antonioni ihm als Geschenk zugesendet hatte. Bei diesem Buchgeschenk handelt es sich offensichtlich um einen Band mit Fotografien von Henri Cartier-Bresson und Morandi schreibt, dass er diesen Fotografien – zumindest in Teilen – zuspricht, Kunst zu sein. Hier wird lediglich der Name des Fotografen erwähnt, ohne konkret die Publikation zu benennen, die Morandi von Antonioni geschenkt bekommen hatte.[192] Es schließen sich noch einige kurze Anmerkungen zur Fotografie, zum Kino und zur Kunst an und abschließend bedankt sich dann Morandi nochmals bei Antonioni.[193]

Im Anschluss an die Zeilen, die Giorgio Morandi hier geschrieben hat, befindet sich, auf dem gleichen Blatt Papier, ein kurzer mit Bleistift geschriebener und in anderer Handschrift ausgeführter, Zusatz: „Lieber Michelangelo, nur weil Morandi deine Adresse nicht wusste, habe ich sie ihm gegeben. Ciao Giorgio“[194]

Diese Anmerkung stammt von der Hand Giorgio Balbonis. Sein Schwager hatte demnach Michelangelo Antonionis Postanschrift an Morandi weitergegeben.[195]

191 _ Der bereits kurz angesprochene handschriftliche Brief Morandis an Antonioni (siehe Kapitel 1.1.3, Anm. 48, S. 25 und Abb. 1.1.) findet sich in Form einer Reproduktion, in: Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 106.

192 _ Der Verf. hat via E-Mail am 19. Dezember 2017 bei Lorenza Selleri in Bologna nachgefragt, ob sie genaueres zu diesem Buch von Henri Cartier-Bresson sagen könnte. Noch am gleichen Tag erhielt dann der Verf., diese Publikation betreffend, die folgende Auskunft: Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952. (Vgl. E-Mail 3, S. 278.)

193 _ Der Inhalt des Briefes wird hier ‚stichpunktartig‘ wiedergegeben, weil es nicht gelingen konnte aus der Handschrift Morandis jede einzelne Vokabel zu entziffern, der Verf.

194 _ „Caro Michelangelo, solo ne Morandi ha saputo da me il tuo indirizzo. Ciao. Giorgio.“ (Abb. 1.1.).

195 _ Die Vermutung, dass dies von Giorgio Balboni geschrieben wurde, verfestigte sich im Laufe der Forschung zu dieser Arbeit und wurde dann auch von Lorenza Selleri anlässlich eines persönlichen Gespräches im Museo Morandi am 02. November 2018 in Bologna betätigt.

Die sprachliche Form, in der das Schreiben verfasst wurde, könnte als formal und höflich bezeichnet werden. Antonioni wird mit „Dottore“ angesprochen, die Höflichkeitsform bestimmt die Ansprache durch den kurzen Text hindurch und Morandi beschließt den Brief mit der Formel: „[...] cordiali saluti Suo Giorgio Morandi.“[196]
Aus der sprachlichen Form dieses Schreibens könnte abgeleitet werden, dass die persönlichen Kontakte zwischen Morandi und Antonioni zu diesem Zeitpunkt vermutlich keine intensive oder gar freundschaftliche Vorgeschichte aufzuweisen hatten.
Michelangelo Antonioni, der der Kunst und der Person Giorgio Morandis hohe Anerkennung und Wertschätzung entgegenbrachte, ist wohl kaum zu unterstellen, dass er als Buchgeschenk für den Maler etwas ‚Beliebiges‘ auswählen würde. Es erscheint wesentlich wahrscheinlicher, dass Antonioni von den Fotografien in diesem Band in besonderem Maß beeindruckt gewesen sein muss. Er wird vermutlich den Bildern Henri Cartier-Bressons eine hohe künstlerische Qualität zugeschrieben haben. Auch wird Antonioni gehofft haben, dass Morandi die Arbeit des Fotografen ganz ähnlich wie er selbst beurteilen wird. Was dann auch der Fall war.

Außer dem soeben besprochenen Brief von Morandi an Antonioni konnte ein weiteres Schreiben aufgefunden werden, das zwei Jahre später, im Jahr 1955, verfasst wurde. Diesmal jedoch mit umgekehrter Rollenverteilung in Bezug auf Absender und Adressat.[197] Dieser zweite Nachweis über einen direkten Kontakt zwischen den ‚Protagonisten‘ dieser Arbeit kann in mehrfacher Hinsicht als eine aufschlussreiche Quelle bewertet werden.[198]

> „Lieber Professor, Ich habe vor einigen Tagen eine Ihrer Ausstellungen bei der Galerie *Medusa* in der *via del Babuino* [in Rom, der Verf.] gesehen. Es ist keine umfangreiche Ausstellung, die aber – meiner Meinung nach – genügt, um einen starken Eindruck zu hinterlassen.“[199]

196 _ „[...] herzliche Grüße Ihr Giorgio Morandi.“ (Abb. 1.1.).

197 _ Es handelt sich um einen Brief, den Antonioni aus Rom an Morandi geschrieben hat. Er ist auf den 9. November 1955 datiert. Dem Verf. liegt der Brief als in Satzschrift übertragene und leicht gekürzte Version vor, die publiziert wurde, in: *Giorgio Morandi nelle raccolte romane,* hg. von Marilena Pasquali, Ausst.-Kat. Rom, Studio d'Arte Campaiola, 2013, S. 102.

198 _ Die Sprache, in der Michelangelo dieses Schreiben verfasste, trägt in Teilen durchaus poetische Züge, was die Übertragung in die deutsche Sprache etwas diffizil gestaltete. Um den Text verständlich übersetzen zu können, konnte nicht immer die Reihenfolge der einzelnen Satzteile beibehalten werden. Auch wurden einige Wörter hinzugefügt, um den Text in der deutschen Sprache lesbarer gestalten zu können, der Verf.

199 _ Alle Textstellen, die im folgenden Absatz als direktes Zitat gekennzeichnet sind, wurden dem Brief Antonionis an Morandi vom 9. November 1955 entnommen. Um die hier angeführten direkten Zitate im Kontext des Briefes beurteilen und einordnen zu können, wird der gesamte italienische Originaltext aus der genannten Quelle zum Abschluss der Besprechung des Briefes – in einer Anmerkung zusammengefasst – wiedergegeben.

Antonioni schreibt dann, dass eine bestimmte Sache ihm beim Betrachten der Gemälde bewusst geworden wäre, nämlich, dass in den Werken „[...] in Perfektion die Theorie von James zur »limitierten Perspektive« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] angewendet/umgesetzt wurde.“ Er bezieht sich hier auf den Schriftsteller Henry James und Antonioni beschreibt dann den Inhalt dieser Theorie mit folgenden Worten:

> „Es ist damit gemeint, dass das, was einen anfangs verunsichert oder unschlüssig zurücklässt, sofort im Anschluss verstehen lässt, dass es genau diese limitierte Perspektive ist, die das Maß für die außergewöhnliche, fantastische Schlüssigkeit eines Künstlers angibt. Nichts anderes als diese limitierte Perspektive bringt dann das, was eigentlich dem Bereich des Geistigen entspringt, dem Bewusstsein ans Licht.“

Zu dieser Aussage Antonionis sollen ergänzend einige knappe Erläuterungen zur besagten Theorie des amerikanisch-britischen Schriftstellers Henry James folgen:

> „Er gilt als der große »Erneuerer« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] der Romanform mit seinen späteren Werken ab ca. 1897 (The Spoils of Poynton). Seine innovative Erzähltechnik bestand darin, den Roman so zu subjektivieren, dass das ganze Geschehen an die Sichtweise einer Figur gebunden ist, so dass der (oftmals) sehr einseitige Blickwinkel eines bestimmten Charakters im Roman vorherrscht.“[200]

In Romanen wurde die Beschreibung des Sichtbaren üblicherweise der Rolle eines ‚Erzählenden‘ zugeordnet und in einer sprachlichen Form verfasst, die einer ‚neutralen-objektiven‘ Sicht auf die Welt zu entsprechen schien. Diese Erzählweise lässt Henry James hinter sich und beschreibt das, was zu sehen ist, aus der subjektiven Sicht und vom Blickwinkel seiner Figuren aus. Er fängt konsequent die jeweils individuelle Perspektive seiner Einzelfiguren auf die Erscheinungen ein und beschreibt diese in seiner Literatur. „Die vielen unterschiedlichen Ansichten der Realität führen zu einer Uneinheitlichkeit des Wirklichkeitsbegriffs, [...].“[201] Dieser Aspekt brachte für Michelangelo Antonioni allerdings kaum die Veranlassung, in seinem Brief an Morandi einen Bezug zur Theorie von Henri James herzustellen. Es könnte vielmehr gefolgert werden, dass Michelangelo Antonioni die jeweilige subjektive Sicht auf die Welt, die James‘ Figuren auszeichnet, in diesem Brief auf die ebenso subjektive Sicht des Künstlers Morandi überträgt. Und diese Subjektivität der Perspektive limitiert sie notwendig. Antonioni schreibt somit Giorgio Morandi zu, sein individuelles Sehen so

200 _ Renate Brosch in einer an den Verf. gerichteten E-Mail vom 16. Dezember 2019. (Vgl. E-Mail 4, S. 279.)

201 _ Renate Brosch, *Krisen des Sehens: Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert,* Tübingen 2000, S. 540.

in seine Kunst übertragen zu können, dass hier eine „außergewöhnliche, fantastische Schlüssigkeit“ erkennbar werden kann.
Anschließend schreibt Michelangelo Antonioni, dass er nun zur Analyse der Bilder, was er hier explizit mit deren Beobachtung oder Betrachtung gleichsetzt, kommen würde. Die Fantasie des Künstlers tobt sich aus und dies würde dann schließlich in den vielfältigen Arten und Weisen des malerischen Ausdrucks, sichtbar werden. Er ergänzt dann, dass sich „[...] in der Sprache der Malerei, geradewegs in der Technik [...]“ die Fantasie des Künstlers manifestiere und sichtbar werde.
Um seine Überlegungen zu den Bildern abzuschließen, formuliert Michelangelo Antonioni: „Und es ist so, dass hier der Technik ihre wahre poetische Funktion zuteilwird.“ Daran schließt eine Entschuldigung an, die er aus seiner unzureichenden Fähigkeit begründet, die Wirkung, die die Bilder auf ihn haben, in die richtigen Worte fassen zu können.

> „Ich kann mich nicht sehr gut ausdrücken. Worte sind nicht meine Stärke. Sollte ich aber eines Tages eine Dokumentation über Sie drehen dürfen, so würde ich versuchen, genau das [das, was Antonioni zu den Bildern und ihrer Wirkung geschrieben hat, der Verf.] zu erhellen – es augenscheinlich/offensichtlich mittels des Bildes wiederzugeben. [...] Ich bitte Sie meine tief empfundene Hochachtung entgegenzunehmen.
>
> Michelangelo Antonioni“[202]

Zunächst lässt sich diesem Brief entnehmen, dass Michelangelo Antonioni nach dem Besuch der Morandi-Ausstellung ausgesprochen beeindruckt gewesen sein muss. Die Wirkung, die die Gemälde bei ihm hinterlassen haben, war offenbar so intensiv, dass er sich dazu veranlasst sah, diese Eindrücke zur Kunst Giorgio Morandis in Worte zu fassen und dann in Form eines Briefes an den

202 _ „Roma, 9. Nov. 1955; Caro Professore, ho visto giorni fa una sua mostra alla Medusa, in via del Babuino. Non è una grossa mostra ma è quanto basta per riceverne, a mio avviso, una forte impressione. C'è sopratutto una cosa che mi è parsa evidente e voglio dirgliela [...]. E cioè: di fronte ad una raccolta di suoi quadri si ha, a tutta prima, la sensazione che sia stata applicata alla perfezione la teoria jamesiana del “punto di vista limitato“ [Anführungszeichen im Original, der Verf.]. In letteratura è appunto James a seguirla fino allo scrupolo. E questo, dapprincipio, lascia perplessi. Senonché poi si capisce subito che è proprio la esiguità di questo orizzonte che dà la misura della prodigiosa coerenza fantastica di un artista, e che quella esiguità, altro non è che lucida coscienza del proprio ambito spirituale. Anche perché, andando avanti nello studio e nell'analisi dei quadri (ecco l'osservazione), si vede che la fantasia si è sbizzarrita in quelli che sono i modi dell'espressione, ossia nel linguaggio, addirittura nella tecnica, il che vuol poi dire: in senso prettamente pittorico. Così l'insistere su certi temi è attuato attraverso esperienze pittoriche così diverse, che quegli stessi temi risultano essi stessi differenti. Ed è così che alla tecnica viene attribuita la sua vera funzionalità poetica. Non mi esprimo molto bene. Le parole non sono il mio forte. Ma se dovessi un giorno fare un documentario su di Lei, proprio questo

Maler nach Bologna zu übersenden.
Auch erscheint hier interessant, dass Antonioni als ‚Einstieg‘ eine „Theorie“ heranzieht, um mit ihrer Hilfe zu begründen, dass er in Rom Kunst gesehen hat, in der sich „[...] die außergewöhnliche, fantastische Schlüssigkeit eines Künstlers [...]“ zeigt. Das heißt, dass Antonioni hier sozusagen auf die kunsttheoretische Kompetenz eines ‚Außenstehenden‘ zurückgreift und damit seinen Ausführungen ein Fundament verleiht, das diese über eine persönliche Meinungsäußerung hinaushebt.
Bemerkenswert ist dann auch seine „Analyse“ der Bilder. Die „Fantasie“, man könnte auch andere Begriffe, wie Kreativität, Schaffensdrang und ähnliche, heranziehen, wird, so Antonioni, im Werk sichtbar. Hier könnte nun erwartet werden, dass er auf die abgebildeten Motive und möglicherweise deren ikonografische Deutung abhebt, mithin auf das, was zu sehen ist, um dies dann in der Folge zu interpretieren. Genau das geschieht jedoch nicht. Antonioni will vielmehr zum Ausdruck bringen, dass die „Fantasie“ des Künstlers in den Arten und Weisen, in der sich die Bilder als Malerei darstellen, sichtbar wird.
Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass damit die Gesamtheit der künstlerischen Mittel, die ein Gemälde konstituieren, angesprochen wird – die Farbigkeit, die Komposition, der Farbauftrag, der Duktus der Pinselstriche, die Verteilung von Licht und Schatten und anderes mehr. Michelangelo Antonioni fasst diese Mittel unter dem Begriff „Technik“ zusammen und gelangt dann zu folgendem Schluss: Es ist die „Technik“, es sind die künstlerischen Mittel, es ist die reine Malerei, der hier „[...] ihre wahre poetische Funktion zuteilwird.“
Des Weiteren fällt auf, dass sich eine direkte sprachliche Bezugnahme auf die Personen Antonioni und Morandi nur ganz zu Beginn und dann wieder am Ende dieses Schreibens feststellen lässt. Im Brief tauchen schon nach der Hälfte des dritten Satzes keinerlei grammatikalische ‚Bausteine‘ mehr auf, die einen Bezug zu Morandi oder Antonioni implizieren. Alles, was in der Folge zur Kunst und deren Wirkung ausgesagt wird, schreibt Antonioni in einer ‚neutralen‘ sprachlichen Form. Weder taucht er als Subjekt auf, noch werden die Anmerkungen zur Kunst sprachlich in irgendeiner Form direkt zum Werk oder zur Person Morandis in Beziehung gesetzt. Diese ‚neutrale‘ Form endet dann auch erst, nachdem Michelangelo Antonioni die Niederschrift seiner Überlegungen zur Kunst abgeschlossen hat. „Ich kann mich nicht sehr gut ausdrücken. Worte sind nicht meine Stärke“ – dies sind dann zum Ende des Briefes die ersten Sätze, in welchen Antonioni wieder sich selbst als Person ins Spiel bringt. Auch in den sich daran anschließenden Bemerkungen wird dann wieder eine Form des Ausdrucks gewählt, die Morandi und auch

> cercherei di chiarire, di rendere evidente attraverso l'immagine. [...] La prego di gradire i miei più profondi ossequi; Michelangelo Antonioni.“ Brief Antonionis an Morandi vom 9. November 1955, zitiert nach: Ausst.-Kat. Rom 2013, S. 102.

Antonioni als Personen miteinbezieht.

Die soeben angesprochene ‚neutrale' Form der Sprache trägt auch einen Teil dazu bei, die Hochachtung für Morandis Kunst unterstreichen zu können. Es wird über Eigenschaften von Kunst und Künstler gesprochen, ohne dass sprachlich direkt auf eine bestimmte Kunst oder einen bestimmten Künstler verwiesen wird, was als geeignetes Stilmittel gesehen werden könnte, um dem Werk Morandis einen noch höheren künstlerischen Wert zu verleihen. Was sich darin begründet, dass diese Sprache eine gewisse Form von ‚Allgemeingültigkeit' impliziert. Antonioni spricht in einer Art von Kunst und vom Künstler, die den Weg einer rein persönlichen Hochachtung für Morandis Werk verlässt und ordnet es in einen Rahmen aus ‚allgemeingültigen' Aussagen zu diesem Themenkomplex ein.

Es lässt sich möglicherweise auch noch ein ganz anderer Aspekt aus diesem Brief herauslesen. Betrachtet man die in Bezug auf die Kunst und den Künstler genutzte ‚neutrale' Sprache im Zusammenhang mit dem Schluss dieses Schreibens, so kann der Eindruck gewonnen werden, dass sich die hier getroffenen Bemerkungen nicht ausschließlich auf die Kunst Morandis beziehen könnten. Womit die Vermutung geäußert werden soll, dass sich der Künstler Michelangelo Antonioni hier gewissermaßen miteinbezieht. In Hinblick auf, unter anderem, „[...] die außergewöhnliche, fantastische Schlüssigkeit/Folgerichtigkeit eines Künstlers [...]" und die poetische Wirkung der Bilder Morandis, werde er versuchen, dies „augenscheinlich/offensichtlich mittels des Bildes wiederzugeben." Was letztlich besagt, wenn hier auch einschränkend als Versuch bezeichnet, dass sich Antonioni gewissermaßen selbst als einen Künstler sieht, der in der Lage ist, Bilder zu schaffen, die genau den Maßstäben genügen würden, die er zuvor für die Kunst Giorgio Morandis beschrieben hat. Anders wäre es wohl für Antonioni kaum möglich, dieses in seinen eigenen Bildern wiedergeben zu können.

Aus der zur Bearbeitung dieses Briefes[203] zur Verfügung stehenden Quelle lässt sich entnehmen, dass der Originaltext hier an zwei Stellen etwas gekürzt wurde. Es konnte in Erfahrung gebracht werden, dass das hier gekürzte Ende des Briefes, im Originalmanuskript eine für die vorliegende Arbeit wichtige Information enthält. An dieser Stelle richtet Michelangelo Antonioni an Giorgio Morandi die Bitte, ihm ein Gemälde zu verkaufen.[204]

Bis es dann tatsächlich dazu kam, dass Michelangelo Antonioni in Bologna ein Gemälde bei Giorgio Morandi persönlich in Empfang nehmen konnte, sollten jedoch noch mehr als fünf Jahre vergehen.

Carlo Di Carlo[205] schreibt, dass Michelangelo Antonioni im Januar 1961 gemeinsam mit Monica Vitti[206] in seinem *Lancia Aurelia Sport* in Bologna angekommen ist. Er, Di Carlo, könne sich so genau daran erinnern, weil dies auch der Tag war, an dem er seine erste persönliche Begegnung mit Antonioni hatte. Carlo Di Carlo hatte den Regisseur nach Bologna eingeladen, um vor dem *Circolo di cultura di Bologna* einen Vortrag über die Kritiken zu seinem, zu dieser Zeit aktuellstem Film, L'AVVENTURA, zu halten. Er erwähnt auch, dass ihm Antonioni bereits vor seiner Ankunft in Bologna telefonisch das Folgende angekündigt hatte:[207] „»So werde ich endlich das Gemälde abholen können, das Giorgio Morandi für mich bereitet/gemacht hat« [Anführungszeichen im Original, der Verf.]."[208]

An diesem Tag kam es dann auch tatsächlich zu einem ersten belegbaren persönlichen Zusammentreffen von Michelangelo Antonioni mit Giorgio Morandi in der *via Fondazza*[209] und der Regisseur konnte ein Gemälde von Morandi entgegennehmen.

Es handelt sich um ein Stillleben, das in Öl auf Leinwand ausgeführt wurde und die Abmessungen von 25,5 x 35 cm besitzt: *Natura morta* (Vitali 1173), 1960.[210] (Abb. 3.16)

Dieses Gemälde weist eine auffallend deutliche Ähnlichkeit zu *Natura morta* (Vitali 1202), 1960,[211] (Abb. 3.17) auf, welches von Antonioni 1961 intradiegetisch in seinem Film LA NOTTE

203 _ Das Originalmanuskript oder auch nur eine vollständige Reproduktion davon konnte leider nicht zugänglich gemacht werden. Bemerkenswert erscheint, dass dieser Brief, obwohl er von Antonioni an Giorgio Morandi versendet wurde, sich heute im Archiv des *Museo Antonioni* in Ferrara befindet und die Bestände dieses Archivs, wie bereits in Kapitel 1.1.2, S. 25 erwähnt, zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit nicht oder nur sehr schwierig zugänglich waren. Zum Aufbewahrungsort des Originalmanuskriptes: Vgl. Guidi 2013, Anm. 18, S. 261.

204 _ Freundlicher Hinweis von Lorenza Selleri.

205 _ Carlo Di Carlo (geb. 1938 in Bologna, gest. 2016 in Rom) war Filmmacher, Historiker und Filmkritiker. In den 1950er Jahren begann er seine Tätigkeit als Kritiker bei der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Film Selezione*. Er war Regieassistent bei Pier Paolo Pasolini. Anfang der 1960er Jahre lernte er Michelangelo Antonioni kennen und es entwickelte sich eine enge Freundschaft, die für die kommenden vierzig Jahre bestehen blieb. Er publizierte ausgesprochen umfangreich zu Antonioni und gab auch mehrfach Sammlungen mit Texten und Interviews Antonionis heraus. Es kann gesagt werden, dass Carlo Di Carlo der Biograf Antonionis war. Vgl. Di Carlo 2018, Umschlagseite IV.

206 _ Die Schauspielerin Monica Vitti spielte in einigen Filmen Michelangelo Antonionis die weibliche Hauptrolle. Von 1956 bis gegen Ende der 1960er Jahre waren die beiden Lebensgefährten.

207 _ Vgl. Carlo Di Carlo, „Il lungo viaggio con Antonioni", in: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von Dominique Païni, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 200-207, hier S. 201.

208 _ „»Così potrò finalmente ritirare il quadro che Giorgio Morandi mi ha preparato.«" Di Carlo 2013, S. 201.

209 _ Das persönliche Zusammentreffen Antonionis und Morandis wurde ihr, wie Barbara Guidi schreibt, auch durch Giorgio Balboni bestätigt. Vgl. Guidi 2013, Anm. 18, S. 261.

210 _ Die Recherchen zur Bestimmung dieses Gemäldes wurden zunächst von Verwirrung geprägt, da sich in der Literatur widersprüchliche Angaben hierzu finden lassen. So verwechselt beispielsweise Maria Cristina Bandera das Gemälde aus dem Besitz Antonionis mit dem Stillleben, das in seinem Film LA NOTTE zu sehen ist. Vgl. Bandera 2009, S. 34. Es konnte dann jedoch eindeutig ermittelt werden, dass es sich bei Antonionis Bild, um das oben angegebene *Natura morta* (Vitali 1173), 1960 handelt. Vgl. Guidi 2013, S. 260 und Anm. 18, S. 261.

211 _ Vgl. Guidi 2013, Anm. 18, S. 261.

eingesetzt wurde.

Am Tag ihrer ersten belegbaren Begegnung übergab Giorgio Morandi das Stillleben allerdings nicht nur an den Filmmacher, sondern er überraschte Michelangelo Antonioni damit, dass er ihm das Gemälde zum Geschenk machte.[212] Die für ihn vollkommen unerwartete Schenkung des Bildes durch Morandi veranlasste Antonioni, sich seinerseits bei dem Maler mit einem ‚Gegen-Geschenk' zu bedanken, und so ließ er Morandi im Sommer des Jahres 1961 ein Teeservice, ein Kaffeeservice, zwölf Gläser und einen Kühlschrank zukommen.[213]

Wenn ein Künstler, der, wie Michelangelo Antonioni, eine große Nähe zur Bildenden Kunst mitbringt, an den älteren ‚Kollegen' mit der Bitte, ihm ein Gemälde zu verkaufen, herantritt, so kann das nur als eine Form der Hochachtung für die Arbeit Giorgio Morandis bewertet werden. Aber auch dessen Verhalten – die Rede ist hier davon, dass er sich das Stillleben nicht bezahlen ließ – erscheint zumindest bemerkenswert.

Auch wenn sich nicht nachweisen lässt, dass Giorgio Morandi jemals einen Film von Antonioni gesehen hat, so lässt sich annehmen, dass er auch in irgendeiner Form eine gewisse Wertschätzung für den Regisseur als Person und seine Arbeit empfunden haben muss. Ein Künstler, der – und wie es bei Morandi zweifellos der Fall ist – mit großer Leidenschaft, Akribie, Selbstkritik und viel Arbeit seine Werke schafft, verschenkt diese nicht ohne Weiteres. Nicht zuletzt auch deshalb, weil für den Maler die angemessene Bezahlung eines Werks so etwas wie die Bestätigung für den Wert seiner eigenen Arbeit darstellt. Daraus könnte dann gefolgert werden, dass ein Künstler wie Giorgio Morandi seine Gemälde nur an Personen verschenkte, bei denen er den Eindruck gewinnen konnte, dass sie seiner Arbeit auf einer anderen Ebene als auf der der Bezahlung besondere Wertschätzung entgegenbrachten.

Der Künstler Antonioni konnte wohl durch seine künstlerische Arbeit, seine Haltung zum Kunstschaffen und durch seine Persönlichkeit die Hochachtung für das Werk seines Gegenübers so authentisch und glaubhaft zum Ausdruck bringen, dass Giorgio Morandi ihm das Gemälde schenken konnte und wollte. Dies könnte durchaus wiederum als ein Zeichen der Wertschätzung gesehen werden, die somit auf Gegenseitigkeit beruhen würde.

Die Überschrift des folgenden Exkurses, *Die Fotoagentur Magnum und das Kino nach dem Zweiten Weltkrieg*, verweist auf einen anderen ‚Schauplatz' und könnte die Frage nach dem Bezug oder gar nach einer Relevanz für diese Arbeit aufwerfen. Um zu begründen, warum dem folgenden Kapitel in dieser Arbeit Raum gegeben wird, sollen kurz die gedanklichen Pfade skizziert werden, die begangen wurden und an deren Ende dann die Entscheidung zu diesem

212 _ Vgl. Di Carlo 2013, S. 201.

213 _ Vgl. Guidi 2013, Anm. 18, S. 261.

Exkurs stand.

Dieser Ansatz führt zu der Publikation zurück, die als ein Geschenk Michelangelo Antonionis ihren Weg zu Giorgio Morandi fand.

Im Jahr 1952 erschien Henri Cartier-Bressons *Images à la sauvette* in französischer Sprache und zeitgleich unter dem Titel *The decisive Moment* in einer englischsprachigen Fassung.[214] (Abb. 3.18)

Eine Besonderheit stellen die Schutzumschläge für beide Sprachversionen dieses Buches dar: Es sind eigens für diese Bände geschaffene Siebdrucke von Henri Matisse. Bei dem Geschenk Antonionis an Morandi handelt es sich um ein großformatiges Buch, das auch durch seine ausgesprochen hochwertige Gestaltung und eine aufwendige buchbinderische wie drucktechnische Produktionsweise besticht.[215]

Ausschlaggebend für die Handlung Michelangelo Antonionis dürfte aber wohl kaum gewesen sein, wie sich dieser Band darstellt. Entscheidend für ihn waren die Bilder, die Fotografien von Henri Cartier-Bresson, die in diesem Buch zu sehen sind. Sie müssen den Bildenden Künstler derart beeindruckt haben, dass er sich veranlasst sah, diese Fotos dem von ihm hoch geschätzten Maler in Bologna zugänglich zu machen. Giorgio Morandi sah in der Fotografie wie auch im Film eine gewisse Konkurrenz zur Malerei und äußerte sich kritisch: „»Sicher, die Fotografie … auch das Kino. Die Leute glauben an die Fotografie, weil hier eine Maschine die Wirklichkeit wiedergibt. Sie schenken der Maschine Vertrauen. Es ist hier eine Maschine und deshalb muss es wahr sein« [Anführungszeichen im Original, der Verf.]."[216]

Dieses Zitat Morandis ist der Aufzeichnung eines persönlichen Gesprächs von Renzo Renzi mit dem Maler entnommen und im weiteren Verlauf dieser Unterhaltung über die Fotografie und das Kino nimmt Morandi dann auch noch explizit Bezug auf sein Buch von Cartier-Bresson. Er sagt über dessen Fotografien, dass sie so etwas wie Kunst seien, was jedoch

214 _ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952. *The decisive Moment*, Simon and Schuster, New York, 1952. Beide Sprachversionen des Buches wurden bei *Draeger frères* in Paris gedruckt und verarbeitet.

215 _ Der Band weist geschlossen die Abmessungen von 27,5 x 36,5 cm auf. Er besticht mit einer schönen Papierqualität, einer aufwendigen typografischen Gestaltung und erstklassig ausgeführtem Druck. Die Fadenheftung und der Einband zeugen von hochwertiger Buchbindearbeit. Der Band verfügt über einen Schuber für seine Aufbewahrung. Diese Informationen konnten anhand der Faksimile-Ausgabe des Buches in seiner englischsprachigen Version gewonnen werden. Das Faksimile wurde – mit der Ausnahme, dass der Schutzumschlag von Henri Matisse kein Siebdruck, sondern eine Offsetreproduktion ist – in unveränderter Form publiziert, von: Steidl Verlag, Göttingen 2018.

216 _ „»Certo, la fotografia … anche il cinema. La gente crede alla fotografia perché c'è una macchina che riproduce la realtà. Hanno fiducia nella macchina. Se è una macchina, dev'essere vero«." Renzi 1989, S. 168.

nichts mit dem Fotoapparat zu tun habe, sondern ausschließlich den Fertigkeiten des Fotografen geschuldet wäre. Dann gibt er noch an, was, seiner Überzeugung nach, das entscheidende Können des Fotografen ist:[217] „»Um es kurz zu sagen: Hier ist ein Mensch, der sieht« [Anführungszeichen im Original, der Verf.].“[218]

Um Kunst sein zu können, müssen die Bilder von Menschen, die sehen – die genau hinsehen können – geschaffen werden. Dies ist die entscheidende Bedingung, die Giorgio Morandi hier stellt. Eine Überzeugung, von der sicherlich auch Michelangelo Antonioni getragen wurde.

Der Umstand, dass die beiden ‚Protagonisten‘ dieser Arbeit den Fotografien Henri Cartier-Bressons zusprechen, Kunst sein zu können, wird auch als eine Form der Legitimation verstanden, sich nun mit diesen Bildern und den Bildern einiger anderer Fotografinnen und Fotografen zu beschäftigen.

Das geschieht auch, weil die ausgewählten Fotografien von Menschen gemacht wurden, von denen jeder Einzelne etwas gemeinsam mit Morandi und Antonioni hat: „»Um es kurz zu sagen: Hier ist ein Mensch, der sieht«.“

217 _ Vgl. Renzi 1989, S. 168f.

218 _ „»Insomma: c’è un uomo che vede«.“ Renzi 1989, S. 169.

4. Exkurs I: Die Fotoagentur *Magnum* und das Kino nach dem Zweiten Weltkrieg

Henri Cartier-Bresson wurde im Jahr 1908 in Chanteloup, Frankreich, geboren. Ab 1932 widmete er sich hauptberuflich der Fotografie und war Mitte der 1930er Jahre auch für kurze Zeit als Regieassistent bei Jean Renoir tätig.[1] Von Anfang seiner Tätigkeit an sah er sich der Bildreportage verpflichtet und blieb diesem fotografischen Genre dann auch bis zum Ende seiner Laufbahn verhaftet.

Neben seiner Arbeit als Fotograf gilt Henri Cartier-Bresson auch als ein wichtiger Theoretiker der Reportagefotografie. Der von ihm verfasste Einleitungstext aus dem Buch *Images à la sauvette* wurde „[…] wie kein anderer zur theoretischen Grundlage des engagierten Fotojournalismus […].“[2]

Während des Zweiten Weltkrieges bestritt Cartier-Bresson seinen Lebensunterhalt auch damit, dass er als fotografischer Kriegsberichterstatter arbeitete und die Fotos an Zeitungen und Zeitschriften, insbesondere in den USA, verkaufen konnte. Diese Einnahmequelle versiegte mit dem Kriegsende und so war Cartier-Bresson, wie andere im Krieg tätige Fotografinnen und Fotografen gezwungen sich nach neuen Betätigungsfeldern umzusehen. Dieser Umstand führte dazu, dass Henri Cartier-Bresson gemeinsam mit Robert Capa, George Rodger, David Seymour und William Vandivert im Jahr 1947 die Fotoagentur *Magnum* gründete.[3] Diese Agentur besteht bis heute als Zusammenschluss freier Fotografinnen und Fotografen. Sie sind immer frei in ihrer Entscheidung, einen Auftrag anzunehmen oder abzulehnen.

Durch die Initiative von Robert Capa, der durch seine Fotos aus dem spanischen Bürgerkrieg und dem Zweiten Weltkrieg schon ‚weltberühmt‘ war[4], kam es dazu, dass Fotografinnen und Fotografen der Agentur *Magnum* auch an den Sets von Filmproduktionen arbeiteten und bis heute arbeiten.[5]

1 _ Vgl. *Magnum Magnum. With 413 photographs in color and duotone*, hg. von Brigitte Lardinois, London 2009, S. 96.

2 _ Wolfgang Kemp, „Theorie der Fotografie III. 1945–1980“, in: *Theorie der Fotografie I–IV. 1839–1995*, hg. von Wolfgang Kemp und Hubertus v. Amelunxen, München 2006, S. 78.

3 _ Vgl. Lardinois 2009, S. 96.

4 _ Robert Capa ist das Pseudonym für den gebürtigen Ungarn Endro Ernö Friedmann. Er nahm – um nur ein Beispiel zu nennen – am 6. Juni 1944 an der Landung der Alliierten in der Normandie teil. Die einzigen Fotos, die an dem *Omaha Beach* genannten Strandabschnitt gemacht wurden, stammen von Capa. Diese Aufnahmen erlangten in der Folge auch sehr bald einen nahezu ikonischen Status. Vgl. Peter Geimer, „Capas letztes Bild“, in: *Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden*, von dems., Hamburg 2013, S. 119–139, hier S. 128f.

5 _ Vgl. *Magnum Cinema. Ein halbes Jahrhundert Kino in Magnum-Photographien. Mit Texten von Alain Bergala*,

In der Zeit nach der Gründung von *Magnum* bis zumindest Mitte der 1960er Jahre waren Fotografien vom Set für die Filmindustrie ein ausgesprochen wichtiges Mittel der Kommunikation und der Werbung. Die Produktionen von Filmen erforderten lange Zeitspannen – oft von mehreren Monaten. Die Bekanntmachung und die Bewerbung für zukünftig in die Kinos kommende Filme wurde ganz überwiegend über Zeitungen und Zeitschriften betrieben.[6]

Dies führte dann dazu, dass sich der Bereich der Fotografie, der Stars und Filmproduktionen begleitend festhält, zu einer wichtigen ökonomischen Stütze für die Agentur *Magnum* entwickelte. Die Nachfrage nach ihren Fotografien wuchs während der 1950er Jahre beständig an und so weitete sich auch das Betätigungsfeld für *Magnum*, das zu Beginn nahezu ausschließlich auf Filmproduktionen in Hollywood begrenzt war, nach Europa aus.

Die häufige und im Laufe der Jahre auch immer weiter geografisch gestreute Sichtbarkeit ihrer Fotografien verhalf der Agentur und ihren Fotografinnen und Fotografen zu internationaler Anerkennung. Dies konnte sich jedoch nur in diesem Maß vollziehen, weil von Beginn an festzustellen ist, dass nicht nur die Gründungsmitglieder von *Magnum*, sondern auch die von ihnen akzeptierten Fotografinnen und Fotografen ihrer Arbeit mit einem hohem Anspruch an die fotografische Qualität nachgingen.[7]

Auch der Umstand, dass in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg die Fotografie noch nicht als ein Medium mit künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten im Bewusstsein der Bevölkerung angekommen war und dass sogar Robert Capa und Henri Cartier-Bresson sich dagegen verwahrten, Kunst zu schaffen oder Künstler zu sein, soll hier erwähnt werden. Das ändert allerdings nicht das Geringste an der hohen gestalterischen Qualität der Fotografien von *Magnum*-Mitgliedern. Aus heutiger Sicht ließe sich Fotografinnen und Fotografen, die in den Anfangsjahren für *Magnum* tätig waren, durchaus zusprechen, so etwas wie Inkunabeln der Reportagefotografie geschaffen zu haben – so wie diese Fotografien auch mit dem Status, Kunst zu sein, belegt werden könnten.

Fotografinnen und Fotografen dieser Agentur schufen Fotos, von denen einige bis heute als Bilder gesehen werden können, die den ‚Mythos', der manche Schauspielerinnen und Schauspieler umgibt, mit aufgebaut haben.[8] *Magnum*-Fotografien konnten auch ‚Bausteine' sein, die am Aufbau des ‚Starkults' und des Image von Hollywood als ‚Traumfabrik' beteiligt waren.

Das große Interesse, das in den Nachkriegsjahrzehnten am Kino und an dessen ‚Stars' bestand, brachte die hohe Zahl an Publikationen von *Magnum*-Bildreportagen mit sich. Was dann wiederum dazu führte, dass die Nachfrage nach neuen Filmen beim Kinopublikum ständig weiter anwuchs. Es könnte von einem Verhältnis zwischen den Fotografinnen und Fotografen bei *Magnum* und den filmproduzierenden Firmen gesprochen werden, das – wie man heute vermutlich sagen würde – eine Win-Win-Situation darstellte.

Die stetig steigende Zahl an Filmproduktionen und wirtschaftliches Denken der großen Studios in Hollywood zogen dann auch ein ökonomisch geprägtes Handeln nach sich. Hiermit wird auf den Umstand Bezug genommen, dass nach dem Zweiten Weltkrieg bis mindestens zur Mitte der 1960er Jahre eine recht hohe Zahl an Hollywoodproduktionen in Italien realisiert wurde. Die großen Studios der *Cinecittà* in Rom boten technologisch und logistisch die Voraussetzungen dafür. Diese Tatsache und die – im Vergleich zu den USA – deutlich günstigeren Produktionskosten waren hierfür die Gründe.[9] Womit – zumindest geografisch – wieder an den ‚Spielort' dieser Arbeit zurückgekehrt werden kann. Der von Humphrey Bogart finanzierte und unter Regie von John Huston im Jahr 1953 realisierte Film Beat the Devil ist ein Beispiel für solche in Italien gedrehte Projekte. Für diesen Fall ist auch nachweisbar, dass mindestens zwei Fotografen der Agentur *Magnum* die Dreharbeiten begleitet haben: Robert Capa (Abb. 4.3) und David Seymour (Abb. 4.4).[10] Während der fraglichen Zeit finden sich auch einige italienische Filmproduktionen, deren Dreharbeiten von *Magnum*-Fotografen[11] dokumentiert wurden.

Bereits im Jahr 1949 fotografierte Robert Capa begleitend die Entstehung von Giuseppe De Santis Film Riso amaro (Abb. 4.5). Außerdem finden sich Reportagefotografien von Ernst Haas, die 1951 anlässlich der Produktion des Filmes Miracolo a Milano von Vittorio De Sica gemacht wurden und ebenso für dessen Filmprojekt I sequestrati di Altona aus dem Jahr 1961.

München 1994. S. 8.

6 _ Vgl. Bergala 1994, S. 10.

7 _ In den ersten Jahren von *Magnum* entschieden Robert Capa und Henri Cartier-Bresson, welche neuen Fotografinnen und Fotografen assoziiert wurden. Später wurde ein kompliziertes mehrstufiges und vier Jahre dauerndes Aufnahmeverfahren eingeführt, an dessen Ende die Mitglieder von *Magnum* sich mit einer zweidrittel Mehrheit für die neuen Kandidaten entscheiden müssen. Dieses Verfahren besitzt bis heute Gültigkeit. Vgl. https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

8 _ Unter den sehr vielen Beispielen, die man als Beleg für diese Aussage heranziehen könnte, sollen hier nur zwei genannt werden: Ein Foto von Dennis Stock, welches dieser im Jahr 1955 in New York aufgenommen hat. Es zeigt den Schauspieler James Dean, der an einem verregneten Tag am *Time Square*, durch Pfützen hindurch laufend, auf den Betrachter zuzukommen scheint. Bergala 1994, S. 303. (Abb. 4.1) Unter den ausgesprochen sensibel gestalteten Aufnahmen, die Eve Arnold von Marilyn Monroe gemacht hat, soll hier eine erwähnt werden: Es zeigt die Schauspielerin während der Dreharbeiten zu ihrem letzten Film Misfits. Regie: John Huston. USA 1960. Bergala 1994, S. 159. (Abb. 4.2)

9 _ Vgl. Marco Gasparini, *La dolce vita*, Florenz 2011, S. 133.

10 _ Vgl. Bergala 1994, S. 118.

11 _ Dass in Bezug auf die Dokumentation von Dreharbeiten in Italien nur von *Magnum*-Fotografen gesprochen wird, begründet sich in dem Umstand, dass für eine Beteiligung von *Magnum*-Fotografinnen keine Belege ausfindig gemacht werden konnten.

Hier entstanden während der Dreharbeiten Fotografien des *Magnum*-Fotografen Herbert List. Im Jahr 1950 wurde der *Magnum*-Mitbegründer David Seymour zur Produktion von Roberto Rossellinis Francesco, giullare di Dio entsandt (Abb. 4.6). Anlässlich der Dreharbeiten zu Luchino Viscontis Senso wurde 1953 wiederum Herbert List mit der fotografischen Reportagetätigkeit betraut und der Fotograf Nicolas Tikhomiroff lieferte 1961 die Fotografien, die die Entstehung des Films Boccaccio 70 des Regisseurs Federico Fellini festhielten. 1964 steuerte der *Magnum*-Mitarbeiter Bruno Barbey für die Dokumentation der Dreharbeiten am Set von Pier Paolo Pasolinis Il vangelo secondo Matteo die Fotografien bei.[12]

Am Vorangegangenen ist ablesbar, dass einige der wichtigen oder wesentlichen Regisseure des italienischen Nachkriegskinos eine Begleitung durch *Magnum*-Fotografen zugelassen haben oder diese sogar wünschten, um ihre Arbeit fotografisch zu dokumentieren.

Da sich zwischen Personen, die eine wichtige Rolle im italienischen Nachkriegskino innehatten, ein reger Austausch und intensive Netzwerktätigkeiten bereits ausschnitthaft zeigen ließen, könnte nun auch ein Kontakt von Michelangelo Antonioni zu Fotografen von *Magnum* vermutet werden. Eine fotografische Tätigkeit seitens dieser Agentur an Drehorten zu Filmen Antonionis kann dann tatsächlich auch nachgewiesen werden. Allerdings entstanden die beiden Filme, für die dies der Fall ist, erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre. Anlässlich des von Carlo Ponti 1966 produzierten Films Blow-Up kann gezeigt werden, dass zumindest ein *Magnum*-Fotograf die Dreharbeiten in London dokumentierte: Don McCullin (Abb. 4.7).[13] Im Jahr 1970 entsandt die Agentur *Magnum* den Fotografen Bruce Davidson, der dann als Begleiter während der gesamten Dauer der Drehzeit am Set zu Antonionis Filmprojekt Zabriskie Point aktiv war. Es entstand eine eindrucksvolle und umfangreiche Reportage, die die Entstehung des Films in Fotografien festhält (Abb. 4.8).[14]

Auch wenn dies nicht belegbar ist, so wird hier dennoch davon ausgegangen, dass Michelangelo Antonioni schon sehr viel früher Kenntnis von der Tätigkeit der *Magnum*-Fotografen an Filmsets hatte. Aufgrund seines Berufes als Regisseur kann wohl unterstellt werden, dass er sich schon seit Beginn seiner Betätigung im Filmgeschäft, auch mit den entsprechenden Fachzeitschriften und Illustrierten auseinandersetzte. Ebenso könnte seine Freundschaft oder Bekanntschaft mit einigen Filmschaffenden, von welchen zuvor gezeigt werden konnte, dass bei deren Filmprojekten *Magnum*-Fotografen beteiligt waren, ein Zusammentreffen Antonionis mit den hier entstandenen Fotos oder auch den Fotografen ermöglicht haben.

Im Jahr 1953 lässt sich für Giorgio Morandi dann sogar ein persönliches Zusammentreffen mit einem *Magnum*-Fotografen in Bologna nachweisen. Die Rede ist hier von Herbert List, dessen Portraitfoto des Künstlers bis heute zu den am häufigsten publizierten Fotografien mit dem Abbild Morandis zählt (Abb. 4.9).[15]

Es wird sich nun der Versuch anschließen, den Exkurs zu den Bildern der *Magnum*-Fotografen auch durch seine mutmaßliche Bedeutsamkeit für die Inhalte dieser Arbeit zu begründen.

Es ist zunächst augenfällig, dass diese Fotos nach formal-technischen Gesichtspunkten hohen Anforderungen genügen. Gemessen an den Kriterien, die auf der Ebene der fotografischen Technik zur Beurteilung eines Fotos herangezogen werden können, lassen die *Magnum*-Fotografien keine Schwächen erkennen. Die Belichtung sowie die Verteilung und der Umfang der Grauwerte scheinen bereits bei der Aufnahme dem jeweiligen Motiv gemäß, gewählt worden zu sein. Als bewusste Entscheidung der Fotografinnen und Fotografen, die einen wesentlichen Einfluss auf die Setzung von Schwerpunkten im Bild hat, ist bei den hier betrachteten Fotografien auch die Verteilung von Schärfe und Unschärfe zu bewerten.

Die technisch-handwerklich einwandfreie Anfertigung einer Fotografie ist zunächst einmal die notwendige Basis, um überhaupt Bilder in der, von den *Magnum*-Fotografinnen und -Fotografen vorgelegten, künstlerischen Qualität hervorbringen zu können. Um dann auf dieser Grundlage aufbauend – mit Sensibilität für die Erfordernisse eines jeden Motivs – Bilder gestalten zu können, die den Betrachterinnen und Betrachtern möglichst „[...] die ganze Intensität des Motivs vermitteln, so müssen die formalen Verhältnisse aller Elemente zueinander präzise geklärt sein.“[16] Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni hätten, was die inhaltliche Aussage dieses Zitats betrifft, wohl auch entschieden zugestimmt.[17]

12 _ Vgl. zum vorangegangenen Absatz Bergala 1994. Nachfolgend werden die Seitenzahlen angegeben, unter welchen die zu den jeweiligen Filmprojekten angegebenen Informationen zu finden sind: Riso amaro. Regie: Giuseppe De Santis. I 1949, S. 94f.; Miracolo a Milano. Regie: Vittorio De Sica. I 1951, S. 92f.; I sequestrati di Altona. Regie: Vittorio De Sica. I 1961, S. 176f.; Francesco, giullare di Dio. Regie: Roberto Rossellini. I 1950, S. 98f.; Senso. Regie: Luchino Visconti. I 1953, S. 115.; Boccaccio 70. Regie: Federico Fellini. I 1961, S. 172f.; Il vangelo secondo Matteo. Regie: Pier Paolo Pasolini. I 1964, S. 194f.

13 _ Vgl. Bergala 1994, S. 217.

14 _ Vgl. Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 53.

15 _ Vgl. Bandera 2009, S. 37.

16 _ „[...] to communicate its subject in all its intensity, the relationship of form must be rigorously established.“ Henri Cartier-Bresson, *The decisive Moment* [1952], Faksimile, Göttingen 2018, S. IX. Dieser Band besitzt keine Paginierung der Seiten. Der hier zitierte Einleitungstext Henri Cartier-Bressons findet sich ganz zu Beginn des Buches und besitzt im Original auch keine Seitennummerierung. Zur besseren Auffindbarkeit der zitierten Stellen innerhalb dieses Textes wurden die Seiten durchgezählt und es werden hier die entsprechenden Seiten mit römischen Ziffern angegeben, der Verf.

17 _ Diese Behauptung erscheint an dieser Stelle möglicherweise nicht anhand von Ausführungen, die bisher zu lesen waren, nachvollziehbar zu sein. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden Argumente angeführt und Gedanken formuliert werden, die dann die hier gemachte Aussage als plausibel erscheinen lassen werden, der Verf.

Der Satz „[...] so müssen die formalen Verhältnisse aller Elemente zueinander präzise geklärt sein“ führt auf das Feld der Komposition von Bildern. Wird diese Stelle etwas umformuliert, so könnte sie auch lauten: Alles, was auf einem Bild zu sehen ist, muss zueinander in Hinblick auf die sich zeigenden Formen in eine Beziehung gesetzt werden, die kein Zufall sein kann, sondern das Ergebnis eines sehenden Erkennens darstellt. Was auch einschließt, dass es Arbeit ist, ein Bild gelungen zu komponieren. Dass dies im Fall der Fotografie, insbesondere der Reportagefotografie, keine Arbeit sein kann, die geraume Zeit in Anspruch nimmt, liegt nahe. Der ausgesprochen flüchtige Augenblick, der, in einer sich bewegenden Welt, aufscheint, muss vielmehr unmittelbar gesehen und fotografiert werden. Da es sich hierbei notwendigerweise um eine nahezu intuitive Situation handelt, muss sich die Arbeit an der gelungenen Komposition woanders finden lassen. Sie beruht in der intensiven und langen Schulung des eigenen Sehens. Die Welt, die einen umgibt, mit an Bildern interessierten Augen betrachten zu lernen, ist ein wesentlicher Schritt auf dem Weg, sich sehend einen ganz bestimmten und rechteckig begrenzten Ausschnitt aus der Realität wählen zu können, der dann auch als ein gelungenes Bild gelten kann.

Es umfasst ebenso die genaue und nur durch Hinsehen zu bewerkstelligende Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Bildern, die bereits von anderen fotografiert, gefilmt, gezeichnet oder gemalt wurden. Diese Notwendigkeit, mit den Augen analytisch Bilder anzusehen, ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass ein Bild immer eine Übertragung von Wirklichkeitswahrnehmung im Raum auf eine Fläche bedeutet, die auf zwei Dimensionen beschränkt ist.[18]

Es gibt noch eine weitere Fähigkeit, die unabdingbar erscheint, um sich die eigene sehende Wahrnehmung so weit ausbilden zu können, dass als Ergebnis eigene Bilder entstehen, die dann wiederum ihrerseits vor dem eigenen selbstkritischen Sehen Bestand haben können. Hier wird die kritische Betrachtung und die immerwährende Infragestellung der eigenen Arbeit angesprochen, was in Kombination mit einer fortdauernden, durch genaues Hinsehen geprägten, Sicht auf die Welt, der Schlüssel dazu sein kann, dass der eigene ‚Horizont‘ nichts Statisches wird, sondern sich für veränderte Sichtweisen offenhalten kann.

18 _ Hier könnte die Formulierung, dass Bilder *immer* von der räumlich verfassten Umgebungswelt in eine zweidimensionale Fläche transformiert werden, zu berechtigten Einwänden führen. Dass dies nicht ausnahmslos der Fall sein muss, wird klar, sobald man Bereiche der abstrakten Malerei, wie beispielsweise die sogenannte Farbfeldmalerei, das Informell, den Tachismus, den Konstruktivismus oder andere, berücksichtigt. Auch für den Fall einer Übertragung von bereits in zweidimensionaler Form vorliegenden Bildern in eine andere, wiederum an eine Fläche gebundene Art der Darstellung (wie beispielsweise das Zeichnen oder Malen nach einer fotografischen Vorlage), kann die genannte Formulierung selbstverständlich keine Gültigkeit beanspruchen. In der vorliegenden Arbeit sind jedoch Bilder Gegenstand der Forschungen, die von Künstlern geschaffen wurden, die für ihre Bildschöpfungen die sichtbare Welt als Ausgangspunkt beanspruchten. So sollte der Begriff *immer* in Bezug auf die hier behandelten Bilder verstanden werden.

Es erscheint darüber hinaus lohnenswert, sich auch noch die erste Hälfte dieses Zitates von Henri Cartier-Bresson genauer anzusehen: Um Bilder gestalten zu können, die dem Betrachter möglichst „[...] die ganze Intensität des Motivs vermitteln, so müssen die formalen Verhältnisse aller Elemente zueinander präzise geklärt sein.“[19]

Der erste Halbsatz benennt nun den Begriff des Motivs eines Bildes, dessen „ganze Intensität“ sich nur im Zusammenhang mit einer gelungenen Komposition vermitteln lässt. Damit spricht Cartier-Bresson den Inhalt eines Bildes an – das, was auf einem Bild zu sehen ist. Das sollte allerdings nicht so verstanden werden, dass das Bildmotiv und die Komposition dieses Bildes als voneinander getrennte Dinge zu betrachten sind. „Wir schauen eine Fotografie, wie auch ein Gemälde, an und nehmen sie in ihrer Ganzheit und mit einem Blick wahr.“[20]

Hiermit möchte Cartier-Bresson darauf hinweisen, dass die Form, die Komposition, und der Inhalt, das Motiv, eines Bildes als ein zusammengehöriges Ganzes wahrgenommen werden. Demnach sind also Form und Inhalt nicht voneinandergetrennt vorstellbar. „Man darf die Komposition nicht hinzufügen, als ob sie etwas wäre, was im Nachhinein über das Motiv gelegt werden könnte, weil es unmöglich ist, Inhalt von Form zu trennen. Die Komposition muss hierzu ihre eigene Unvermeidlichkeit besitzen.“[21]

Die Komposition muss gemäß dem jeweiligen Bildinhalt aufgebaut sein oder – andersherum – jedes Motiv verlangt nach der ihm entsprechenden Komposition. Weil das Bild als ein Ganzes wahrgenommen wird, können Inhalt und Form nicht ‚zwei Seiten einer Medaille‘ sein, sondern nur im simultanen Zusammenwirken ein gelungenes Bild ergeben.

Für Giorgio Morandi stellte die Herangehensweise Cartier-Bressons an seine Bilder wohl eine notwendige Selbstverständlichkeit dar, die er für seine eigene Arbeit schon lange verinnerlicht hatte. Dieser Aussage werden im weiteren Verlauf noch ausführlich Argumentationen und Bilder zur Seite gestellt werden. Aber auch Michelangelo Antonioni hat sich für seine Filmbilder die Fähigkeit, ein Bild als Einheit von Form und Inhalt, zu verstehen, erarbeitet.

An dieser Stelle wird nun eine Fotografie Henri Cartier-Bressons gezeigt[22] (Abb. 4.10), die dem Buch entnommen wurde, in das auch Morandi und Antonioni Einsicht genommen haben. Um eine vergleichende Betrachtung zu ermöglichen, steht dieser Fotografie ein Standbild aus einem

19 _ Wie Anm. 16, S. 93.

20 _ „We look at and perceive a photograph, as a painting, in its entirety and all in one glance.“ Cartier-Bresson 1952/2018, S. X.

21 _ „One does not add composition as though it were an afterthought superimposed on the basic subject material, since it is impossible to seperate content from form. Composition must have its own inevitability about it.“ Cartier-Bresson 1952/2018, S. X.

22 _ Cartier-Bresson 1952/2018, Abb. 87.

Film Michelangelo Antonionis zur Seite[23] (Abb. 4.11).

Henri Cartier-Bresson hat diese Schwarz-Weiß-Aufnahme im Jahr 1948 in Kaschmir fotografiert. Sie zeigt muslimische Frauen in Rückenansicht während des Gebetes und im Hintergrund zeichnen sich die Gebirgszüge des Himalaya gegen die aufgehende Sonne ab.[24]

Das Standfoto aus Michelangelo Antonionis Film L'AVVENTURA zeigt die letzte Einstellung des Films, in der die beiden Hauptdarsteller dem Betrachter ihre Rücken zukehren. Claudia, die von Monica Vitti gespielt wird, steht seitlich, etwas nach links versetzt, hinter dem auf einer Bank sitzenden Sandro, verkörpert von Gabriele Ferzetti, und legt ihm ihre Hand auf den Hinterkopf. Die rechte Hälfte des Mittelgrundes wird von der unverputzten Außenwand eines Gebäudes eingenommen, dessen linke Begrenzungslinie das Bild in der Senkrechten in zwei nahezu gleich große Hälften aufteilt. Auf der linken Seite des Bildes wird der Blick auf das Meer, den Himmel und den im Hintergrund erkennbaren Vulkan Ätna freigegeben.

Es soll an dieser Stelle nun keine Analyse dieser beiden Bilder vorgenommen werden. Diese wurden angesprochen und abgebildet, um einen Eindruck vermitteln zu können, wie überlegt und ausgewogen komponiert die Fotografie von Cartier-Bresson und dieses Filmbild von Antonioni sind. Zu Bildern des Letztgenannten werden eingehende Analysen noch folgen. Was allerdings den Ausschlag gegeben hat, diese Bilder hier Aufnahme finden zu lassen, begründet sich darin, dass sich an den beiden hier gezeigten Abbildungen etwas ganz Bestimmtes wahrnehmen lässt: Dass dies Bilder sind, die ihren Betrachterinnen und Betrachtern „[...] die ganze Intensität des Motivs vermitteln [...]“[25] können.

Als Fotoreporterinnen und Fotoreporter an Filmsets zu arbeiten, fand für einen Teil der Beteiligten seinen Grund auch nicht unbedingt in einer großen Begeisterung für diese Tätigkeit. Sie wurde häufiger als Notwendigkeit aufgefasst, die ihren Zweck darin fand, die finanzielle Grundlage für die Agentur *Magnum* zu sichern.[26] Obwohl sich die Fotografinnen und Fotografen von *Magnum* nicht als Künstler betrachteten und in Teilen wohl auch ihre Arbeit an Filmsets nicht gerade als ihren ‚Traumjob' bezeichnet hätten, kann an den hierbei entstandenen Fotografien doch ein hohes Maß von Individualität in Bezug auf die Gestaltung und die Wahl der Motive erkannt werden.

Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, dass den *Magnum*-Fotografinnen und Fotografen gemeinsam gewesen sein könnte, die Personen und Ereignisse an Filmsets unter ihrem je eigenen und persönlichen Blick sehen und fotografieren zu wollen. Sie nahmen mit ihren Fotoapparaten

23_Standbild der Schlusseinstellung von L'AVVENTURA. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1960.
24_Vgl. Cartier-Bresson 1952/2018, Legende zu Abb. 87, o. S.
25_Wie Anm. 16, S. 93.
26_Vgl. Bergala 1994, S. 10.

nicht die Perspektive der am Ort befindlichen Filmkameras ein. Sie betrachteten die Szenerie am Set auch nicht aus der Sicht des Kameramanns oder des Regisseurs. Ebenso wenig sahen Sie ihre Aufgabe darin, so etwas wie Standfotos des gerade im Entstehen begriffenen Films zu liefern. Vielmehr lässt sich der Eindruck gewinnen, dass es den Fotografinnen und Fotografen von *Magnum* darum ging, Bilder machen zu können, die nicht unbedingt dem entsprachen, was gemeinhin von solchen Fotos erwartet wurde. Der Wille zur individuellen Sicht auf das, was sich vor ihren Augen abspielte, erscheint den beteiligten Fotografinnen und Fotografen gemeinsam gewesen zu sein. Dies führte dann zusammen mit ihren außergewöhnlich geschulten Fähigkeiten in Bezug auf die Fotografie und deren Technik zu Ergebnissen, die auf hohem gestalterischen Niveau einen anderen, neuen Blick auf die Szenerien an Filmsets und die daran beteiligten Personen eröffnen konnten.

Dem Regisseur Michelangelo Antonioni, der sich als Bildenden Künstler verstand, wäre bei der Betrachtung der hier besprochenen Film-Fotografien vermutlich auch genau dies aufgefallen. So erscheint es möglich, den Filmbildern Michelangelo Antonionis und den Fotografien vom Film der *Magnum*-Fotografinnen und -Fotografen, eine Gemeinsamkeit zuzusprechen. Es gelang beiden, Bilder zu schaffen, die ästhetisch und künstlerisch eine außergewöhnlich hohe Qualität besitzen und dies in einer Form, die durch den individuellen Blick bestimmt ist. So können eigenwillige Bilder gelingen, die ihre Betrachterinnen und Betrachter aufgrund ihrer Andersartigkeit überraschen oder irritieren können. Diese Bilder – vielleicht gerade, weil sie als ‚schön' empfunden werden – sind aber auch in der Lage, die Betrachterinnen und Betrachter etwas zu verunsichern und sie fragend zurückzulassen.

Der Umstand, dass Reportagefotos zur fraglichen Zeit ihre Verbreitung in Zeitschriften und Illustrierten fanden, zog eine, diesen Printmedien geschuldete, kompositorische Anforderung nach sich. Zeitschriften, Illustrierte und Bücher werden durchgeblättert, was bedingt, dass sich hier ein Bund in der Mitte des geöffneten Mediums zeigt, der die rechte und die linke Seite der Schriften in der Senkrechten teilt. Aus diesem Grund achteten und achten Fotografen, die für Printmedien arbeiteten und arbeiten darauf, einen gewissen Anteil an Fotografien liefern zu können, bei welchen das Zentrum in der Mitte des Bildes frei von für das Motiv wichtigen Elementen gehalten ist. Im Fall von Auftragsarbeiten wurden und werden vonseiten der Redaktionen der Zeitschriften den Fotografinnen und Fotografen häufig schon Vorgaben gemacht, die beinhalten, dass auch die Lieferung einer bestimmten Mindestanzahl von Fotografien erwartet wird, die zur Wiedergabe auf Doppelseiten geeignet sind.[27]

27_Die Kenntnisse zu den hier angesprochenen Fakten wurden dem Verf. im Rahmen eines Grafik-Studiums vermittelt.

Um das zuvor Gesagte auch an Fotografien anschaulich machen zu können, wurden einige Beispiele ausgewählt, deren Bildaufbau deutlich zeigt, dass bereits bei der Aufnahme dieser Bilder die Verwendbarkeit als gedruckte Doppelseiten berücksichtigt wurde. (Abb. 4.12; Abb. 4.13; Abb. 4.14) Von Elliott Erwitt stammt die Fotografie, auf der er 1950 in eindrucksvoller Weise die Rassentrennung in den USA zum Thema machte.[28] Die anrührende Aufnahme Eve Arnolds, auf der sie die Hände einer Mutter und ihres neugeborenen Babys zeigt, entstand 1959.[29] Das Portrait von Sophia Loren schließlich hat Herbert List im Jahr 1961 am Set zu Vittorio De Sicas Film I SEQUESTRATI DI ALTONA gemacht.[30] Diese Bilder machen den Aufbau der Komposition, bei welchem konsequent die bildwichtigen Elemente der Motive auf die rechte und die linke Seite gesetzt wurden, erkennbar.

Angesprochen wurden diese Fotografien nicht zuletzt, weil sie in einen konkreten Bezug zum Thema dieser Arbeit gestellt werden können. Die beschriebene Form des Bildaufbaus findet sich interessanterweise auch bei Bildern, die für Filme Michelangelo Antonionis gemacht wurden. (Abb. 4.15)

Da auf der Kinoleinwand allerdings kein Falz oder Bund, wie bei Büchern oder Zeitschriften, das Bild senkrecht in der Mitte teilt, kann dies nicht der Grund dafür gewesen sein, dass Antonioni häufiger auf diese Kompositionsweise für seine Bilder zurückgegriffen hat. Eine Begründung hierfür könnte möglicherweise darin zu finden sein, dass der Regisseur an den für eine Wiedergabe als gedruckte Doppelseite konzipierten Fotografien, deren außergewöhnlichen Bildaufbau beobachtete und so auf den Gedanken kam, diese Gestaltungsmittel auf seine Filmbilder anwenden zu können. Das Ergebnis können dann Bilder sein, die durch ihre, im Bereich des Filmschaffens eher ‚unübliche', Komposition als Zeichen für die eigenständige Bildsprache Michelangelo Antonionis gesehen werden können.

Darüber hinaus lässt sich an solcherart aufgebauten Bildern eine bestimmte Wirkung auf deren Betrachterinnen und Betrachter feststellen. Auch ohne den senkrecht durch die Mitte verlaufenden Bund, der die Doppelseite in zwei Hälften teilt, können diese Bilder den Eindruck hervorrufen, als wären die einzelnen Elemente voneinandergetrennt. Sieht man beispielsweise rechts und links auf dem Format eine menschliche Figur, so könnte eine derartige Anordnung suggerieren, dass die beiden nichts miteinander zu tun hätten. Etwas trennt sie, hält sie auf Distanz zueinander.

Da demnach die Komposition von Bildern eine bestimmte Wirkungsweise entfalten kann, soll für den Fall der Filmbilder Michelangelo Antonionis, die sich in ihrem Bildaufbau an den für gedruckte Doppelseiten konzipierten Fotografien orientieren, eine diesbezügliche Einordnung getroffen werden. Die Verteilung der motivlichen Schwerpunkte auf die rechte und die linke Seite der Bilder schafft den Eindruck von Trennung oder möglicherweise sogar von Unversöhnlichkeit. Da Antonioni Bilder genau studierte und auch deren Möglichkeiten kannte, wird die Annahme formuliert, dass der Filmmacher das Potenzial zur Wirkung von Bildkompositionen auch bewusst zur Unterstützung der Narration seiner Filme eingesetzt haben könnte. Möglicherweise war es sogar umgekehrt: Michelangelo Antonioni hätte dann die Wirkungen, die Bildkompositionen auf den Betrachter haben können, genutzt, um mit entsprechend gestalteten Bildern Geschichten zu erzählen.

Auch für die Fotografinnen und Fotografen der Agentur *Magnum* könnte als ein Ziel, das sie mit ihren Fotoreportagen verfolgten – und um den Kreis zu schließen –, bestimmt werden, vermittels einer mehr oder weniger großen Zahl von Bildern eine Geschichte erzählen zu können.

Nachdem sich dieser Exkurs nun zumindest ansatzweise mit vergleichenden Betrachtungen von Fotografien und Filmbildern beschäftigt hat, sollen im folgenden Kapitel Überlegungen angeführt werden, die sich mit der Vergleichbarkeit von Bildern aus unterschiedlichen Medien, wie dem Film und der Bildenden Kunst, auseinandersetzen. Es wird um die Frage gehen, ob hier diese Form des Vergleichs von Bildern überhaupt als grundsätzlich möglich etabliert werden kann.

28_Vgl. Lardinois 2009, S. 155.
29_Vgl. Lardinois 2009, S. 34.
30_Vgl. Bergala 1994, S. 176.

5. Zur Frage der Vergleichbarkeit von Bildern aus differenten Medien wie Film und Bildender Kunst

In der Folge sollen Bilder, die in Filmen Michelangelo Antonionis zu sehen sind, denen, die der bildende Künstler Giorgio Morandi geschaffen hat, im Vergleich gegenübergestellt werden, was zuvor die Frage aufwirft, ob diese Bilder, die mit ganz unterschiedlichen Mitteln hergestellt wurden, überhaupt nach ähnlichen Kriterien zu analysieren und dann auch zu beurteilen sind. Denn das wäre die notwendige Basis, um einen Vergleich erst zu ermöglichen. Was nichts anderes heißt, als die Frage klären zu wollen, ob sich die verschiedenen ‚Arten' von Bildern auf einem methodisch nachvollziehbaren Fundament beurteilen lassen.
Als Ziel wird verfolgt werden, eine Vergleichbarkeit von Bildern aus dem Bereich der Bildenden Kunst und dem von Filmbildern als legitim darstellen zu können. Die zugrunde liegende Fragestellung berührt auch das in den letzten Jahrzehnten intensiv und interdisziplinär erforschte Feld der Bildtheorie und so schließt sich der Versuch an, Argumente finden zu können, die spezifisch den Vergleich der Bilder Antonionis und Morandis auf Basis eines bildtheoretischen Ansatzes plausibel erscheinen lässt.
Um die Ergebnisse des beschriebenen Vorgehens nicht mit geringer Glaubwürdigkeit zu belegen, wird es auch zur ‚Wahrheit' gehören, zunächst auf grundlegende Unterschiede zwischen diesen ‚Arten' von Bildern aufmerksam zu machen.

5.1 Spezifische Eigenschaften von Filmbildern

Zu Beginn wird noch einmal auf den bereits erwähnten Umstand aufmerksam gemacht, dass die Filmbilder Michelangelo Antonionis, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit besprochen werden, ausschließlich aus Filmen entnommen wurden, die bis zum Jahr 1966 entstanden sind. Dies spielt für die Ausführungen, die zu filmtechnischen Aspekten gemacht werden, eine nicht unerhebliche Rolle. In der hier betrachteten Zeitspanne hat Antonioni zwei Spielfilme in Farbe realisiert.[1] Zuvor drehte er in den Jahren zwischen 1950 und 1962 insgesamt sieben Spielfilmprojekte in Schwarz-Weiß.[2]

1 Der erste Il deserto rosso wurde anlässlich der *XXV. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* im Jahr 1964 in Venedig uraufgeführt. Vgl. Di Carlo 2018, S. 362. Der zweite Spielfilm Blow-Up hatte am 18. Dezember 1966 Premiere in New York. Vgl. Di Carlo 2018, S. 363f.

2 1. Cronaca di un amore. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1950. 110 min.; 2. La signora senza camelie. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1953. 105 min.; 3. Le amiche. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1955. 104 min.; 4. Il grido. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1957. 101 min.; 5. L'avventura. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1960. 140 min.; 6. La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. 122 min.; 7. L'eclisse. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1962. 125 min. Vgl. Di Carlo 2018, S. 356–362.

Die technischen Faktoren, die für die Produktion von Filmen in der angegebenen Zeit angewendet wurden, werden nur in stark gestraffter Form angesprochen. Auch sollen hier einige filmtechnische Besonderheiten erwähnt werden, die sich von den heute verfügbaren Methoden, einen Film zu produzieren, unterscheiden.
Zur fraglichen Zeit standen für Filmaufnahmen ausschließlich Möglichkeiten zur Verfügung, die heute unter dem Begriff ‚analog' gefasst werden. Was bedeutet, dass gerollte Filmstreifen, die mit lichtempfindlichem Material beschichtet waren, in die Filmkameras eingesetzt wurden. War die Aufnahme in Gang gesetzt, so konnte Licht durch das Objektiv auf das Filmmaterial fallen und dieses belichten. Der lichtempfindliche Film wurde während des Drehvorganges Schritt für Schritt an der Stelle hinter dem Objektiv vorbeitransportiert, an der das Licht von außen einfallen konnte, um dann auf einer zweiten Rolle wieder aufgespult zu werden. Nachdem das gesamte Filmmaterial auf dieser zweiten Rolle zusammengekommen war, ging das belichtete Material ins Labor, wo es mithilfe eines chemischen Prozesses entwickelt und fixiert wurde.
Als Ergebnis erhielt man zunächst ein Negativ, auf welchem die Verteilung von Hell und Dunkel dessen, was die Kamera aufgezeichnet hatte, in umgekehrtem Verhältnis wiedergegeben wurde. Dieses Negativ musste im Anschluss noch zu einem Positiv umkopiert werden und erst danach war es möglich, die Ergebnisse der Aufnahmen in Augenschein zu nehmen. Dieses Verfahren entspricht im Wesentlichen dem, was auch für die analoge Fotografie Anwendung gefunden hat und findet.
Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass im Bereich des Films ‚bewegte' Bilder erzeugt werden sollen. Im Laufe der technischen Entwicklung hatte sich herausgestellt, dass das menschliche Auge ab einer Frequenz von 24 Bildern pro Sekunde kein Einzelbild mehr wahrnehmen kann. Vielmehr entsteht bei dieser Vorführgeschwindigkeit von Bildern ein Eindruck von ‚natürlichen' Bewegungsabläufen. Dies schränkt die gestalterischen Möglichkeiten der Filmaufnahmen gegenüber der Fotografie ein, weil sich die Zeit, in der ein Einzelbild belichtet werden kann an einer 24tel Sekunde orientieren muss.[3]
Bis etwa 1952, so James Monaco, sind Schwarz-Weiß-Produktionen der Standard in der Filmindustrie gewesen.[4] Zwischen 1955 und 1968 wurden in etwa zu gleichen Teilen Filme in Farbe

3 Die im vorangegangenen Absatz formulierten Fakten zur Technik des Films und der Fotografie hat sich der Verf. im Rahmen eines Grafik-Studiums in Theorie und Praxis erworben.

4 Der Begriff ‚Standard' soll an dieser Stelle nicht bedeuten, dass Produktionen in Schwarz-Weiß die einzige Möglichkeit war Filme herzustellen. Der erste Farbfilm, im sogenannten *Technicolor*-Verfahren, wurde bereits im Jahr 1935 realisiert – Farbfilme blieben jedoch zunächst die Ausnahme. Vgl. James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek 2009[4], S. 119.

und in Schwarz-Weiß produziert. Danach konnte sich der Farbfilm nahezu in Gänze durchsetzen.[5] Aus heutiger Sicht erscheint es auch interessant, dass zur angegebenen Zeit, die Tonspur erst nach Abschluss der Dreharbeiten angefertigt wurde. So sprachen die Schauspielerinnen und Schauspieler beispielsweise ihre Dialoge zwar bereits während des Drehs, da aber die Tontechnik noch nicht in der Lage war, störende Nebengeräusche am Aufnahmeort vollständig herauszufiltern, musste am Ende der Produktionsphase in einem Tonstudio nachsynchronisiert werden. „In Italien war das Nachsynchronisieren eines ganzen Films eine lange Zeit üblich."[6]
Darüber hinaus erscheint es wesentlich, noch einen entscheidenden Unterschied zu späteren und heutigen Herstellungsmethoden für Filme zum Ausdruck zu bringen. So war es während der eigentlichen Dreharbeiten am Set des Films nicht möglich, direkt die Ergebnisse der Aufnahmen in Augenschein zu nehmen.
Heute können Filmmacher quasi in Echtzeit auf hochauflösenden Monitoren sehen, was gerade in diesem Moment von der Kamera aufgenommen wird. Im Fall von analogen Schwarz-Weiß-Produktionen war es die Regel, dass es einige Tage, bei Farbmaterial gar zwei bis drei Wochen, Zeit brauchte, bis das entwickelte und umkopierte Filmmaterial zur Verfügung stand. Erst dann war es möglich, zu sehen, ob die Aufnahmen überhaupt zu gebrauchen waren. Dies erforderte ein hohes Maß an filmtechnischen Kenntnissen, um mit möglichst hoher Wahrscheinlichkeit ausschließen zu können, dass das Filmmaterial fehlerhaft belichtet wird. Zumal ein aufgrund untauglichen Materials notwendig gewordenes nochmaliges Drehen der Szenen unter Umständen gar nicht mehr möglich war oder nur mit einem hohen Aufwand an Zeit und Kosten realisiert werden konnte.

Es wird nun dazu übergegangen, sich mit den spezifischen Eigenschaften von Filmbildern zu beschäftigen, die diese von anderen Bildern, wie denen, die durch die Bildende Kunst hervorgebracht werden, unterscheiden.[7] Das Thema an dieser Stelle wird sein, Differenzen zwischen Bildern aus dem Bereich der Bildenden Kunst und Filmbildern artikulieren zu können. Wobei es nicht beabsichtigt ist, dass aus den hier zu beschreibenden Unterschieden eine Wertung abgeleitet wird.
Filmbilder entstehen mithilfe einer technischen Apparatur. Eine Maschine ‚zeichnet' die Szenerie,

5 _Vgl. Monaco, 2009, S. 122.
6 _Monaco 2009, S. 138.
7 _Die Filmbilder Michelangelo Antonionis gelten für den Verf. durchaus als Bildende Kunst. In diesem Kapitel, in dem Unterscheidungsmerkmale und Gemeinsamkeiten von Filmbildern und Bildern der Bildenden Kunst das Thema darstellen, wird nur aus Gründen der sprachlich eindeutigeren Differenzierbarkeit folgendermaßen vorgegangen werden: Hier soll der Begriff Filmbilder – ohne jede Wertung – für Bilder, die für Filme gemacht sind, stehen. Als dem Bereich der Bildenden Kunst zugehörig werden für dieses Kapitel Bilder, die in ‚traditionellen' Techniken wie Malerei, Zeichnung oder Druckgrafik gefertigt wurden, bezeichnet.

die sich vor ihr zuträgt, optisch-mechanisch auf. Die Technik bringt es mit sich, dass die vor der Kamera befindliche sichtbare Welt in einer Weise reproduziert wird, die den Betrachterinnen und Betrachtern wie ein Abbild der von ihnen wahrnehmbaren Realität vorkommen kann. Das gilt bemerkenswerter Weise nahezu gleichermaßen auch für die ‚abstrahierte' Form des Abbilds der Welt in Schwarz-Weiß. Für die Erzeugung der Bilder sind beim Film die Fähigkeiten eines Menschen, der seine Umgebung erfasst, um sie dann mit der Hand in ein von ihm geschaffenes Bild übertragen zu können, nicht erforderlich.
Als eine weitere den Filmbildern eigene Eigenschaft kann die Art, in der sie sich präsentieren, ausgemacht werden. Dieser Satz umfasst zwei Aspekte: Zum einen ist es der Ort, an dem Filmbilder, zumindest während der hier zugrunde gelegten Zeitspanne, ihren Betrachterinnen und Betrachtern zugänglich gemacht wurden. Die Rede ist vom Kino und diese Räumlichkeiten waren über längere Zeit auch die einzigen Orte, an denen Filme und somit Filmbilder gezeigt und angesehen werden konnten.
Zum anderen präsentieren sich Filmbilder in einer ihnen eigenen Art, die sich aus ihrer technischen Herstellung ergibt. Während Gemälde, Zeichnungen oder Grafiken auf physikalischer Ebene ihren Betrachterinnen und Betrachtern sichtbar werden können, weil von ihren Oberflächen das einfallende Licht reflektiert wird, gilt für Filmbilder, dass sie mithilfe einer starken Lichtquelle, die von hinten auf das Filmmaterial trifft, als Projektion auf einer Leinwand erscheinen.
Wahrgenommen werden sie sozusagen nur mittelbar als eine Projektion des eigentlichen Bildmaterials, das sich am entgegensetzten Ende des Kinosaals befindet. Dieses Verfahren, mit dem die Filmbilder auf der großen Kinoleinwand gezeigt werden, verlangt, um eine einwandfreie Bildwiedergabe gewährleisten zu können, eine stark abgedunkelte Umgebung.
Für Bilder, die auf dem Feld der Bildenden Kunst entstanden sind, ist das Gegenteil der Fall, um sich der Wahrnehmung adäquat präsentieren zu können. Sie sind nur bei Helligkeit so zu sehen, wie es ihnen zugedacht ist.
Für die Benennung einer Differenz zwischen Filmbildern und Bildern der Bildenden Kunst könnte ihr jeweiliges Verhältnis zur Zeit als ein weiterer Aspekt betrachtet werden. Im Bereich der Bildenden Kunst entstehen, wie dies auch für die Fotografie gültig ist, Bilder, die einen Ausschnitt aus der Zeit zeigen, der sich auf einen Moment beschränkt. Das gehört gewissermaßen zum Wesen dieser Bilder. Selbst wenn Motive gewählt werden, die – vordergründig betrachtet – ‚statisch' zu sein scheinen, beschränkt sich das im Bild Darstellbare auf ‚Momentaufnahmen' innerhalb der Zeit. Der Aspekt, dass durch die Zeitlichkeit alles, was auf derartigen Bildern sichtbar gemacht wird, einer, wenn auch nur langsamen, Veränderung unterworfen ist, kann nicht gezeigt werden. Im Falle von Bildmotiven, die sich in der Zeit mehr oder weniger permanent in Bewegung befinden, ist die auf den Moment beschränkte Ausschnitthaftigkeit der Bilder, die die Bildende

Kunst hervorbringen kann, offensichtlich.
Alles, was innerhalb der Zeit mit einer gewissen Dauer geschieht, lässt sich mit den Mitteln der Bildenden Kunst nur bedingt abbilden – wenn überhaupt – dann nur unter Zugriff auf verschiedene ‚Hilfskonstruktionen'. Die Darstellung von etwas, was eine bestimmte Dauer benötigt, um sich zu zeigen, lässt sich so nicht in Bildern wiedergeben, dass es für die Betrachterinnen und Betrachter als real empfunden werden kann.
Die Eigenschaft dieser Bilder, einen bestimmten ‚eingefrorenen' Moment aus der Zeit zu fassen, kann vielmehr durchaus als ein Aspekt gewertet werden, der zur Wirkung von Bildern auf ihre Betrachterinnen und Betrachter beiträgt. Gerade weil die Welt permanent und unausweichlich zeitlich verfasst ist, können Bilder, durch das Festhalten eines Moments, möglicherweise gar der Zeitlichkeit etwas entgegenstellen.
Mit Bildern, die mit dem Medium des Films geschaffen werden, ist es hingegen möglich, die zeitliche Dauer von etwas, das sich vor der Kamera zuträgt, festzuhalten und im Anschluss auch wiederzugeben. Die belebten Szenerien am Filmset lassen sich mithilfe der filmischen Aufnahmetechnik demnach in einer Weise reproduzieren, wie sie sich der menschlichen Wahrnehmung in der tatsächlichen Lebenswelt darstellen – nämlich in Bewegung, von einer gewissen Dauer und demnach zeitlich verfasst.
Die Zeitlichkeit ist für den Film als Medium, auch über die Möglichkeiten hinaus, Bewegungen in ihren Abläufen zeigen zu können, als ein wichtiges Charakteristikum zu bestimmen. So stellt sich ein Film in seiner Gesamtheit als ein Medium dar, welches nur in der Zeit möglich ist. Dies gilt selbstverständlich auch für Bilder, die hier dem Bereich der Bildenden Kunst zugeordnet werden. Jedes erfordert für sich die Zeit, die die Betrachterinnen und Betrachter benötigen, um diese Bilder wahrzunehmen und sich – nach ihrem Willen – mit ihnen zu beschäftigen. Für den Film findet sich hierzu der Unterschied darin, dass ein Film von seinen Betrachterinnen und Betrachtern eine definierte Zeitspanne für seine Betrachtung verlangt.
Aber darüber hinaus konstituiert sich ein Film aus verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, denen eines gemeinsam ist: Sie beruhen auf einem Prinzip des Nacheinander. Will ein Film eine ‚Geschichte' erzählen, so erfordert das eine Abfolge von Bildern. Ein Bild nach dem anderen. Werden Dialoge oder Texte gesprochen, so ist dieses Prinzip schon alleine durch das Medium der Sprache bedingt, weil deren Wörter nur durch ihr Nacheinander zu einer sinnvollen und verständlichen Mitteilung werden können. Gleiches lässt sich für die Musik sagen, die sich erst durch die Abfolge von Tönen und Pausen konstituiert.
So könnte deutlich werden, dass sich ein Film durch das Nebeneinander mehrerer Medien auszeichnet. Musik, Sprache und Bilder sind miteinander ‚verzahnt' und bilden gemeinsam das, was sich für die Rezipienten als einen Film darstellt. Ein Film ist demzufolge mehr als eine Reihe von

aufeinander folgenden Bildern.
Hier wurde – anders als im Fall der Musik oder der Sprache – für die Bilder eines Films, sofern es um die zeitliche Verfasstheit des Mediums ging, eine sprachlich differente Form verwendet. Die genutzten Wendungen, wie ‚eine Abfolge von Bildern' oder ‚eine Reihe von Bildern', können erkennen lassen, dass die für die Filmbilder angesprochene Verfasstheit in der Zeit nicht durch das Wesen des Bildes selbst bedingt ist.

5.2 Gemeinsamkeiten von Bildender Kunst und Filmbildern

Um mit einem Film eine ‚Geschichte' erzählen zu können oder um Bewegungsabläufe realistisch wiederzugeben, braucht es eine aufeinanderfolgende Reihe von Bildern, was jedoch nicht in Bezug zum Medium Bild an sich steht. Denn grundsätzlich kann jedes einzelne Bild dieser aufeinanderfolgenden Reihe als ein Bild Gültigkeit für sich beanspruchen, weil es für sich alleine stehen und auch als ein Einzelbild wahrgenommen werden kann. Es handelt sich bei allen für einen Film genutzten Bildern letztlich um einzelne Bilder.
Ganz anschaulich – im Wortsinne – ist dies zu erkennen, sobald man einen Streifen Filmmaterial betrachtet, weil dann direkt ersichtlich wird, dass es sich hier um eine Aneinanderreihung von Bildern handelt, die, durch einen schwarzen Balken deutlich voneinandergetrennt, nebeneinander auf dem Filmmaterial wiedergegeben sind. Demnach handelt es sich beim Film, wie auch bei Bildern aus dem Bereich der Bildenden Kunst um Bilder, von denen jedes einzelne für sich betrachtet werden kann, womit sich eine Gemeinsamkeit dieser mit differenten Medien geschaffenen Bilder ausmachen lässt.
Eine weitere Übereinstimmung von Bildern der Bildenden Kunst mit solchen, die in Filmen Verwendung finden, kann bestimmt werden, indem der Blick noch einmal auf die technische Herstellung eines Filmbildes gelegt wird. Im Speziellen soll es hier um die ausgesprochen kurze Zeitspanne gehen, die für die Belichtung eines einzelnen Bildes benötigt wird. Da sich die Zeit, in der das Licht auf den Filmstreifen auftreffen darf, um eine korrekte Belichtung des Materials zu gewährleisten, im Bereich von Sekundenbruchteilen bewegen muss, kann festgestellt werden, dass jedes einzelne Filmbild nur einen sehr kurzen Ausschnitt aus der Zeit abbilden kann.[8]

8 _Wie bereits kurz erläutert, ist es notwendig das lichtempfindlich beschichtete Filmmaterial mit einer genau definierten Lichtmenge zu belichten, um verwendbare Bilder als Ergebnis erhalten zu können. Zur Regulierung der Lichtmenge, die auf den Filmstreifen auftreffen kann, stehen beim Film – hier gilt gleiches für die Fotografie – zwei verschiedene Parameter zur Verfügung. Da ist einmal die sogenannte Blende, womit ein Bauteil im Objektiv der Kamera benannt ist, das als ein in seiner Größe variables Loch beschrieben werden kann. Je weiter die Blende geöffnet wird, umso mehr Licht kann auf das Filmmaterial auftreffen – und umgekehrt – je kleiner die Blendenöffnung gewählt wird, umso weniger

Konnte weiter oben noch ein Unterschied zwischen Filmbildern und solchen aus dem Bereich der Bildenden Kunst anhand ihres jeweiligen Verhältnisses zur Zeit bestimmt werden, war dies jedoch ausschließlich unter dem an jener Stelle gewählten Bezug möglich. Dort wurden die Filmbilder nur in Hinblick auf ihre Präsentation in Form von innerhalb einer gewissen Zeitspanne nacheinander ablaufenden Bildern betrachtet.

Da jetzt die Filmbilder als Einzelbilder in den Fokus der Betrachtung gerückt sind, kann der Faktor Zeit, unter diesen veränderten Vorzeichen, durchaus als ein verbindendes Element der beiden hier betrachteten ‚Arten' von Bildern gesehen werden. Nimmt man das Filmbild als Einzelbild – was es, wie gezeigt werden konnte, auch ist – so lässt sich festhalten, dass es genau wie ein Bild aus dem Bereich der Bildenden Kunst einen Ausschnitt aus der Zeit zeigt, der auf einen ganz bestimmten und kurzen Moment beschränkt ist.

Es ist möglich, einen Film während er abgespielt wird, zu jedem gewünschten Moment anzuhalten, und es bleibt dann ein einzelnes Bild sichtbar vor dem Betrachter ‚stehen'. Diese sogenannten Stills oder Standbilder lassen sich von Bildern, die mithilfe der Fotografie entstanden sind, nicht unterscheiden. Stills aus Filmen stellen sich den Betrachterinnen und Betrachtern als wahrnehmbare, beschreibbare und auch interpretierbare Bilder dar. Sie können daher als Bilder genauso eigenständig gesehen und bewertet werden, wie dies für fotografische Abbildungen und auch für Bilder aus der Bildenden Kunst zutreffend ist. Diese Aussage lässt sich noch weiter festigen, wenn hierzu mitberücksichtigt wird, dass in gedruckten Medien eine visuelle Vermittlung von filmischen Inhalten nur über die Abbildung von Standbildern möglich ist. Es könnte an dieser Stelle davon gesprochen werden, dass diese technisch bedingte Praxis durch die Betrachterinnen und Betrachter unproblematisch gesehen und akzeptiert wird. Darüber hinaus verhandelt auch die filmwissenschaftliche Literatur, Filme indem hierfür Standbilder herangezogen werden.

Dieser Umstand ermöglicht es dann auch, die Filmbilder neben solche der Bildenden Kunst zu stellen und sie vergleichend zu betrachten.

Ein weiteres Kriterium, das sich für Bilder aus der Bildenden Kunst und für Filmbilder gleichermaßen bestimmen lässt, wird nun angesprochen. Alle diese Bilder ‚spielen' sich innerhalb eines ganz bestimmten Formats ‚ab'. Hiermit wird die Höhe und die Breite eines Bildes bezeichnet, womit ebenso seine Begrenzungslinien nach außen angegeben sind. Für beide ‚Arten' der hier betrachteten Bilder gilt auch, dass es sich bei dem Format in der Regel um ein

Licht kann eindringen. Der zweite Faktor, der geeignet ist, die einfallende Lichtmenge zu bestimmen, ist die Belichtungszeit. Hiermit ist die Zeitdauer bezeichnet, in der sich die Blende öffnet, um ein Einzelbild auf dem Filmstreifen in der Kamera zu belichten. Diese Zeitspanne, in der Licht einfallen kann, muss sich, um eine fehlerhafte Belichtung des Materials ausschließen zu können, immer im Bereich von Bruchteilen einer Sekunde bewegen.

Rechteck handelt.[9] Der Umstand, dass die Bilder eine Begrenzung besitzen, ist ein Kriterium, das sie vom Blick, den wir auf unsere Lebensumgebung haben, unterscheidet. Die Wahrnehmung der Welt ist im Normalfall nicht derart verfasst, dass durch die Rahmung eines bestimmten Ausschnittes das Sichtbare innerhalb dieses Rahmens von dem außerhalb des Rahmens Befindlichen abgegrenzt wird. Aber genau das ist ein wesentliches Merkmal für die Bilder, die der Film wie auch die Bildende Kunst bereitstellen. Die Notwendigkeit, einen begrenzten Ausschnitt aus der Wirklichkeit auszuwählen, stellt dann auch den ersten und einen wesentlichen Schritt zur Gestaltung eines Bildes dar. Alles, was außerhalb des Rahmens zu sehen ist, fällt weg und sichtbar bleibt nur der innerhalb des Rahmens verbleibende Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Dieser erste selektierende Schritt fordert Künstlerinnen und Künstler in besonderer Weise, da sie sich vor die Aufgabe gestellt sehen, in Anbetracht der Fülle der Erscheinungen, die sich in der sie umgebenden Welt zeigen, hier bereits über den Ausschnitt entscheiden zu müssen, der es Wert sein könnte, ein Bild zu werden.[10] Nachdem ein rechtwinklig begrenzter Ausschnitt aus der realen Welt festgelegt wurde, gilt es nun, aus diesem Ausschnitt ein Bild zu machen.

Bis hierher ließen sich Gemeinsamkeiten der Bilder, die der Film wie auch die Bildende Kunst hervorbringen, benennen, die sich auf die Art beziehen, in der sich diese Bilder den Betrachterinnen und Betrachtern zeigen und von ihnen rezipiert werden können. Die vorausgegangenen Ausführungen geben auch zu erkennen, dass sich eine vergleichende Betrachtung von Filmbildern und solchen, die auf dem Feld der Bildenden Kunst entstehen, als ein legitimes Verfahren erweisen konnte.

5.3 __Zur Vergleichbarkeit der Bilder Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis

Es folgt nun der Versuch, für die Filmbilder Antonionis und die Gemälde Morandis Argumente herausarbeiten zu können, die – über das bereits Aufgezeigte hinaus – eine vergleichende

9 _ Es lassen sich von der Regel auch hier Ausnahmen finden: Auch im Fall von Filmbildern ist es möglich, das eigentlich durch die Aufnahmetechnik bereits vorgegebene rechteckige Bildformat zu verändern. Es können beispielsweise schwarze Schablonen vor dem Objektiv der Kamera angebracht werden, die dann das einfallende Licht so begrenzen, dass sich ein selbstgewähltes Bildformat realisieren lässt. Auch bei Bildern aus dem Bereich der Bildenden Kunst trifft man auf vom Rechteck abweichende Bildformate. Es können hier ovale und kreisrunde Bilder oder auch Formate mit einem halbkreisförmigen oberen Bildabschluss aufgefunden werden. Die Variationen des Formats kennen hier kaum Grenzen und so finden sich auch Bilder, beispielsweise bei gemalten Ausstattungen von Räumen, die sich, was ihr Format betrifft, an den durch die Architektur vorgegebenen Flächen orientieren.

10 _ Die für diese Aussage möglichen Einwände, die für bestimmte Richtungen der Bildenden Kunst auch durchaus angebracht wären, können an dieser Stelle ohne Beachtung bleiben, da hier ausschließlich Bilder betrachtet werden, die ihre Entstehung der sehenden Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt zu verdanken haben.

Betrachtung spezifisch für diese Artefakte plausibel erscheinen lassen könnten. Hierfür werden nun noch einige Überlegungen einfließen, die sich bildtheoretischen Aspekten widmen.
Seit Jahrzehnten wurde und wird intensiv interdisziplinär Forschung auf den Feldern der Medien- und Bildtheorie betrieben, was es notwendig erscheinen lässt, zunächst den hier betrachteten Bereich genauer einzugrenzen. So wird erneut betont, dass sich diese Arbeit einer kunstgeschichtlichen oder kunstwissenschaftlichen Ausrichtung verpflichtet sieht und daher in der Folge bildtheoretische Aspekte einfließen werden, die aus der Forschung dieses Fachs hervorgegangen sind.

> „Wichtige Katalysatoren für den neuerlichen Entwurf der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft waren *iconic* und *pictorial turn* [Kursivstellung im Original, der Verf.]. Beide von der Kunstwissenschaft geprägten Begriffe bezeichnen einen Paradigmenwechsel, der Kultur nicht mehr als rein sprachlich, sondern auch und gerade als durch Bilder geprägt erachtet."[11]

Hiermit wird auch die hier vertretene Haltung widergespiegelt, die dem Bild zubilligt einen Status zu besitzen, der es über eine Interpretation als Zeichensystem heraushebt. Vielmehr wird den Bildern zugesprochen, autonom und unabhängig von Sprache, Wirkungen entfalten zu können – oder auch, um einen Gedanken Horst Bredekamps zum Wesen der Bilder aufzunehmen: „Bilder können nicht vor oder hinter die Realität gestellt werden, weil sie diese mitkonstituieren. Sie sind nicht deren Ableitung, sondern eine Form ihrer Bedingung."[12]
Die bildtheoretischen Erwägungen, die hier fruchtbar gemacht werden sollen, gilt es nun noch genauer zu bestimmen, wozu der Hinweis notwendig wird, dass die genannten Begriffe *iconic* und *pictorial turn* nicht synonym zu verstehen sind. Mit diesen Bezeichnungen werden vielmehr zwei Forschungsansätze benannt, die sich in Bezug auf die an die Bilder herangetragene Fragestellung voneinander unterscheiden. „Fragt der *iconic turn* »Was und wann ist ein Bild?«, so stellt der *pictorial turn* die Frage »Was wollen Bilder?« [Kursivstellungen und Anführungszeichen im Original, der Verf.]."[13] Die folgenden Überlegungen orientieren sich an der erstgenannten Fragestellung und es werden hierzu Forschungsergebnisse des Kunsthistorikers Gottfried Boehm herangezogen. Die Methodik, mit der er sich den Bildern nähert und sie nach ihrem Wesen befragt, könnte als eine ontologische beschrieben werden.
Der Bereich der hier betrachteten Bilder kann noch weiter eingegrenzt werden, denn Bilder

11 _ Thomas Hensel, „Kunstgeschichte", in: *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch,* hg. von Stephan Günzel und Dieter Mersch, Stuttgart 2014, S. 403–407, hier S. 404.
12 _ Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007,* Berlin 2010, S. 328.
13 _ Hensel 2014, S. 405.

Antonionis und Morandis sind als Ergebnisse ihrer künstlerischen Tätigkeiten zu bewerten. Sie sind somit gemachte Bilder, die sich gewissen Fähigkeiten und einem selbstgegebenen Gestaltungswillen verdanken. Um von hier aus zu einem bestimmten Charakteristikum der künstlerischen Gestaltung der Bilder der beiden Protagonisten dieser Arbeit fortschreiten zu können, wird ein Begriff, den Gottfried Boehm geprägt hat, eingeführt und reflektiert werden. Er schreibt den Bildern einen eigenen „nicht-prädikativen Sinn"[14] zu – eine von Sprache unabhängige und sprachlich nicht zu fassende „[…] Überzeugungskraft, Suggestivität, Evidenz, […]."[15] Diese, den Bildern eigene Wirkmächtigkeit entfaltet sich aufgrund einer „ikonischen Differenz". „Die ikonische Differenz vergegenwärtigt eine visuelle Kontrastregel, in der zugleich ein Zusammensehen angelegt ist."[16] Unter dieser „visuellen Kontrastregel" ist zu verstehen, dass ein Bild aus dem Vorhandensein einer Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem seine Kraft oder seine Wirkung bezieht. Es wird etwas gezeigt, was nicht tatsächlich ist, sondern Bilder „[…] lassen Leben in Materie erstarren und erwecken es mit künstlerischen Mitteln scheinbar neu."[17] Hieraus kann dann auch erkennbar werden, dass Boehm den Bildern, die einen Kontrast zwischen Wirklichkeit und Darstellung zu vermeiden versuchen, keine oder nur schwache Evidenz zuspricht. Diesen „schwachen Bildern" werden „starke Bilder" entgegengestellt und diese

> „ […] sind solche, die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht ab, sie setzen aber auch nicht nur dagegen, sondern bringen eine dichte »nicht unterscheidbare« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] Einheit zustande. Es ist diese Interferenz von Darstellung und Dargestelltem, die als kategoriale Umschreibung des Bildes in seiner unverkürzten Mächtigkeit gesehen werden darf."[18]

Und es ist als Ergebnis künstlerischer Tätigkeit zu werten, dass der Kontrast zwischen dem Materiellen des Bildes und dem Immateriellen des Dargestellten beim Betrachten in eine Einheit zusammenfallen kann. „Das Bild verweist auf sich selbst (betont sich, anstelle sich aufzuheben), weist damit aber zugleich und in einem auf das Dargestellte."[19]
Aus diesen Ausführungen, die sich dem Themenfeld, was denn ein Bild sei, widmen, könnte möglicherweise der Schluss folgen, dass den Filmbildern Antonionis bestenfalls ein Status als „schwache Bilder" zugebilligt werden kann. Ließ dies sich möglicherweise schon allein damit begründen, dass Film und Fotografie durch das genutzte Medium Abbilder der Wirklichkeit liefern

14 _ Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen,* Berlin 2007, S. 52.
15 _ Boehm 2007, S. 16.
16 _ Boehm 2007, S. 49.
17 _ Boehm 2007, S. 49.
18 _ Boehm 2007, S. 252.
19 _ Boehm 2007, S. 252.

und somit die geforderte „ikonische Differenz“ der Bilder nicht oder nur in geringem Maß bereitstellen? Um dies als nicht zutreffend darstellen zu können, soll zunächst der Begriff des Mediums auf den Prüfstand gestellt werden. „Man kann es nicht genug betonen: *Medien* sind *keine Bilder*. Sie sind vielmehr die notwendigen Prämissen und Koordinaten, die Material- und Verfahrensgrundlagen, welche die Bildproduktion *ermöglichen* [alle Kursivstellungen im Original, der Verf.].“[20]

Dies könnte wohl die Interpretation zulassen, dass mediale Voraussetzungen noch nichts über die damit geschaffenen Bilder aussagen. Es sind nur die Bilder selbst, die sich betrachten, analysieren und letztlich bewerten lassen. Diese Erkenntnis könnte auch als ein weiteres Argument herangezogen werden, um die Plausibilität eines Vergleiches der Bilder Giorgio Morandis mit denen Michelangelo Antonionis zu unterstreichen.

Aber auch die Annahme Film und Fotografie wären dazu bestimmt, eher „schwache“ Bilder hervorbringen zu können, kann einer genaueren Betrachtung nicht standhalten.

> „Verbreitet ist auch noch die Einschätzung, Fotografie oder Film seien die unverbrüchlichen Garanten dieser nützlichen Verdoppelung der Welt. Dagegen gilt freilich eine ganz andere Prämisse, die lautet: kein einziges Ding in der Welt schreibt vor, in welcher Form es angemessen darzustellen sei. Die Annahme, Fotografie sei Abbild, wurde durch ihre reiche Geschichte vielfach widerlegt.“[21]

Die Form der Darstellung liegt demnach in der Entscheidung der Bildschaffenden selbst. Selbst unter Einbeziehung des Umstandes, dass Film und Fotografie in den Möglichkeiten der Bildgestaltung stärker determiniert sein könnten, als dies beispielsweise für Malerei und Zeichnung zutrifft, so können doch Bilder geschaffen werden, die „starke“ Bilder und keine Abbilder sind. Dass dies in besonderem Maß für die Bilder Michelangelo Antonionis Gültigkeit besitzt, wird sich in der Folge zeigen lassen.

Die von Gottfried Boehm für „starke“ Bilder geforderte „ikonische Differenz“ kann ebenso für die Werke Giorgio Morandis und die Filmbilder Antonionis festgestellt werden. Als Vorgriff auf noch Folgendes soll an dieser Stelle hierzu gesagt werden, dass es ganz ähnliche künstlerische Vorgehensweisen sind, mit welchen die beiden Protagonisten in ihren Bildern Differenzen zwischen Darstellung und Dargestelltem schaffen, die sich den Betrachterinnen und Betrachtern als eine in sich geschlossene Einheit darbieten. Der Schlüssel dies zu erreichen – soviel soll hier schon gesagt werden – findet sich im Aufbau der Bilder Morandis und Antonionis. Es ist die Komposition ihrer Bilder, die sich als verbindendes künstlerisches Element bestimmen lassen wird. Es wird zu zeigen sein, dass die Kompositionen der Bilder durch ihre Art zu sehen bestimmt sind und ihre Wahrnehmung der sichtbaren Welt vergleichbar ist. Das ist es, was dann auch ihre künstlerischen Ergebnisse, ihre Bilder, miteinander vergleichbar macht.

20 _ Boehm 2007, S. 169.
21 _ Boehm 2007, S. 43.

6. Annäherung an die Bilder Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis

Hier wird zunächst die Art des Vorgehens der beiden ‚Protagonisten' bei ihrer Arbeit im Zentrum der Betrachtung stehen. Dies geschieht insbesondere, weil – und wie in der Folge zu zeigen sein wird – es sich sowohl bei Giorgio Morandi als auch bei Michelangelo Antonioni um Bildende Künstler handelt, deren Vorgehensweise und deren Art zu arbeiten in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihren sichtbaren Ergebnissen steht.

Da Morandi und Antonioni für ihre jeweilige künstlerische Tätigkeit auf differente Medien zugreifen, erscheint es angebracht, im Zuge der Auseinandersetzung mit ihren Arbeitsweisen, auch auf sich durch die Nutzung unterschiedlicher Ausdrucksmittel für ihre Bilder bedingte, Differenzen aufmerksam zu machen. Hierzu werden ergänzend einige Gedanken angeführt, die Unterschiede in Bezug auf die Arbeit zum Thema haben, die sich neben der eigentlichen ‚Produktion' von Bildern abspielen und die dennoch Teil des Berufsbildes sind.

Daran wird sich dann die Frage anschließen, ob sich an der Art der beiden zu arbeiten auch Gemeinsamkeiten, die als unabhängig von den genutzten Medien gelten können, bestimmen lassen. Um sich den Bildern weiter anzunähern, folgen dann Bildbeschreibungen. Hier werden ausgewählte Bildwerke Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis zunächst einzeln beleuchtet, um daran anschließend – in einer vergleichenden Betrachtung – einander gegenübergestellt zu werden.

6.1 Zur Arbeitsweise Giorgio Morandis

Die Blumenbilder und die Stillleben Giorgio Morandis entstanden in seinem Wohn- und Atelierzimmer in der *via Fondazza* (Abb. 6.1) und in Grizzana, wo er auch die Motive für seine Landschaftsgemälde fand. Ab dem Jahr 1935 hatte er von seinem Atelierzimmer Einblick in den Innenhof und es entstanden auch in Bologna ‚Landschaften', die Ansichten des *Cortile* zeigen.[1]

1 Der Schweizer Künstler Gérard de Palézieux, der mehrfach bei Giorgio Morandi zu Besuch war und auch Arbeiten von ihm besessen hat, berichtet von ihrem fünften Zusammentreffen in Bologna am 3. Januar 1961. An diesem Tag habe sich Morandi über die Bauarbeiten am Haus gegenüber seines Atelierfensters beklagt, weil ihm eine freie Sicht auf den Innenhof nun nicht mehr möglich sei. Morandi sagte zu ihm, „ [...] damit verliere er ein Motiv, denn er kann nur vom Gesehenen ausgehend malen." Schwarz 2000, S. 106. Zum Verlust des Motivs des Innenhofs in der *via Fondazza*, vgl. auch: Michael Semff, „Über die letzten Landschaften Morandis", in: *Giorgio Morandi 1890–1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989, S. 49.

Für seine Blumenbilder und seine Stillleben erarbeitete sich Giorgio Morandi eine für ihn eigene Vorgehensweise, die er konsequent über die Jahrzehnte seines Schaffens immer weiter ausgestaltete und verfeinerte.[2] In seinem Wohn-Atelier bewahrte er die Gegenstände auf, die sich auf seinen Arbeiten wiederfinden lassen. Der größte Teil davon sind ‚Entdeckungen', die Morandi über Jahrzehnte hinweg auf Flohmärkten zusammengetragen hatte. (Abb. 6.2) Aus diesem umfangreichen Fundus, bestehend aus Vasen, Flaschen, Kannen, Schachteln, Schalen, Spielzeugen und Dosen, wählte Morandi Dinge aus und arrangierte sie zu seinen Stillleben. Für seine Blumenbilder kamen meistens Seiden- oder Papierblumen zum Einsatz.

Er bemalte häufig die für das jeweilige Stillleben ausgewählten Gegenstände. Auch wurden transparente Flaschen mit eingefärbten Flüssigkeiten oder mit Farbpigmentpulvern befüllt, um ihnen den gewünschten Farbton zu verleihen. Morandi erarbeitete für jedes seiner Stillleben dessen farbige Anmutung aufs Neue und so konnte die Farbigkeit ihren Teil zur angestrebten Gesamtwirkung seines Arrangements beitragen. Förderlich ist dieses Bemalen auch, um eine Konzentration auf die Form und die Körperlichkeit des Gegenstandes zu ermöglichen, da die Bemalung mit stumpfen matten Farben die Dinge von ihrer eigenen Materialität ‚befreit', so dass die Aufmerksamkeit auf die für Morandi wesentlichen Elemente nicht durch Glanzlichter, Reflexe oder Transparenzen und Glasuren beeinträchtigt wird.

Diese Praxis intensivierte Giorgio Morandi im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn zunehmend. So zeigt sich der Großteil der Dinge auf seinen frühen Gemälden im ‚Originalzustand'. Im Werk nach dem Zweiten Weltkrieg finden sich hingegen sehr häufig Gegenstände wiedergegeben, die von Morandi zuvor farbig gefasst wurden.

Als ‚Bühne', um die Dinge darauf zu arrangieren, nutzte er zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn meist Kommoden und Tische. In seinen späteren Werkphasen verwendete Morandi dann einfache hölzerne Platten, von denen er mehrere Varianten besaß. Die Tische und später die Holzplatten belegte Morandi mit einer Kartonunterlage, auf der die gewählten Gegenstände angeordnet wurden. Hatte er dann einmal die Positionen für die Dinge festgelegt, markierte er die Standfläche jedes Gegenstandes auf dem Untergrundkarton akribisch. (Abb. 6.3) Morandi nutzte hierfür einen Bleistift mit einem besonders langen Griff.[3] Falls sich während des Prozesses der Findung seines Bildaufbaues das Verschieben eines Gegenstandes als nicht zielführend erwiesen hatte, konnte er so die Dinge immer wieder exakt an die ursprünglich gewählte Position zurückstellen.

2 Vgl. Werner Haftmann, „Giorgio Morandi. Ein exemplarisches Malerleben", in: *Giorgio Morandi 1890–1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989, S. 11f.

3 „[...] i segni tracciati lungo i contorni degli oggetti sul foglio d'appoggio, [...], utilizando il manico dei pennelli più lunghi; [...]." Lamberti 2009, S. 251.

Darüber hinaus versah Morandi die Holzplatten an der hinteren Kante mit einem Karton, den er wie eine Rückwand senkrecht hinter den Gegenständen anbrachte. Häufig fasste er die Komposition auch zusätzlich an einer oder beiden Seiten mit derartigen ‚Wänden' aus Karton.[4] (Abb. 6.4) Diese Rück- und Seitenwandkartons wurden von Morandi gleichfalls bemalt und trugen dadurch zur farblichen Erscheinung der Stillleben wesentlich bei.

Ebenso überließ Morandi bei der Be- oder Ausleuchtung der Komposition nichts dem Zufall. Die Wirkung seiner Arrangements überprüfte er immer wieder in verschiedenen Beleuchtungssituationen. Dazu ‚spielte' er zu unterschiedlichen Tageszeiten mit mehr oder weniger geöffneten Vorhängen und Klappläden an den Fenstern seines Zimmers.[5] Nach 1945 konnte Morandi das in sein Atelier einfallende Tageslicht mithilfe eines weiteren Elements kontrollieren und steuern. Es handelte sich hierbei um eine Holzkonstruktion, die als Mittel zum ‚Sammeln' des Lichts fungierte, „ein beweglicher Rahmen, [...] konstruiert, um das Licht des großen Fensters abzustufen und zu lenken; [...]."[6] Der weiß bespannte Rahmen war außen vor dem Fenster des Ateliers angebracht, was Morandi die Möglichkeit eröffnete, den Lichteinfall ins Innere seines Zimmers kontrolliert zu beeinflussen.

Mit der Auswahl der Gegenstände, der Suche nach der idealen Position der Dinge, dem Festlegen der Farbigkeit für die Gegenstände und das sie umgebende Raumgefüge, verbrachte Morandi lange Zeit. Gleiches gilt für Wahl und Steuerung der Lichtsituation. Ein Prozess, der mitunter mehrere Wochen in Anspruch genommen haben soll.

Er ging sogar so weit, die Position seiner Füße mit Kreide auf dem Boden zu markieren, „[...] um nach einer Arbeitsunterbrechung den gewählten Standpunkt wieder genau einnehmen zu können."[7] Dies mag sich möglicherweise nach einer etwas skurrilen Marotte anhören. Tatsächlich ist die Markierung des Standpunktes vor dem Motiv, unter Berücksichtigung des Umstandes, dass Giorgio Morandi in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg dazu überging, die Distanz zwischen sich und den Gegenständen immer weiter zu verringern, eine nicht unwesentliche Maßnahme. Je kürzer Abstand zwischen Motiv und Maler gewählt wird, um so deutlicher tritt das Problem zu Tage, dass bereits der kleinste Wechsel des Blickwinkels, das Motiv in einer veränderten perspektivischen Disposition zeigt. Dies hat ebenso zur Folge, dass sich durch jede kleine Verschiebung des Winkels, mit dem auf die arrangierten Dinge geblickt wird, auch zwangsläufig die Verteilung

4 _ Vgl. Werner Haftmann, „Giorgio Morandi", in: *Das antwortende Gegenbild*, hg. von Evelyn Haftmann, München 2012, S. 321-331, hier S. 327.

5 _ Vgl. Raimondi 1990, S. 156.

6 _ „La presenza del telaio mobile, [...], costruito per graduare e dirigere la luce della grande finestra; [...]." Lamberti 2009, S. 251.

7 _ „[...] per poter ritrovare dopo una pausa nel lavoro la posizione precisa e il punto di vista scelto." Lamberti 2009, S. 251f.

von Licht und Schatten für die Komposition, verändert darstellt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Giorgio Morandi an seinen Stillleben mit viel Disziplin und Akribie arbeitete, um die jeweils angestrebte visuelle Erscheinung der Komposition zu erreichen. Da es ihm in erster Linie um das Bild als Ganzheit ging, nutzte er das Bemalen der Gegenstände und der ‚Wände' des Raumgefüges, um die Gegenstände und den sie umgebenden Raum zu einer Komposition zusammenzuführen, die erst ein Bild möglich macht, welches als Gesamtheit, als Ensemble, wirken kann. Auch das von Morandi sorgfältig gewählte Licht trägt dann hierzu wesentlich bei.

Ein vergleichbar hohes Maß an Akribie und Arbeit für das Zustandekommen einer ausgewogenen Bildkomposition wandte Giorgio Morandi für seine Landschaftsgemälde auf. Hier bediente er sich jedoch, exklusiv für dieses Genre, eines speziellen ‚Instruments', das als ein wichtiges Hilfsmittel zur Komposition seiner Landschaften zu bewerten ist und auf das in der weiteren Folge noch eingegangen wird.

6.2 Zur Arbeitsweise Michelangelo Antonionis

Antonioni sagte: „Das Vermögen zu sehen ist die erste Gabe, die für einen Regisseur erforderlich ist." Das hier in die deutsche Sprache übertragene Zitat lautet in der italienischen Originalfassung: „Saper vedere è la prima dote che si richiede al regista."[8] *Saper vedere* – diese zwei Verben stehen in ihrer Infinitivform zu Beginn dieses Satzes. Folgt auf das Verb *sapere* ein zweites, so wird ein Vermögen, die Fähigkeit, etwas Bestimmtes zu tun, beschrieben. Es meint hier das Vermögen zu sehen. Diese Fähigkeit reicht aber über die rein biologische Möglichkeit, sehen zu können hinaus. *Saper vedere* ist vielmehr als eine Kompetenz zu verstehen, die erlernt werden muss, positiv konnotiert ist und keine Selbstverständlichkeit darstellt.[9]

Michelangelo Antonioni war demnach davon überzeugt, seine künstlerische Tätigkeit auf seiner Fähigkeit zu sehen, aufgebaut zu haben. So gab sein Interesse an der ihn umgebenden Realität auch den Ausschlag dafür, dass sich Michelangelo Antonioni während seiner gesamten Tätigkeit als Filmmacher nicht in Studios begeben hat, um hier Szenen oder Einstellungen zu drehen.

> „Mir geht es da wie einem Maler, dem gesagt wird: Da ist eine Wand, die [...] zu bemalen ist. Das sind Grenzen, die die Phantasie eher beflügeln als einengen. Ich habe aber auch

8 _ Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 170.

9 _ In diesem Zusammenhang könnte auch die von Antonioni gewählte Vokabel „dote" etwas in die Irre führen, da dieses Wort im Deutschen mit *Gabe* oder auch *Aussteuer* und *Mitgift* zu übersetzen wäre. Es also etwas ‚Gottgegebenes' oder etwas Geschenktes beschreibt, das dem, der es hat, ohne eigenes Zutun zugefallen ist. Genau das trifft jedoch für das mit *saper vedere* benannte Vermögen zu sehen nicht zu.

> noch einen anderen Grund. Mich interessiert nämlich das Verhältnis zwischen dem äußeren und inneren Maß eines Baus. Das eine kann in der Realität nicht ohne das andere existieren [...]. Im Atelier kann man zwar Interieur und Exterieur nach Belieben aufbauen, aber für meinen Geschmack fehlt dabei etwas Bestimmtes, eine gewisse Qualität von Wirklichkeit, [...]."[10]

Der Regisseur begründet seinen Verzicht auf Studioaufnahmen, indem er den Bildern, die in der Welt, die ihn umgibt, zu finden sind, eine Form von ‚Wahrhaftigkeit' zuspricht, die für Bilder, die im Studio ‚gestellt' werden, so nicht zu erreichen sei. Er vergleicht sich hier außerdem mit einem Maler, da er für dessen Tätigkeit eine gewisse Analogie zur eigenen Arbeit herstellt. Womit sich Michelangelo Antonioni – wie er es auch auffallend häufig getan hat – als einen Bildenden Künstler positioniert.

Den Prozess der Bildfindung am Set bestimmt Antonioni auch als einen, den er exklusiv für sich in Anspruch nimmt. So gibt er an, dass er immer vor Drehbeginn alle Personen am Set darum bitten würde ihn alleine zu lassen. Dort versenke er sich in die Szenerie und entwickele die Ideen, wie diese in Bilder umgesetzt werden sollen. Dabei bedenke er die Probleme, die sich möglicherweise bei der Aufnahme stellen, gleich mit. Dieses Alleinsein am Drehort nehme dann auch geraume Zeit in Anspruch.[11]

Für Michelangelo Antonionis Anforderungen an gelungene Filmbilder war bei Weitem nicht immer ausreichend, die umgebende Welt möglichst gut in ausgewogene Bildkompositionen zu transformieren. Dies verdeutlicht sich in dem Umstand, dass Antonioni immer wieder aktiv mitgestaltend in die Umwelt eingriff, die vor seinen Augen zu sehen war. Die Umwelt am Filmset so zu verändern, dass sich später auf der Leinwand im Kino Bilder zeigen konnten, die seinen Intentionen entsprachen, ist oftmals für die Betrachterinnen und Betrachter des fertigen Films nicht zu erkennen. Konkrete Beispiele für solche ‚Manipulationen' sollen in der weiteren Folge noch benannt werden. Hier wird nur ein Beispiel angeführt, das sich allerdings nie in Filmbildern manifestieren konnte.

Michelangelo Antonioni hat die von ihm, anlässlich der Dreharbeiten zu seinem Film Il deserto rosso[12], veranlasste Umgestaltung eines ganzen Pinienwäldchens aufgeschrieben.[13] Er hatte die Bildidee, für eine Szene einen kleinen Pinienwald komplett weiß einfärben zu lassen. Da in den Tagen zuvor der Himmel am Set in der Nähe Ravennas stets bewölkt und dazu Nebelschwaden

10 _ Michèle Manceaux, „Gespräch mit Michelangelo Antonioni", in: *Filmkritik 8/61*, Jg. 5, 1961, Heft 56, S. 375–381, hier S. 379.

11 _ Vgl. Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 331.

12 _ Il deserto rosso. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1964.

13 _ Michelangelo Antonioni, „Il bosco bianco", in: *Il deserto rosso*, hg. von Carlo di Carlo, Bologna 1964, S. 15–19.

in Bodennähe zu sehen waren, wollte Antonioni eine ganz bestimmte Einstellung realisieren. Er wählte einen Kamerastandpunkt vor dem Pinienwäldchen, von dem aus dann im Hintergrund die großen grauen Gebäude der Chemiefabrik, die im Film eine ‚Hauptrolle' spielt, zu sehen sind. Da das Weiß der Bäume durch das verwendete *Technicolor*-Verfahren[14] später im Film als ein helles Grau erscheinen werde, könnte Antonioni als Wunschergebnis eine Ton-in-Ton graue Erscheinung erzielen, die dem hellen Grau des Betons der Fabrik entsprechen würde. Er beschreibt hier, dass es sehr kalt war und die zahlreich engagierten Helfer, die ganze Nacht benötigten um mithilfe von großen Pumpen, Spritzpistolen, bis zu 40 Metern hohen Leitern, Schläuchen, herbeigeschafften Scheinwerfern und enormen Mengen von Farbe, die Pinien weiß einzufärben. (Abb. 6.5)

Erst ganz am Ende dieser Nacht waren die Arbeiten abgeschlossen und das Pinienwäldchen weiß gefärbt.[15] Michelangelo Antonioni beendet diesen Text dann mit den folgenden Worten: „[...] jetzt ist es Morgen und eine schöne Sonne ist aufgegangen und es ist unmöglich zu drehen. Dies bringt den Verzicht auf diese Szene. Kein weißer Wald im Film.[16] Aus diesem Grund schreibe ich das auf."

Sein Ziel eine ausgewogene Komposition für seine Bilder zu schaffen, verfolgte der Regisseur mit großer Konsequenz. Er bemerkte, dass sich die angestrebten Ergebnisse nur ermöglichen lassen, wenn der Bildgestalter jedes einzelne Element als einen Teil der Gesamtkomposition begreift.

> „Antonioni dreht jetzt eine Szene mit drei Personen: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni und Monica Vitti. Die Positionen sind mit Kreide am Boden markiert. [...] Die Figuren bewegen sich ohne zu sprechen durch den Raum; sie spielen nur mit Blicken und Gesten. Antonioni kontrolliert seine Inszenierung wie ein Ballett. [...] Antonioni kümmert sich um das geringste Detail: er richtet eine Haarsträhne, reißt die Ecke des Etiketts auf einer Whiskyflasche ein, um sie benutzt aussehen zu lassen, wirft ein Handtuch über einen Stuhl, sucht eine halbe Stunde lang einen geeigneten Schlips für den Hauptdarsteller und überläßt nichts dem Zufall."[17]

14 _ Eine kurze Erläuterung zu diesem Verfahren, das zur Herstellung von Farbfilmen genutzt wurde (und ganz vereinzelt noch heute genutzt wird) findet sich in Kapitel 6.5.5, S. 155, Anm. 77.

15 _ Vgl. Antonioni 1964, S. 15–19.

16 _ Diese Szene konnte nicht gedreht werden, weil sich Antonioni zuvor auf einen Kamerastandpunkt festgelegt hatte und der kleine Pinienwald auch nur entsprechend dieser Perspektive weiß gefärbt wurde. Die Sonne schaffte dann eine Gegenlichtsituation, die es mit sich bringt, dass die Bäume im Film nicht hellgrau sondern nur sehr dunkel zu sehen gewesen wären, der Verf.

17 _ Manceaux 1961, S. 375f. Dieser Text ist in deutscher Sprache erschienen, in: *Filmkritik 8/61*, Jg. 5, 1961, Heft 56. [Die Rechtschreibung und die Kommasetzung entsprechen dem Original, der Verf.].

Der Autor Michèle Manceaux beschreibt hier seine noch ganz frischen Eindrücke, die er am Set zu Antonionis Film La notte[18] gewonnen hat.[19]
Es ist Antonioni, der sich um jede Kleinigkeit bei dieser Einstellung gekümmert hat. Er delegierte Entscheidungen, die eine direkte Auswirkung auf das haben, was auf dem Filmmaterial zu sehen sein wird, nicht an Mitarbeiter. Er bestand darauf, die Kontrolle über alles, was sichtbar werden wird, bei sich zu behalten.

> „Das kleinste Objekt, das kleinste Bild an einer Wand, das kleinste Detail einer jeden Einstellung wird von mir und nur von mir alleine ausgewählt. [...] Jedes Element eines Films trägt zu seiner Erscheinung bei. Es ist demnach unentbehrlich, nichts außer Acht zu lassen und jedem Ding größtmögliche Kontrolle zukommen zu lassen.“[20]

Es wurden hier die Arbeitsweisen zweier Bildender Künstler beschrieben, deren Bilder sich jedoch darin unterscheiden, dass sie mithilfe differenter Medien entstanden sind. Dies bietet die Veranlassung, sich mit Unterschieden in Bezug auf die Arbeitsweisen der beiden Protagonisten zu befassen.

6.3 Medienbedingte Differenzen

Für einen Maler wie Giorgio Morandi gilt, dass alles, was seine künstlerische Tätigkeit betrifft, nur in seiner Entscheidung zu suchen ist. Ob er überhaupt arbeitet, womit er sich an diesem oder am nächsten Tag befasst, welche Werke er auswählt, um sie öffentlich zu zeigen – alles, was seine Kunst betrifft, obliegt nur ihm allein. Dies gilt letztlich auch für den Fall, in dem der Maler sich mit Personen, deren Meinung oder deren Rat ihm wichtig ist, über seine Arbeit austauscht. Dieses Alleinsein stellt dann auch einen fundamentalen Unterschied zwischen der künstlerischen Arbeit eines Malers und der eines Filmregisseurs dar, weil die Produktion eines Filmes immer auch eine Teamarbeit ist. So ist es für Michelangelo Antonioni notwendig, die Bildideen, die er entwickelt, mit seinen Fachleuten zu besprechen und sich mit ihnen beispielsweise über technische Möglichkeiten oder auch eventuell auftauchende Probleme im Vorfeld der Dreharbeiten abzustimmen.
Ein weiterer medienbedingter Unterschied zur Tätigkeit Giorgio Morandis findet sich in dem Umstand, dass die Realisierung eines Filmprojektes eine gesicherte Finanzierung erfordert. Hierbei geht es in der Regel um ausgesprochen hohe Summen.
Daraus kann eine möglicherweise notwendig werdende Kompromissbereitschaft resultieren. Hatte Michelangelo Antonioni die Idee zu einem Filmprojekt in einem ersten Drehbuch, das er in der Regel mit anderen zusammen entwickelte, niedergeschrieben, musste er im nächsten Schritt eine Kalkulation des voraussichtlich benötigten Kostenrahmens erstellen. Nun galt es, einen Produzenten[21] zu finden, der sich von diesem Projekt überzeugen ließ.
Das Geschäftsmodell eines Produzenten beruht auf der Grundlage, dass er sein Geld zur Finanzierung eines Films einzusetzen bereit ist, was unter der Voraussetzung geschieht, nach Möglichkeit am Ende mehr Geld zu bekommen. Was wiederum bedeutet, dass der Produzent von einer gewissen ‚Massentauglichkeit‘ der Filmidee überzeugt sein muss, weil die Zahl der verkauften Eintrittskarten an den Kinokassen am Ende den Ausschlag gibt, ob er sein Engagement mit einem finanziellen Erfolg abschließen kann oder nicht. Dies birgt für ein Filmprojekt, neben den Optionen, angenommen oder abgelehnt zu werden, ein weiteres Risiko – die Einflussnahme seitens des Produzenten. Ist ein Filmvorhaben durch den Produzenten angenommen und mit einer Finanzierungszusage ausgestattet, so läuft es möglicherweise Gefahr, immer wieder Konzessionen in Bezug auf vermeintlich bessere Publikumsresonanz auferlegt zu bekommen.[22]

> „Daher: Zum Handwerk des Regisseurs gehört es, zu lernen, die Hindernisse zu besiegen, denen er sich gegenübersieht, während er versucht, seinen Beruf gut zu machen. Das Tragische daran ist, dass der Regisseur immer Proben seiner Begabung an Menschen geben muss, die damit überhaupt nichts anfangen können.“[23]

Antonioni war jedoch ein ausgesprochen hartnäckiger Verteidiger seiner künstlerischen Ideen

18 _ La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961.
19 _ Auch wenn der zitierte Text erst im August 1961 erschienen ist, die Erstaufführung von La notte jedoch bereits am 24. Januar 1961 in Mailand stattfand [Vgl. Di Carlo 2018, S. 361.], lässt sich aus dem hier abgedruckten Interview ablesen, dass dieses noch vor Fertigstellung des Films mit Antonioni geführt wurde. Vgl. Manceaux 1961, S. 378.
20 _ „Il più piccolo oggetto, il più piccolo quadro appeso a una parete, il minimo dettaglio di ogni scenografia è stato scelto da me e da me solo. [...] Ogni elemento di un film serve a esprimersi. Risulta indispensabile non tralasciare niente, controllare ogni cosa al massimo.“ Antonioni in einem Interview mit André S. Labarthe. Zuerst erschienen, in: *France Observateur*, 23. Februar 1961. Hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 244.
21 _ Dass hier ausschließlich von Produzenten gesprochen wird, begründet sich in dem Umstand, dass für Michelangelo Antonionis Filmprojekte keine Beteiligung von Produzentinnen ausgemacht werden konnte.
22 _ Es werden einige wenige Belege angeführt, um zeigen zu können, dass auch Michelangelo Antonioni mit seinen Produzenten immer wieder Auseinandersetzungen austragen musste und sich hierbei auch nicht immer durchsetzen konnte. Für seinen Film La signora senza camelie (1953) wurde die von Antonioni gewünschte Hauptdarstellerin abgelehnt und auf Drängen der Produzenten mit Lucia Bosé (Miss Italia 1947) eine beim Publikum bereits bekannte und beliebte Schauspielerin besetzt. Vgl. Bauer 2016, S. 165. Im Jahr 1957 wurde auf Druck der Produzenten der Film Il Grido realisiert, obwohl Antonioni ein anderes Skript verfilmen wollte. Vgl. Bauer 2016, S. 189.
23 _ „Ecco: il mestiere del regista è di imparare a vincere gli ostacoli che incontra nel cercare di far bene il suo mestiere. La cosa tragica è che bisogna sempre dar prova del proprio talento a gente che non ne ha

und wurde – auch bestärkt durch die zunehmenden Erfolge seiner Filme – immer widerstandsfähiger gegen die Versuche, Einfluss auf seine Kunst zu nehmen.[24]

Für einen Künstler wie Giorgio Morandi stellt sich die Frage nach Kompromissbereitschaft in Bezug auf seine Arbeit überhaupt nicht. Selbstverständlich unterliegt auch er Zwängen, die aus der Notwendigkeit resultieren, seinen Lebensunterhalt bestreiten zu müssen. So hat Morandi in den vielen Jahrzehnten, in denen seine Kunst noch nicht ausreichend verkauft werden konnte, einen Teil seiner Arbeitszeit als Zeichenlehrer an Grundschulen und später als Dozent für die Technik der Radierung an der Kunstakademie verbracht, um sein Grundeinkommen sichern zu können. Dies hat jedoch mit Kompromissen im Hinblick auf seine künstlerische Tätigkeit nicht das Geringste zu tun. Auf diesem Feld hat er sich zeitlebens nicht zu irgendwelchen Konzessionsentscheidungen hinreißen lassen, nur weil seine Bilder dann möglicherweise ‚besser verkäuflich' gewesen wären.

Ein weiterer Aspekt zu den Arbeitsweisen Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis rückt nun ins Blickfeld. Er soll hier kurz beleuchtet werden, da er einen durchaus nicht unwesentlichen Teil der Arbeit eines Bildenden Künstlers ausmacht und sich darüber hinaus – im Hinblick auf das jeweils für den bildlichen Ausdruck genutzte Medium – deutlich different zeigt.

Es geht hier um einem Bereich der Arbeit, der mit dem Erschaffen des eigenen künstlerischen Werks nichts zu tun hat, aber dennoch direkt daran angekoppelt ist: das Marketing.

Giorgio Morandi galt als ausgesprochen verhalten und zurückhaltend, gerade wenn es um Äußerungen zu seiner Kunst ging. So konnten sich nicht mehr als drei Zeugnisse finden lassen, in denen er sich persönlich direkt zu seiner Kunst geäußert hat.[25] Von Beginn seiner Laufbahn an vertraute der Maler offenbar darauf, dass alleine seine Bilder als Mittel zur Selbstvermarktung

affatto." Antonioni in einem Interview mit François Maurin. Zuerst erschienen, in: *Humanité dimanche*, 23. September 1960. Hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Di Carlo 2018, S. 109.

24 _ Antonioni verzichtete des Öfteren auf die Realisierung eines Filmprojekts, wenn er den Eindruck gewonnen hatte, dass von den Produzenten zu deutlich auf seine filmischen Vorstellung eingewirkt werden sollte. So finden sich abgeschlossene Drehbücher für 18 projektierte und nicht realisierte Spielfilme in der Zeit von 1948–1985. Vgl. Di Carlo 2018, S. 348f.

25 _ Giorgio Morandi verfasste für die in Bologna erscheinende Zeitschrift *L'Assalto* einen Beitrag, den er mit dem Titel *Autobiografia* überschrieb und der am 18. Februar 1928 veröffentlicht wurde. Vgl. Nachdruck des genannten Textes, in: Ausst.-Kat. New York 2008, S. 346f. *L'Assalto* war zunächst eine reine Kultur- und Kunstzeitschrift, die sich dann aber inhaltlich und ideologisch immer mehr auf die Seite des Faschismus begab. Als dort begonnen wurde, eine Artikelreihe über zeitgenössische italienische Künstler zu publizieren, hat Morandi wohl den genannten Artikel geschrieben, um so verhindern zu können, dass ein Beitrag über ihn erscheint, auf dessen Inhalt er keinen Einfluss hat. Des Weiteren wurden noch zwei Interviews, die Giorgio Morandi gegeben hat, in gedruckter Form aufgefunden. Das erste mit dem amerikanischen Schriftsteller Edouard Roditi im Jahr 1958 wurde dann 1960 im Rahmen eines Buches veröffentlicht. Das zweite Interview gab Morandi am 13. Juli 1955 dem Amerikaner

hinreichend sein müssten. Es brauchte jedoch eine lange Zeit, bis sich Morandi und seine Kunst einen ‚Platz' in der Aufmerksamkeit von Sammlern, Kuratoren und Kritikern erobern konnten. Wobei hierzu ganz entscheidend sein persönliches Netzwerk beigetragen hat. Die Unterstützung seiner Freunde hatte letztendlich maßgeblichen Anteil daran, dass Giorgio Morandi die Gelegenheit bekam seine Kunst bei Ausstellungen zeigen zu können, die auch von einem breiteren Publikum gesehen wurden. Gleiches gilt für die steigende Zahl an Publikationen zu seinem Werk und auch für die an ihn vergebenen Kunstpreise.

Da Morandi einen Kreis von Freunden und Unterstützern besaß, der auch aus Personen bestand, denen hohe Kompetenz im Hinblick auf die Bildende Kunst zugesprochen wurde, war deren ‚Werbung' für Morandi schließlich zielführend.

Dieses war selbstverständlich nur basierend auf der außergewöhnlich hohen künstlerischen Qualität der Arbeit Morandis möglich. Seine Freunde sahen diese und deshalb setzten sie ihre Reputation ein, um der Kunst Morandis zu dem Stellenwert zu verhelfen, den sie ihr zuerkannt hatten. Um den Kreis zu schließen, könnte gesagt werden, dass Morandi, im Bewusstsein, Freunde zu haben, die von seiner Kunst überzeugt waren, darauf vertrauen konnte, dass allein seine Bilder zu ihrer Vermarktung hinreichend sein können.

Von Michelangelo Antonioni finden sich sehr viele Nachweise, an denen sich seine mündlichen und schriftlichen Einlassungen zu seiner Kunst ablesen lassen. Der Regisseur gab zahlreiche Interviews, verfasste Texte und hielt Vorträge zu seiner künstlerischen Tätigkeit. Dies lässt sich wohl mit einer wesentlichen Differenz zwischen den Medien Malerei und Film begründen. Der Film war und ist ein Medium, welches auf eine ausgesprochen große Resonanz in weiten Teilen der Öffentlichkeit stößt. Die Filmbranche schafft ein ‚Massenmedium', das ein starkes und über die Präsentation von Filmen hinausgehendes Interesse beim Publikum hervorruft.[26]

In diesem Zusammenhang erscheint es dann auch nicht außergewöhnlich, dass die von Michelangelo Antonioni aufgefundenen Texte und Interviews in der Regel einen direkten Bezug zu seinem gerade aktuellen Filmprojekt aufweisen. Seine Medienpräsenz stellte somit ein Instrumentarium dar, welches nicht zuletzt einen Beitrag zum Erfolg des aktuellen Films leisten sollte. Dies wird unterstrichen, wenn die Medien genauer betrachtet werden, in denen Beiträge und Interviews

Peppino Mangravite. Es war dann erst im Jahr 1957 im Radiosender *Voice of America* und auch ausschließlich in den USA zu hören. Vgl. Lorenza Selleri, „Dalla Columbia University a via Fondazza. Peppino Mangravite intervista Giorgio Morandi", in: *Morandi. 1890–1964,* hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 349.

26 _ Da auch die anderen Medien, wie beispielsweise das Fernsehen und der Printbereich, von der starken Nachfrage nach Informationen zu Filmen und deren Stars durch hohe Quoten und verkaufte Auflagen profitieren können, haben sie auch ein Eigeninteresse an deren Verbreitung.

mit Michelangelo Antonioni veröffentlicht wurden.
Es handelt sich hierbei keineswegs nur um nationale und internationale Fachzeitschriften zum Thema Film. Die Bandbreite erstreckt sich vielmehr von Tages- und Wochenzeitungen, Magazinen und Illustrierten bis hin zu Fernsehproduktionen, die in verschiedenen Ländern erschienen sind beziehungsweise ausgestrahlt wurden.[27]

> „Das Thema Ihrer Filme ist dann die Entfremdung von sich selbst und von den anderen?“[Die Antwort Antonionis:, der Verf.] „Ich denke niemals in Begriffen der Entfremdung, das machen die anderen. Die Entfremdung bei Hegel ist eine Sache, für Marx ist es eine andere und bei Freud nochmals etwas anderes. [...] Am Ende ist das eine Frage an die Philosophie und ich bin weder ein Philosoph noch ein Soziologe.“[28]

Dieses Zitat könnte als ein Beispiel für die breite Bildung Antonionis herangezogen werden. Es wird aber hier auch erkennbar, dass der Filmmacher auf Fragen und Aussagen, die ihm unangebracht erscheinen, durchaus gereizt regieren konnte. Um dies zu belegen, wäre es an dieser Stelle möglich, noch zahlreiche weitere Quellen anzuführen.

6.4 Medienübergreifende Gemeinsamkeiten

Werden die Anmerkungen, die bislang zu den Arbeitsweisen Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis gemacht wurden, nebeneinandergestellt, so wird erkennbar, dass sich an der Art zu arbeiten und den an sich selbst gestellten Ansprüchen, die die eigene künstlerische Tätigkeit betreffen, eine gewisse ‚Nähe‘ bestimmen lässt. Auch war ihnen eine intensive, akribische und zeitraubende Vorbereitung ihrer Bilder gemeinsam, die als eine unabdingbare Grundlage ihrer künstlerischen Tätigkeit gesehen und bewertet wurde.
Darüber hinaus ist festzuhalten, dass für jeden der beiden ‚Protagonisten‘ das Sehen, das genaue und kritische Hinsehen vor, während und nach der Entstehung der Bilder Antonionis und Morandis als ein unerlässliches Mittel für ihre eigene Arbeit herangezogen wird.
Für Morandi begann der Prozess des Entstehens eines Gemäldes mit der Festlegung auf das als

27 Vgl. Di Carlo 2018, 369–385. In diesem Anhang zu seiner Publikation gibt Carlo Di Carlo für die in seinem Buch abgedruckten Beiträge und Aussagen Antonionis Quellen an, aus denen sich entnehmen lässt, wo und wann diese zuerst erschienen sind.

28 „L’argomento dei suoi film é quindi l’alienazione da se stessi e dagli altri?“ [Antonioni:, der Verf.] „Non penso mai in termini di alienazione, sono gli altri a farlo. L’alienazione di Hegel è una cosa, per Marx un’altra e per Freud un’altra cosa ancora. [...] È una questione al confine con la filosofia e io non sono né un filosofo né un sociologo.“ Zuerst erschienen, in: *Playboy*, November 1967. Hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 139.

nächstes vorgesehene Motiv. Um ein neues Stillleben zu erarbeiten, stand er dann zunächst vor der Aufgabe, aus seiner umfangreichen Sammlung von Dingen die ‚Darsteller‘ seines kommenden Gemäldes zu ‚besetzen‘. Ganz entscheidend ist hierbei, dass Morandi bereits bei diesem ersten Schritt auf dem Weg zu einem neuen Gemälde den Abschluss des gesamten Prozesses mitbedacht haben muss. Was er tat und auswählte, geschah von Beginn an im Hinblick auf sein Ziel – nämlich ein gelungenes und ausgewogen komponiertes Bild zu schaffen.
Unter dem hier erwähnten Aspekt, lässt sich der Umstand, dass Morandi seine Stilllebenaufbauten mit Rück- und Seitenwänden aus Karton gefasst hat, noch einmal verändert einordnen. Sie begrenzen die Szenerie rechtwinklig. Was bedeutet, dass die Dinge in ihrer Anordnung von Giorgio Morandi bereits, bevor er die rechtwinklig begrenzte Leinwand bearbeitete, durch eine ebensolche rechteckige Begrenzung ‚eingerahmt‘ wurden. Dies lässt sich als eine ‚Hilfskonstruktion‘ für das Gelingen der Bildkomposition bewerten. Durch die ‚Rahmung‘ der Stilllebenszenerie stellen sich nämlich gleich zwei Schwierigkeiten, denen sich der Maler bei der Komposition seiner Bilder gegenübersieht, als weniger problematisch dar.
Zum einen bezieht sich beim fertigen Gemälde die Komposition der Dinge und des sie umgebenden Raums auf das durch die Größe der Leinwand vorgegebene Format. Morandi konnte aufgrund seiner Vorgehensweise seine Stillleben in der Raumkonstellation eingegrenzt vor sich sehen, die er dann auf den Malgrund zu übertragen hatte.
Als eine weitere ‚Erleichterung‘ für seine Arbeit kann ausgemacht werden, dass die ‚Rahmung‘ darüber hinaus auch eine Abtrennung seiner Komposition zum Rest des Raumes angibt. Sie ‚schneidet‘ sein Arrangement sozusagen aus dem umgebenden Raum aus. So verhinderte Morandi einen möglicherweise irritierenden Einfluss, den der umgebende Raum und die Dinge in ihm auf seine Wahrnehmung hätten nehmen können.
Die vorbereitenden Arbeiten Morandis könnten auch erklären, warum der eigentliche Akt des Malens selbst dann in einer sehr kurzen Zeit zu bewerkstelligen war.[29] „Er male sie [seine Bilder, der Verf.] jeweils in zwei Stunden, [...].“[30]
Für den Filmregisseur Michelangelo Antonioni stellte sich am Anfang seiner Arbeit an einer neuen Einstellung eine ganz ähnliche Aufgabe. Auch er stand vor der Entscheidung die ‚Location‘ für die nächste Sequenz festzulegen. Er musste ein neues Bild finden. Antonioni musste demnach, wie auch Morandi, bereits zu Beginn seiner Arbeit an den Bildern, immer das angestrebte Ergebnis im Blick haben.

29 War Morandi mit dem Ergebnis seiner Malerei dann unzufrieden, so reinigte er die Leinwand direkt wieder, indem er die noch nasse Ölfarbe mithilfe einer Rasierklinge abschabte. Anschließend begann er von Neuem mit seinem Gemälde. Vgl. Schwarz 2000, S. 104.

30 Georges Floersheim, „Morandi“, in: *Ist die Malerei zu Ende?*, von dems., Zürich 1959, S. 9–15, hier S. 10.

Hatte Antonioni einen Drehort ausgemacht, so war für ihn im nächsten Schritt der Bildausschnitt festzulegen, den er aus der ihn umgebenden Welt festhalten wollte. Es erscheint bemerkenswert, dass die Methode, die der Filmmacher angewendet hat, um einen Ausschnitt aus dem Raum bestimmen zu können, der des Malers Morandi in gewisser Weise vergleichbar ist.
Während Giorgio Morandi die Rück-und Seitenwände für seine Stilllebenarrangements einsetzte, um so eine Eingrenzung des Bildformates im Raum zu erreichen, genügte hierfür im Fall des Regisseurs Michelangelo Antonioni der Blick durch den Sucher seiner Kamera.
Die Arbeitsweise, in welcher Giorgio Morandi vorging, um seine Landschaftsgemälde zu realisieren, weist hierzu eine gewisse Analogie auf.

> „[...], um die entfernten Räume festzulegen und »einzurahmen«, [...] machte er Gebrauch von einem »Fensterchen«, einem persönlichen »Sucher« [Visier, Fadenkreuz, als alternative Übersetzungsmöglichkeiten, der Verf.] [alle Anführungszeichen innerhalb des Zitates im Original, der Verf.], [...].“[31]

Maria Cristina Bandera beschreibt hier mit den Begriffen »Fensterchen« oder »Sucher« ‚Instrumente‘, die sich Morandi aus gebrauchten und kräftigen Pappkartonstücken selbst angefertigt hat. Es handelt sich um kleine rechteckige Kartons, aus deren Mitte der Maler ein wiederum rechteckiges ‚Fenster‘ herausgeschnitten hat (Abb. 6.6). Hielt Morandi diese vor seine Augen, ergab sich genau der Effekt, der sich beim Blick durch einen Kamerasucher einstellt. Das potenzielle Motiv vor ihm zeigte sich innerhalb des ‚Fensters‘ als rechtwinklig begrenzter Ausschnitt aus der Landschaft. (Abb. 6.7)
Michelangelo Antonioni standen, um Einfluss auf den Bildausschnitt zu nehmen, einige technische Hilfsmittel zu Verfügung, die spezifisch dem Medium des Films oder der Fotografie zuzuordnen sind. Er hatte die Möglichkeit, durch die Auswahl von Objektiven den Bildausschnitt zu beeinflussen, ohne dass hierzu der Kamerastandpunkt verändert werden müsste. So lässt sich der Bildausschnitt weiter fassen, indem Weitwinkelobjektive verwendet werden, und mithilfe von Teleobjektiven erreicht man den gegenteiligen Effekt: der Bildausschnitt wird enger.[32]
Auch hierzu konnte eine bemerkenswerte Parallele in Bezug auf die Arbeitsweise des Malers Giorgio Morandi bestimmt werden, der zur Umsetzung seiner Landschaftsgemälde ein Fernglas

31 _ „[...], per definire e »inquadrare« gli spazi distanti [...], Morandi si avvaleva di una »finestrina« – un personale »mirino« [...].“ Bandera 2011, S. 4.
32 _ Darüber hinaus konnte Antonioni den Ausschnitt aus der Umgebung auch durch einen Wechsel des Kamerastandpunkts variieren und darüber hinaus, was dem Maler so nicht möglich ist, die Position und den Blickwinkel der Kamera während der Aufnahme verändern. Sie lässt sich schwenken, neigen oder rollen und auch während der Aufnahme in Fahrt setzen.

als Hilfsmittel eingesetzt hat.[33] Demnach also ähnlich wie der Regisseur auf den Einsatz von langen Brennweiten zurückgriff. Auf die Rolle des Fernglases für die Landschaften Morandis wird im weiteren Verlauf noch genauer eingegangen werden.
Hatte Michelangelo Antonioni einen Ausschnitt für die kommende Einstellung festgelegt, so konnte er damit beginnen, dieses Bild nach seinen Vorstellungen zu gestalten. Hierfür investierte er viel Zeit in jedes noch so unwesentlich erscheinende Detail. „Weil für ein Bild grundlegend ist, dass jeder Quadratzentimeter, aus dem es sich zusammensetzt, wesentlich ist.“[34]
Auch an diesem Teil des Vorgehens bei seiner Arbeit lassen sich Parallelen zu der Morandis erkennen. Es wird hier das Spielen mit den Dingen, das Hin- und Herschieben der Gegenstände, das Hinzufügen und Wegnehmen, angesprochen, das solange andauert, bis dann der Maler und der Regisseur zur Überzeugung gelangt sind, im Rahmen ihres Bildformates eine gelungene Komposition arrangiert zu haben.
An dieser Stelle soll eine kurze Filmsequenz beschrieben werden, die Michelangelo Antonioni direkt an den Beginn seines Films L‘ECLISSE[35] gesetzt hat und die das zuvor Angesprochene ‚illustrieren‘ kann. Es könnte möglicherweise davon gesprochen werden, dass der Regisseur hier seine Vorgehensweise beim Erschaffen seiner Filmbilder ‚allegorisch‘ an den Anfang des Films stellen wollte.
In dieser kurzen Szene werden Dinge mithilfe eines leeren Bilderrahmens von Vittoria (Monica Vitti), der weiblichen Hauptdarstellerin des Films, angeordnet oder arrangiert. Sie ‚spielt‘ mit den Gegenständen, als versuche sie, ein Stillleben innerhalb des kleinformatigen Bilderrahmens zu komponieren. Zu sehen ist neben den Händen Monica Vittis und dem Bilderrahmen eine bronzene Kleinplastik des Künstlers Francesco Somaini aus dem Jahr 1956, die mit *Forza del nascere*[36] betitelt ist[37], ein leerer und ein voller weißer Aschenbecher und eine kleine helle und schlanke Vase. (Abb. 6.9)
Als eine weitere Gemeinsamkeit bei ihrer künstlerischen Tätigkeit kann ausgemacht werden, dass sich beide ‚Protagonisten‘ als Ausgangsmaterial für ihre Bilder ausschließlich der sichtbaren Welt bedienten. Das kann für den Filmregisseur als Selbstverständlichkeit gelten, für den Maler

33 _ „[...] beschrieben worden, wie sich der Künstler bei der Auswahl und prüfenden Betrachtung seiner oft weit entfernten Landschaftsmotive der Hilfe des Feldstechers bediente.“ Semff 1989, S. 50.
34 _ „Perché un‘immagine sia essenziale è necessario che ogni centimetro quadrato che la costituisce lo sia a sua volta.“ Antonioni in einem Interview mit André S. Labarthe. Zuerst erschienen, in: *Cahier du cinèma,* Nr. 112, Oktober 1960. Hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 125.
35 _ L‘ECLISSE. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1962.
36 _ Kraft/Stärke/Macht des geboren Werdens/des zur Welt Kommens.
37 _ Francesco Somaini, *Forza del nascere*, 1956, Bronze, 14,3 x 10,5 x 6,6 cm. Vgl. Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 111. (Abb. 6.8).

hingegen war es eine selbstgewählte Entscheidung.
Morandi und Antonioni betonten allerdings ebenso, dass aus dem, was sie in der Welt sahen, dann etwas Eigenes erarbeitet wurde.

> „Ich schätze, das auszudrücken, was in der Natur ist, das heißt in der sichtbaren Welt, die Sache ist, die mich am meisten interessiert. [...] ich betrachte das, was wir sehen als ein Erschaffen, eine Erfindung des Künstlers, [...]."[38]

Diese Sätze machen deutlich, dass für Giorgio Morandi die sichtbare Welt den ‚Fundus' für seine Bilder bereitstellt. Hinzukommt, dass er seine künstlerische Tätigkeit als eine Erfindung seinerseits bezeichnet.
In ähnlicher Weise äußerte sich auch Michelangelo Antonioni in einer Antwort, die er auf die Frage nach dem, womit er beginne, wenn er einen Film dreht, gab:

> „Mit der Beobachtung der Realität. Diese Beobachtung wird dann so etwas wie Nahrung für den Geist, für die Vorstellungskraft. Es bedeutet nicht, von Null an zu erfinden, wenn man ein Werk erschaffen will, eher wird das, was existiert, im Sinne der eigenen Natur des eigenen persönlichen Stils umgewandelt."[39]

Der Anspruch auf Kreation oder Erfindung, der auf der Basis des genauen Hinsehens aufgebaut ist, kann demnach für Antonioni und Morandi gemeinsam konstatiert werden. Es bietet sich an, in diesem Licht dann auch die Eingriffe oder Manipulationen zu sehen, die beide in Bezug auf das, was vor ihnen zu sehen war, vorgenommen haben. Sie verstanden es als einen Teil ihrer Arbeit, in die Wirklichkeit in der Weise einzugreifen, dass sich dann vor ihnen ein Bild zeigte, dass ihren künstlerischen Intentionen entsprach.
Im Fall Michelangelo Antonionis handelte es sich hierbei um Eingriffe in einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, die er als ‚Location' ausgewählt hatte. Da Giorgio Morandi im Fall seiner Stillleben zunächst lediglich die leere hölzerne Grundplatte als Basis zur Verfügung stand, könnte fast davon gesprochen werden, dass er hier weniger in eine sichtbare Welt manipulierend eingreift, sondern eher seine eigene sichtbare Welt aufbaut. Aber auch, wenn sich hier ein möglicherweise

38 _ „Ritengo che esprimere ciò che è nella natura, cioè il modo visibile, sia la cosa che maggiormente m'interessa. [...], ritengo che ciò che vediamo sia una creazione, un'invenzione dell'artista [...]." Giorgio Morandi im Interview mit Peppino Mangravite am 13. Juli 1955. Zitiert nach dem Abdruck, in: Selleri, *Intervista,* 2009, S. 350.

39 _ „Dall'osservazione della realtà. Questa osservazione diventa una sorta di nutrimento dello spirito, dell'immaginazione. Creare un'opera non significa inventare dal nulla, ma piuttosto trasformare quello che esiste secondo la propria natura, il proprio stile personale." Antonioni in einem Interview mit Aldo Tassone. Zuerst erschienen, in: *Positif,* Nr. 292, Juni 1985. Hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 207.

höheres Maß an gestalterischer Freiheit ausmachen lässt, so bleibt zu diesem Punkt doch eines für Morandis und Antonionis Arbeit gleichermaßen festzuhalten:
Es soll auf keinen Fall der Eindruck erweckt werden, dass die medienbedingten Unterschiede zwischen der Malerei und dem Film für die Betrachtung der Arbeiten von Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi keinerlei Relevanz besitzen würden. Es ist jedoch aus dem Vorangegangenen deutlich geworden, dass sich in Bezug auf die Art zu arbeiten und die Herangehensweise, die beide an den Tag legten, um ihre Bilder zu erschaffen, durchaus gewisse Parallelen erkennbar werden konnten.
So hätte Antonioni, seine Tätigkeit betreffend, sicherlich auf die Frage, die Georges Floersheim an Morandi gestellt hat, etwas Vergleichbares geantwortet. Floersheim beschreibt seinen Besuch bei Giorgio Morandi in Bologna und in seinen Ausführungen schreibt er, dass der Maler auf die Frage, weshalb seine Bilder so schön seien, geantwortet habe: „Bisogna lavorare"[40] – es ist nötig zu arbeiten.
Darüber hinaus kann vollkommen unabhängig von den künstlerischen Ergebnissen Antonionis und Morandis konstatiert werden, dass es beiden offensichtlich ein Anliegen war, für ihre Kunst nichts dem Zufall zu überlassen. Daher wird aus dem eingangs bereits erwähnten Dialog, in dem in Federico Fellinis La Dolce Vita über ein Gemälde Giorgio Morandis gesprochen wird, ein Satz herausgegriffen. Dies geschieht weil diese Aussage in unverminderem Umfang ebenso für die künstlerische Arbeit Michelangelo Antonionis Gültigkeit besitzen könnte. „Si può dire che è un'arte in cui niente accade per caso – Man kann sagen, das ist eine Kunst, bei der nichts zufällig entsteht."[41]
Für beide Künstler soll noch einmal der nicht zu hoch einzuschätzende Stellenwert des Sehens für ihre Kunst betont werden. Die entscheidenden Säulen der künstlerischen Arbeit Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis sind das offene, neugierige, intensive Sehen, welches sich immer wieder überraschen lassen will und das prüfende, kontrollierende, kritische Sehen.
Nachdem zur Annäherung an die Bilder der beiden Künstler bislang ihre Art zu arbeiten beleuchtet wurde, wird nun der Schritt gemacht, die Ergebnisse dieses Vorgehens eingehender zu besprechen. Die Bilder selbst werden zu Objekten der Betrachtung.

40 _ Floersheim 1959, S. 12.

41 _ La Dolce Vita. Regie: Federico Fellini. I 1960. Timecode: 01:16:02-01:16:05, DVD der Deutschen Kinemathek Berlin, 2013.

6.5 Bildbetrachtungen zur Annäherung an die Bilder Morandis und Antonionis

Es erscheint notwendig, dem folgenden Komplex der Bildbetrachtungen noch einige Anmerkungen voranzustellen. So wird zunächst darauf hingewiesen, dass die hier zur Verfügung stehenden Reproduktionen der Bilder nicht hinreichend sein können, den Eindruck der Originale in Gänze zu vermitteln. Wobei die Filmbilder Michelangelo Antonionis, auch aufgrund ihrer Herstellung auf technischem Weg, in gedruckter Form nicht zu viel von ihrer Anmutung verlieren.

Im Fall der Bilder Giorgio Morandis tritt das Problem der Vermittlung der Wirkung der Arbeiten auf Reproduktionen deutlich stärker zutage. Abbildungen seiner Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken, auch in guter Qualität, lassen nur recht wenig von ihrer Wirkung erfahren oder erleben.[42] Dies hat – und was zu zeigen sein wird – etwas damit zu tun, dass er bei seinen Arbeiten ungemein subtil in Bezug auf alle für die Malerei und die Zeichnung relevanten Faktoren vorgegangen ist.

Um die Bilder Antonionis und Morandis zu beschreiben und zu vergleichen, wurde die folgende Vorgehensweise gewählt: Der erste Teilbereich beschäftigt sich mit Bildern der beiden ‚Protagonisten', die in Schwarz-Weiß ausgeführt wurden. Es wird damit begonnen werden, eine ausgewählte ‚Schwarz-Weiß-Arbeit'[43] Giorgio Morandis zu beschreiben. Daran schließen sich dann die Erläuterungen zu einem Filmbild Antonionis an, das einer seiner Schwarz-Weiß-Produktionen entnommen wurde. Darauf wird dann der Versuch folgen, die beiden Bilder miteinander im Vergleich zu betrachten.

Analog werden in einem zweiten Teilbereich der Bildbetrachtungen zwei farbige Bilder behandelt werden: ein ausgewähltes Gemälde Giorgio Morandis und ein Standbild aus Michelangelo Antonionis IL DESERTO ROSSO. Diese werden daran anschließend ebenso einer vergleichenden Betrachtung unterzogen werden.

Bevor an die Sichtung der Bilder gegangen werden konnte, war eine grundsätzliche Frage zu klären. Angesprochen werden hier die Motive, die auf den Werken zu sehen sind. Es erscheint naheliegend, ähnliche Bildinhalte für die Betrachtungen auszuwählen, weil dies vermutlich einen Vergleich der Bilder ‚vereinfachen' und es ebenso für die Nachvollziehbarkeit der Argumentationen hilfreich sein könnte. So wurde zunächst der Ansatz verfolgt, ein Landschaftsbild mit einem Landschaftsbild oder ein Stillleben mit einem Stillleben in einen Dialog zu setzen. Nach intensiver Auseinandersetzung mit dieser Problematik reifte der Entschluss heran, dass genau das *nicht* zur Basis der Bildauswahl gemacht werden sollte. Hierfür waren zwei Gründe ausschlaggebend: Zum einen schien sich zunehmend der Verdacht zu bestätigen, dass motivlich ähnliche Bilder immer irgendwie miteinander verglichen werden können, ohne dass dies von einem Gewinn an Erkenntnis begleitet sein müsste.

Hinzukommt, dass ein Vergleich von Bildern mit ähnlichen Motiven das Werk Michelangelo Antonionis nur verkürzt darstellen könnte. Der Umstand, dass Giorgio Morandi sich bei seiner Kunst ausschließlich auf drei Arten von Motiven beschränkt hat, sollte nicht den Anlass dafür geben, Antonionis Arbeit auf höchstens diese drei Genres beschneiden zu müssen.

Der andere Grund findet sich in dem Willen, an den Werken Antonionis und Morandis künstlerische Mittel ausfindig machen zu können, die unabhängig vom gewählten Motiv Gültigkeit besitzen. Nur auf diesem Weg könne sich die Möglichkeit eröffnen, darauf hoffen zu dürfen, dem künstlerischen Schaffen der beiden ‚Protagonisten' annähernd gerecht werden zu können.

So soll versucht werden, die künstlerische Konzeption der Bilder von Antonioni und Morandi zu beleuchten, und dies wird als Ausgangspunkt dienen, diese Werke im Hinblick auf die für sie eigenen künstlerischen Mittel zu untersuchen.

Um für eine bestimmte potenziell denkbare Auslegung der Bildbetrachtungen ein mögliches ‚Einfallstor' gar nicht erst zu öffnen, wird noch eine erläuternde Aussage vorangestellt. Es geht hierbei um eine Schwierigkeit, die gerade aus dem Umstand erwachsen könnte, dass hier Bilder mit differenten Motiven nebeneinandergestellt werden. Interpretationen, die sich auf genau diese Ebene der motivlichen Ungleichheit der Bilder beziehen könnten, wurden nicht angestrebt. Konkret soll damit gesagt werden: Sind auf einem Filmbild Michelangelo Antonionis Schauspielerinnen und Schauspieler zu sehen und dem gegenüber wird ein Stillleben mit Dingen besprochen – so ist dazu explizit festzuhalten, dass weder den Dingen irgendeine Art von Wesenhaftigkeit zugesprochen noch den abgebildeten Menschen ein Dingcharakter unterstellt werden soll. Es geht ausschließlich um Fragen, die mit der Gestaltung und Ausführung der Kunst von Morandi und Antonioni in Verbindung zu bringen sind. Eine Besprechung der Bilder erfolgt nur auf Basis dessen, was sichtbar ist. Interpretationen auf Grundlage von Nicht-Sichtbarem sind hier nicht Gegenstand der Forschungen und der daraus resultierenden Ausführungen.

Selbstverständlich ist es eine willkürliche Entscheidung, gerade diese Arbeiten aus dem Oeuvre

42 – Dies resultiert auch daraus, dass für die drucktechnischen Verfahren, die zur Reproduktion von Bildern genutzt werden, nur die drei Grundfarben (Cyan, Magenta, Gelb) und Schwarz genutzt werden können. Daraus ergibt sich, dass sich nicht die gesamte Bandbreite der Farbtöne, beispielsweise eines Gemäldes, in der Weise wiedergeben lässt, wie sie sich dem Auge der Betrachterinnen und Betrachter vor dem Originalwerk darbietet.

43 – Für die Arbeit Giorgio Morandis wird hier der Begriff Schwarz-Weiß in Anführungszeichen gesetzt. Dies begründet sich in dem Umstand, dass für Zeichnungen und Druckgrafik nicht von reinen neutralen Grauwerten im Sinne von Neutralschwarz und dessen Abstufungen bis hin zum Weiß gesprochen werden kann. Für die grafischen Techniken lässt sich feststellen, dass Graphit-, Kohle- und Kreidestifte immer einen leichten Farbstich in das Grau mit einbringen. Gleiches gilt für die Kupfertiefdruckfarbe, die bei Radierungen verwendet wird. Hier kann aus einem Spektrum, das von warmen rötlichen bis hin zu kühlen bläulichen Schwarz- oder Grautönen reicht, ausgewählt werden.

Giorgio Morandis und dem Michelangelo Antonionis auszuwählen.
Für die Bilder Morandis wurde sich hierbei auf Werke beschränkt, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Dies begründet sich in der Überzeugung, dass am Oeuvre Giorgio Morandis erkennbar ist, dass er seine künstlerische Reife und Sicherheit in den letzten 20 Jahren seines Schaffens erreicht hat. Bis zu diesem Zeitpunkt kann auch keine einheitliche Behandlung seiner Bildthemen erkannt werden. Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs ist der Maler immer wieder auf der Suche nach Lösungen, die geeignet sein könnten, das angestrebte Ideal seiner Stillleben, Blumenbilder und Landschaften in Bilder zu übersetzen.
Um die Filmbilder Antonionis auswählen zu können wurde sich auf die bereits benannten Spielfilme beschränkt.[44] Diese Entscheidung begründet sich, weil am Werk Michelangelo Antonionis abzulesen ist, dass der Regisseur spätestens ab dem ersten der hier herangezogenen Filmprojekte, L'AVVENTURA aus dem Jahr 1960, seine künstlerische ‚Sprache' in Bezug auf die Filmbilder gefunden hatte. Auch wenn sich selbstverständlich schon in zuvor entstandenen Filmprojekten Einstellungen finden lassen, in welchen sich unverkennbar der persönliche Stil Antonionis zeigt, so könnte dennoch konstatiert werden, dass sich ab der hier zugrunde gelegten Schaffensphase eine künstlerische Reife und Sicherheit an der Arbeit Antonionis erkennen lässt.

6.5.1 __ Bildbetrachtung Giorgio Morandi I: Radierung *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie* (Vitali Inc. 117); (Cordaro 1956/2)[45], 1956

Die ausgewählte Radierung[46] Giorgio Morandis entstand im Jahr 1956 und ist – laut Eintrag in den Werkverzeichnissen zum druckgrafischen Werk – das vorletzte Blatt überhaupt, das von Morandi unter zu Hilfenahme dieser Technik geschaffen wurde.
Für die Bildbetrachtung wurde die Abbildung der Radierung, aus dem Katalog, der anlässlich der Morandi-Ausstellung im Saarland-Museum in Saarbrücken im Jahr 1993 herausgegeben wurde,

44 _ Siehe Kapitel 1, S. 12, Anm. 14.
45 _ Die hier in Klammern angegeben Bezeichnungen entsprechen den Angaben in den Werkverzeichnissen zum druckgrafischen Werk Giorgio Morandis. Siehe Kapitel 1, S. 9, Anm. 9,
46 _ Ätzradierung auf einer Kupferplatte. Die Druckplatte befindet sich in der Sammlung der *Calcografia Nazionale* in Rom. Die Radierung wurde im Jahr 1956 in einer Auflage von 100 Exemplaren durch die *Calcografia Nazionale* herausgegeben und vertrieben. Vgl. https://calcografica.ing.beniculturali.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Es handelt sich wohl um eine Arbeit, die Morandi im Auftrag der *Calcografia Nazionale* ausgeführt hat. Die Grafiken sollten in Vorzugsausgaben von Büchern oder in Mappenwerke eingelegt werden. Vgl. Amy Namowitz Worthen, „Morandi als Radierer", in: *Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen,* Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981, S. 85–93, hier S. 92.

herangezogen.[47] (Abb. 6.10) In diesem Katalog findet sich auch der Hinweis, dass es sich bei dem hier reproduzierten Blatt um die laufende Nummer 75 der Gesamtauflage handelt.[48] Die Grafik weist die Abmessungen von 205 x 200 mm[49] auf – demnach handelt es sich um ein nahezu quadratisches Bildformat.
Die Druckplatte wurde von Giorgio Morandi auf ihrer gesamten Oberfläche so bearbeitet, dass sich bei dieser Radierung keinerlei Bereiche ausmachen lassen, die ‚ausgespart' wurden, um dann in der reinen Farbe des Papiers zu erscheinen. Alle vier Ränder des Formates sind nicht exakt gerade beschnitten, sondern zeigen sich ungleichmäßig, was den Eindruck einer gewissen Unruhe erzeugt.
Giorgio Morandi hat hier ein Stillleben auf einer runden Tischplatte arrangiert, die zentriert innerhalb der unteren Hälfte des Bildformates zu verorten ist. Die Tischplatte ist nicht in Gänze sichtbar, sie zeigt sich vielmehr rechts und links durch die senkrechten Begrenzungen des Formates großzügig angeschnitten. Durch die perspektivische Verkürzung, die sich aus dem gewählten Blickpunkt auf die Szenerie ergibt, kann die Tischplatte auch nicht rund erscheinen, sondern stellt sich hier in Form eines Ausschnitts aus dem Zentrum einer flachen Ellipse dar.
Den unteren Abschluss des Motivs bildet der ebenfalls stark angeschnittene vordere Teil des Tisches. Die Materialstärke der darauf befindlichen Tischplatte wird erkennbar, weil ein schmaler und gleichmäßiger Schatten, der in einem dunkleren Grauwert gehalten ist, angibt, dass die Platte leicht über den unter ihr befindlichen Teil des Tisches hinausragt. Die vordere Tischkante, der darunter erkennbare Ausschnitt aus der Unterkonstruktion und die Oberfläche der Tischplatte sind in einem nahezu identischen mittleren Grauwert angelegt.

47 _ Dieser Hinweis wurde notwendig, da sich in der Literatur mehrere Abbildungen dieser Radierung auffinden lassen, die unterschiedliche Blätter aus der Gesamtauflage von 100 Exemplaren zeigen. Diese unterscheiden sich doch erheblich in ihrer Anmutung. Insbesondere gilt dies im Hinblick auf die Intensität der Kontraste in der die Grauwerte der Grafik wiedergegeben sind. Ob tatsächlich solch deutliche Differenzen bei den Originalblättern anzutreffen sind oder ob es sich hier um eine Frage der drucktechnischen Qualität der Wiedergabe in den Büchern und Katalogen handelt, konnte leider nicht mit Sicherheit geklärt werden. Um die vorangegangen Angaben dokumentieren zu können, wurden die weiteren aufgefundenen Reproduktionen dieses Blattes als Abbildungen mit in den entsprechenden Anhang dieser Arbeit aufgenommen. Vgl. Guido Giuffré, *Giorgio Morandi*, Florenz 1970, S. 34 (Abb. 6.11); Ausst.-Kat. München 1981, o. S., Abb. 220 (Abb. 6.12); Ausst.-Kat. Locarno 1989, S. 187 (Abb. 6.13); Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 161 (Abb. 6.14).
48 _ Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, S. 241.
49 _ Dies sind die Maße der kupfernen Druckplatte, die dem Eintrag auf der Website der *Calcografia Nazionale* in Rom entnommen wurden. Die Druckgrafik ist auf Büttenpapier im Format 500 x 335 mm gedruckt. Vgl. http://calcografica.ing.beniculturali.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Es wird darauf hingewiesen, dass sich in der Literatur in Bezug auf die Abmessungen der Druckplatte um einige Millimeter differierende Angaben finden. Da die Sammlung der *Calcografia Nazionale* jedoch über das Original der Druckplatte verfügt, wird deren Angaben hier Vertrauen entgegengebracht.

Die Platte des Tischs wird nach hinten durch eine gebogene Linie begrenzt, die nach rechts und links gleichermaßen leicht abfällt und deren höchster Punkt genau mit dem Mittelpunkt des Bildformats zusammenfällt. Die hintere Kante der Tischplatte teilt den Untergrund des Bildes ‚horizontal' in zwei in etwa gleich große Hälften, von denen sich die über der hinteren Begrenzung der Tischplatte befindliche Hälfte als der Hintergrund des Motivs bestimmen lässt. Der Hintergrund erscheint in einem annähernd gleichmäßigen Grauton, der sich lediglich nach rechts und nach links zum Rand des Formats hin minimal dunkler zeigt.

Alle für dieses Stillleben von Morandi ausgewählten Gegenstände sind im Zentrum des Bildes ganz eng aneinander geschoben dargestellt. Sie scheinen sich allesamt zu berühren und bilden in ihrer Gesamtheit ein Ensemble, das eine annähernd kreisförmige Grundfläche einnimmt.

Es handelt sich um eine Auswahl von eher niedrigen Gegenständen, die bis auf eine Ausnahme auch alle in etwa über die gleiche Höhe verfügen. Die Sicht auf das Bildmotiv mit dem Tisch und den sich darauf befindlichen Dingen zeugt von einem erhöhten Standpunkt des Malers – der Blick ist schräg von oben auf das Stillleben gerichtet.

Ganz vorne und annähernd in der Mitte des Arrangements der Dinge steht eine kleine helle Flasche, deren zylindrischer Körper sich im unteren und im oberen Bereich etwas verbreitert darstellt. Der Flaschenkörper wird oben von einem flachen kegelförmigen ‚Deckel' abgeschlossen und in dessen Mitte befindet sich der verhältnismäßig kurze Flaschenhals in Form eines schmalen und wiederum zylindrischen Hohlkörpers. Den oberen Abschluss des Flaschenhalses bildet ein weit auskragender Ausguss.

Auf der linken Seite, neben und hinter dieser Flasche, ist der Gegenstand mit dem größten Volumen der Dinge, die auf diesem Stillleben zu sehen sind, verortet: eine runde und ebenfalls helle Schachtel mit dunklerer Deckeloberfläche, deren Begrenzungen auf der rechten Seite durch die vor der Schachtel befindliche Flasche verdeckt werden. Die hintere Kante des Deckels fällt im Bildzentrum mit dem Ausguss der vor der Schachtel befindlichen Flasche zusammen. Die helle Flasche in der Bildmitte und die Schachtel berühren sich und auf der Schachtel zeigt sich entlang der linken Seite des Flaschenkörpers und -halses ein schmaler aber dunkler Schatten, der deutlich die Konturen der kleinen Flasche angibt und ebenso dazu beiträgt, die Körperlichkeit dieses Gegenstands wahrnehmbar zu machen.

Auf der rechten Seite des Motivs – neben der Flasche im Zentrum – befindet sich eine längliche Schachtel, die einen quaderförmigen Körper besitzt. Diese Schachtel liegt schräg auf dem Tisch und gibt in der Komposition eine Diagonale an, die von vorne links nach hinten rechts in den Bildraum führt. Die den Betrachterinnen und Betrachtern zugewandte, nahezu quadratische, Stirnseite der Schachtel berührt in der zweiten Reihe der Gegenstände die links von ihr positionierte große runde Schachtel und wird in Teilen durch die vor ihr befindliche kleine Flasche

verdeckt.

Die Stirnseite und die Deckfläche der Schachtel sind in einem Grauton angegeben, der mit dem der Tischplatte nahezu identisch ist. Das Grau, welches auf der Oberseite des Deckels der runden Schachtel daneben zu sehen ist, entspricht ebenfalls diesem Ton. Die sichtbare Seitenwand der quaderförmigen Schachtel erscheint etwas dunkler und auf ihrer oberen Fläche lässt sich im vorderen Bereich ein dunkelgrauer Riss erkennen, der darauf schließen lassen könnte, dass diese Schachtel aus Pappe gefertigt ist.

Die drei bislang beschriebenen Dinge dieses Stilllebens haben gemeinsam, dass sie an ihren sichtbaren Standflächen über einen ausgesprochen schmalen, in einem dunkleren Grau gehaltenen Standschatten verfügen, der dazu verhilft, dass diese Dinge als auf der Tischplatte stehend wahrgenommen werden können.

Die quaderförmige längliche Schachtel scheint mit ihrer hinteren linken Ecke den Gegenstand zu berühren, der sich in der dritten Reihe der Komposition hinter der Schachtel befindet und von ihr zu einem recht großen Teil verdeckt ist. Hierbei handelt es sich um ein etwas unförmig anmutendes fast rundes Gefäß, das sich durch seine helle Erscheinung von der davor liegenden Schachtel abhebt. Das runde Gefäß ist oben offen und der in einem dunkleren Grau angegebene oben umlaufende Rand deutet an, dass dieser Gegenstand eine recht dicke Wandstärke besitzt. Die Dose oder Schale ragt nach oben ein wenig über die hintere Kante der Tischplatte hinaus.

Links daneben – ebenso in der dritten Reihe des Ensembles – und genau auf einer Linie mit der zuvorderst stehenden kleinen Flasche zentriert ausgerichtet findet sich ein weiteres helles Gefäß, das noch etwas unförmiger wirkt als die daran anstoßende Dose oder Schale rechts daneben. Es könnte sich hier möglicherweise um ein Kännchen handeln, welches rechts oben über einen dreieckig ausgeformten Ausguss verfügt.

Dieses Gefäß besitzt im Vergleich zu dem daneben befindlichen eine geringfügig größere Höhe, ist ebenso oben offen und verfügt über eine solide Wandstärke.

Daran schließt sich links direkt der am dunkelsten dargestellte Gegenstand des gesamten Stilllebens an. Es handelt sich um ein Gefäß, welches sich nach unten zu seiner Standfläche hin verjüngt und in seiner Form der eines Trichters nahekommt. Die untere Hälfte ist nicht sichtbar, da sie durch davor angeordnete Gegenstände verdeckt ist. Oben ist das Gefäß rund und offen und weist als Abschluss einen gewellten Rand auf. Es scheint sich bei diesem Gegenstand um eine kleine Vase zu handeln, die auch auf einigen Gemälden Giorgio Morandis wiederzufinden ist. Die trichterförmige Seitenfläche dieser Vase ist nicht ebenmäßig glatt, sondern zeigt sich, ähnlich antiken Säulen, mit einer kannelierten Oberfläche. Dieser Gegenstand berührt oder verdeckt die Kontur der linken Seite des neben ihm stehenden hellen Gefäßes.

Die einzige Lücke, die einen – wenn auch nur kleinen – Durchblick auf ein Stückchen der

hinteren Tischkante freigibt, erscheint links neben dieser kleinen dunklen Vase. Das Ensemble der Dinge ist ansonsten zu einem so kompakten Ganzen zusammengestellt, dass zwischen den Gegenständen keinerlei weitere freie Räume sichtbar werden.
Der obere Rand der kleinen dunklen Vase stößt mit seiner linken Seite an einen weiteren Gegenstand an – möglicherweise wird der obere Rand der Vase auch minimal verdeckt.
Das ist abschließend schwierig zu beurteilen, auch weil der Gegenstand, der sich links der Vase befindet, im Raumgefüge näher zu den Betrachterinnen und Betrachtern hingerückt erscheint. Es handelt sich hierbei um eine Flasche, die zunächst dadurch auffällt, dass ihre Höhe die anderen Gegenstände dieses Stilllebens leicht überragt. Sie zeigt sich innerhalb der Tiefenstaffelung der Dinge auf dem Tisch vor der kleinen dunklen Vase und hinter der großen hellen und runden Schachtel, von welcher der Flaschenkörper beinahe vollständig überlagert wird. Diese Flasche schließt die gesamte Komposition der Dinge zur linken Seite hin ab. Sie verfügt über einen Körper, der verhältnismäßig voluminös erscheint, was hier allerdings nur anhand der Breite der Flaschenschulter auszumachen ist. Der gesamte Körper der Flasche ist nicht zu sehen. Die Flaschenschulter stellt sich flachkegelförmig dar und ihre Oberfläche weist ein reliefartiges Dekor auf, das ähnlich schmalen und flachen Streifen, die einen halbkreisförmigen Querschnitt besitzen, nur andeutungsweise auf der Flaschenoberfläche sichtbar wird. Auf der Schulter sitzt mittig der Flaschenhals, der ebenso über diese Form der dekorativen Ausschmückung verfügt, die einer Godronierung bei Metallgefäßen nahekommt. Nur erscheinen die schmalen Streifen hier spiralförmig angeordnet. Der im Verhältnis zur Breite des Flaschenhalses recht ausladend dimensionierte Ausguss schließt die Erscheinung dieser Flasche nach oben hin ab.
Nachdem nun alle Gegenstände beschrieben sind, soll eine Bemerkung zum Titel dieser Radierung erfolgen: Es ist tatsächlich nicht erklärlich, warum Morandi diesem Blatt den Titel *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie* zugesprochen hat. Es lassen sich nur zwei Flaschen unter den insgesamt sieben Gegenständen erkennen.[50]
Möglicherweise ‚firmiert' für dieses Blatt die kleine dunkle Vase als Flasche, obwohl diese – betrachtet man den Gegenstand auf Gemälden Morandis – relativ eindeutig als eine kleine Vase, die aus dunkelblauem Glas gefertigt ist, bestimmt werden kann. (Abb. 6.15)
Die Radierung verfügt über eine außergewöhnliche Komposition. Auf den ersten Blick hat sich Giorgio Morandi hier – um es etwas überspitzt zu formulieren – ‚alle Mühe' gegeben, die Gegenstände so auszuwählen und zusammenzustellen, dass ein möglichst ‚spannungsarm' anmutendes Stillleben in Erscheinung tritt. Zuerst fällt auf, dass Morandi das eher ‚schwierig' zu bewältigende

50 _ Erwähnenswert erscheint hierzu auch, dass sich in der gesamten bearbeiteten Literatur zu Morandis Werk keine Autorin oder Autor verwundert über die Titelvergabe für diese Radierung zeigt.

Format des Quadrats wählt.[51] Er gliedert das Bild dann in der Horizontalen in zwei nahezu gleich große Teile. Auf der unteren Hälfte positioniert er die Tischplatte zentriert. Die gewählten Gegenstände verfügen – mit Ausnahme der Flasche auf der linken Außenseite – alle über eine fast identische Höhe und die Dinge werden wiederum in der Mitte, auf einer kreisförmigen Grundfläche im Zentrum der runden Tischplatte angeordnet.
In Bezug auf die ‚Farbigkeit' dieser Radierung kann festgehalten werde, dass sich Giorgio Morandi hier dazu entschieden hat, mit Grauwerten zu arbeiten, die sich auf ein recht schmales Spektrum aus der Skala von 100% Schwarz bis hin zu Weiß beschränken. Insgesamt zeigt sich das hier betrachtete Blatt als überwiegend in mittleren Grautönen ausgeführt. Auf die Wirkung starker Kontraste verzichtet Morandi nahezu in Gänze. Der schmale Schlagschatten, der entlang der linken Kontur der kleinen Flasche, die ganz vorne in der Mitte des Ensembles steht, verläuft, zeigt neben dem, vermutlich als Riss zu bezeichnenden, Element im Deckel der schmalen quaderförmigen Schachtel, die dunkelsten Teile der Gesamtkomposition. Das Stillleben kommt ansonsten mit eher schwach ausgeprägten Kontrasten aus und diese Erscheinung wird durch den Einsatz nahezu identischer Grauwerte auf zahlreichen Flächen der Komposition noch verstärkt. Morandi arbeitet hier nicht nur mit aus der Mitte der Grauwerteskala entnommenen Werten, sondern er schränkt diesen bereits begrenzten Möglichkeitsraum noch weiter ein, in dem er hieraus nur wenige Grauwerte einsetzt.
Auch für die Visualisierung der Körperlichkeit der Gegenstände beschränkt sich Morandi auf ein Minimum an Kontrasten in Bezug auf die Verteilung von Licht und Schatten auf den Oberflächen der Dinge.
Der Einsatz von Gegenständen mit nahezu gleicher Höhe macht eine rhythmische Komposition genauso problematisch wie der Verzicht auf sichtbare Räume zwischen den Dingen.
Selbst die ‚Handschrift', in der Giorgio Morandi die Radiernadel geführt hat, um die Linien aus dem Abdecklack der Kupferplatte zu kratzen, könnte bei dieser Druckgrafik als ausgesprochen ruhig und beherrscht bezeichnet werden. Die gesamte Fläche des Bildes erscheint in filigran, akkurat und zurückhaltend gesetzten Parallel- und Kreuzschraffuren.
Werden allerdings alle diese formalen Aspekte in Bezug auf die Komposition einmal beiseite gelassen und der Versuch gemacht, sich dieser Radierung Giorgio Morandis unvoreingenommen nur durch genaues Hinsehen zu nähern, dann hinterlässt dieses Blatt eine Wirkung die sich ganz und gar nicht als ‚spannungsarm' bezeichnen lässt. Vielmehr kann diese Grafik durchaus als ein Zeugnis gelten, an dem sichtbar wird, wie hoch entwickelt Giorgio Morandis Meisterschaft auf

51 _ In seinem gesamten Oeuvre stellen quadratische Bildformate auch eine eher selten anzutreffende Ausnahme dar.

dem Gebiet des Stilllebens in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einzuschätzen ist.
Diese Radierung lässt sich durchaus als eine ausgewogene und vor allem mit Spannung und Rhythmik aufwartende Komposition bewerten, die es vermag, eine Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter zu entfalten.
Dies ist für Morandi erst durch seine sehr lange und ausgesprochen intensive Beschäftigung mit dem Genre des Stilllebens möglich geworden. In den 1950er Jahren hatte er begonnen, auch in Serien zu arbeiten, was bedeutet, dass er sich mit einer Komposition von Dingen im Raum, die er von Gemälde zu Gemälde immer nur sehr geringfügig veränderte, malerisch auseinandersetzte.[52] Morandi hatte erkannt, dass die mehrfache Beschäftigung mit Kompositionen, die lediglich in kleinen Variationen differieren, ein geeignetes Feld darstellten, um für sich die Möglichkeiten des Stilllebens noch weiter experimentell ‚ausreizen' zu können.
Dies wird an dieser Stelle nicht zuletzt erwähnt, weil die hier besprochene Radierung genau dem Ensemble der Dinge auf einem Gemäldes entspricht, das ebenfalls 1956 entstanden ist.[53] Dieser Umstand bedeutet jedoch nicht, dass das Stillleben *Natura morta* (Vitali 989), 1956 (Abb. 6.16) etwa als Vorlage für die Druckgrafik gedient haben könnte. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass beide Arbeiten unabhängig voneinander vor dem identischen Aufbau der Gegenstände entstanden sind. So lassen sich auch Differenzen in Bezug auf die gewählten Formate und den sichtbaren Ausschnitt aus dem die Dinge umgebenden Raum erkennen. Das Gemälde verfügt über ein Hochformat und für die Arbeit an der nahezu quadratischen Radierung hat Morandi seinen Standpunkt näher an das Ensemble der Dinge herangerückt. Dies hat zur Folge, dass hier deutlich weniger Umgebungsraum sichtbar werden kann. Auch dass die Radierung eine künstlerische Lösung erfordert, die sich notwendig auf Graustufen beschränkt, wurde von Morandi berücksichtigt, was sich an deutlich weniger ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten im Verhältnis zum Gemälde erkennen lässt.

52 _ Als Beleg werden einige ausgewählte Beispiele für das serielle Arbeiten Morandis in den Jahren 1948-1963 angegeben. (Im Jahr 1964 konnte Morandi aufgrund seiner Erkrankung nur noch vier Stillleben malen). (Vitali 652-654) ‚1948; (Vitali 682-688), 1949; Vitali (777-781), 1951; (Vitali 822-837), 1952; (Vitali 902-910), 1954; Vitali (951-955), 1955; (Vitali 1006-1010), 1956; (Vitali 1034-1043), 1957. Es erscheint bemerkenswert, dass Morandi für diese zehn Stillleben, die im Jahr 1957 entstanden sind, die Gegenstände und die Komposition von Vitali 988 und 989 aus dem Vorjahr erneut aufgriff und bearbeitete; (Vitali 1086-1096), 1958; Vitali (1147-1156), 1959; (Vitali 1171-1184), 1960; (Vitali 1224-1232), 1961; Vitali (1275-1285), 1962; (Vitali 1322-1326), 1963. Vgl. Vitali 1977.

53 _ Das Arrangement aus Gegenständen zeigt sich auf der Radierung allerdings – was aber ausschließlich dem Wesen dieser druckgrafischen Technik geschuldet ist – im Verhältnis zum Gemälde *Natura morta* (Vitali 989), 1956, in spiegelbildlicher Abbildung. Da das Gemälde nur in einer Schwarz-Weiß Abbildung verfügbar ist, wird im Abbildungsteil zu dieser Arbeit noch ein Stillleben in farbiger Reproduktion gezeigt, das in Bezug auf das Ensemble der Dinge sehr ähnlich angelegt ist. Bei *Natura morta* (Vitali 988), 1956 (Abb. 6.17) fehlt einzig die kleine weiße Flasche vorne in der Mitte.

Es soll nun noch der Versuch folgen, diese Radierung und ihren Bildaufbau im Hinblick auf die doch sichtbare Spannung und Rhythmik zu analysieren.
Vermutlich ist es gerade die formal große Ruhe und die Herangehensweise, die eine annähernd statische Anmutung der Komposition mit sich bringt, die hier von Morandi als die notwendige Basis für seine künstlerischen Intentionen benötigt und gewollt wurde. Nur im Kontext dieser spannungsfreien Anordnung der Dinge, unterstützt durch die sparsamen Kontraste und die wenigen unterschiedlichen Grauwerte, erscheint es nämlich möglich, mit geradezu minimalen Mitteln dieses Bildmotiv hin zu einer Komposition, die Wirkung entfalten kann, zu verändern. In einem von großer Ruhe geprägten Umfeld können dann möglicherweise schon kleine ‚Nebengeräusche' genügen, um ein Unruhe stiftendes Moment zu schaffen, das dann die Komposition mit Spannung belegt.[54]
Es können auch zwei Elemente aufgefunden werden, die in einem kontrastreicheren und dynamischeren Bildaufbau vermutlich bei Weitem nicht die Wirkung entfalten könnten, wie es innerhalb dieser gänzlich anders ausgelegten Komposition möglich wird. Angesprochen wird hier zum einen die Flasche, die ganz auf der linken Seite das Ensemble der Dinge abschließt, und zum anderen – auf der anderen Seite des Arrangements befindlich – die schmale quaderförmige Schachtel.
Die Flasche auf der linken Seite der Komposition ist der einzige Gegenstand, der eine etwas größere Höhe besitzt als alle anderen. Auch weil Morandi ihren Flaschenkörper nahezu in Gänze verdeckt zeigt, wird der Flaschenhals mit dem Ausguss als ein Element wahrnehmbar, das aus dem ellipsenförmig erscheinenden Gesamtensemble der Dinge nach oben ‚ausbricht'. Der zylindrische Flaschenhals kann so auch das einzige Element der Komposition werden, das eine Betonung auf die Senkrechte im Bild setzt.
Die quaderförmige Schachtel, die die Komposition auf der rechten Seite abschließt, ist das einzige Element, welches rechteckig begrenzte Flächen aufweist. Somit zeigt sich hier auch exklusiv eine unterschiedliche Behandlung von Licht und Schatten. Bei den runden Dingen verläuft der Schatten

54 _ Es könnte gesagt werden, dass Giorgio Morandi in etwa bis zum Zweiten Weltkrieg versuchte überwiegend Stillleben zu schaffen, in welchen er in Bezug auf Formen, Farben, Licht und Schatten, versuchte, Gegenstände zu einem harmonischen Ganzen zu führen. Er wollte die Schwierigkeit überwinden, Dinge, die unterschiedliche Farben aufwiesen, vertikal aufstrebende mit horizontal sich ausdehnenden Gegenstände und deutliche Kontraste von Licht und Schatten so miteinander ins Bild zu setzten, dass diese als ein harmonisches und ruhig erscheinendes Ganzes zur Wirkung kommen konnten. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging er verstärkt dazu über für seine Stillleben Dinge auszuwählen und sie so zu arrangieren, dass sich ein deutlich ruhigeres Bild zeigt, in welches er dann mit minimal invasiven Eingriffen Spannung und Dynamik erzeugen konnte. Giorgio Morandi begann seine Stilllebenmalerei damit, dass er die Unruhe zur Ruhe brachte, um nach dem Zweiten Weltkrieg dann bei seinen Kompositionen vermehrt in der Ruhe etwas Unruhe zu stiften.

von den Außenseiten, wo er sich am dunkelsten zeigt, nach innen, um in den Ton der Lichtwerte überzugehen. Die quaderförmige Schachtel hingegen weist keine Verläufe von Schatten zu Licht auf. Hier wird jede sichtbare Fläche in einem einzigen nahezu einheitlichen Grauwert dargestellt. Darüber hinaus bieten die Oberfläche und die sichtbare Seitenfläche der Schachtel, als einzige Elemente der gesamten Komposition, Linien, die diagonal im Raum verlaufen. Diesen Linien gelingt es, das ansonsten ganz an der Ellipse orientierte Erscheinungsbild des Gesamtensembles etwas aufzubrechen.[55]
Der Bildaufbau macht es möglich, dass sich dieses Stillleben – trotz einer zunächst formal spannungsarm erscheinenden Komposition – durch den Einsatz von nur zwei Elementen, die sich gegen diese Harmonie stellen – als ein gelungenes und spannendes Bild zeigt.

6.5.2 Bildbetrachtung Michelangelo Antonioni I: Standbild aus La notte, 1961

Das Standbild zeigt eine ‚eingefrorene' Szene aus dem Film La notte[56], der in Schwarz-Weiß auf 35 mm Material realisiert wurde und im Jahr 1961 in die Kinos kam.[57]
Doch bevor auf dieses Bild eingegangen wird, soll das sich direkt in der betreffenden Einstellung anschließende Filmbild ganz kurz zum Thema gemacht werden.[58] (Abb. 6.19) Dies geschieht, weil sich hier deutlich zeigt, dass die Hauptdarstellerin des Films Lidia (Jeanne Moreau) auf der linken Hälfte des Bildes zu sehen ist. Der kurze Einschub dieser Abbildung ist demnach als eine Hilfe gedacht, das nun zu besprechende Filmstill, besser in den Gesamtkontext des Films einordnen zu können.
Unmittelbar bevor das Bild, auf welchem das Gesicht Jeanne Moreaus annähernd im Dreiviertelprofil sichtbar wird, im Film auftaucht, zeigt Antonioni für zwei Sekunden die identische Einstellung, jedoch ist hier der Kopf der Hauptdarstellerin ganz überwiegend von hinten zu sehen. Dieses Standbild soll nun betrachtet werden.[59] (Abb. 6.20)
Das Format zeigt sich mit einer Breite, die 1,66 mal größer ist als das Maß seiner Höhe (1,66 : 1).[60] Es lässt sich demnach eindeutig von einem gestreckten Querformat sprechen.
Auf dem Filmstill ist eine nächtlich anmutende Szenerie dargestellt, die im Freien auf einer Terrasse zu verorten ist.
Leicht aus der Mitte nach rechts gerückt hat Michelangelo Antonioni hier einen hellen runden, vermutlich weißen, Tisch aufstellen lassen. Die Platte dieses Tischs wird durch die untere horizontale Begrenzung des Bildformats leicht angeschnitten. Die Kameraposition wurde hier etwas erhöht, mittig vor der Szenerie gewählt und aus der sich daraus ergebenden perspektivischen Darstellung resultiert, dass die Tiefenausdehnung des Raumes etwas verkürzt erscheint. Die runde Tischplatte zeigt sich daher auf dem Bild als eine Ellipse. Der helle Tisch findet seinen höchsten Punkt etwas oberhalb der Bildmitte.
Die Tischplatte setzt sich offensichtlich aus zwei Hälften zusammen, deren Formen jeweils einem Halbkreis entsprechen. Daraus ergibt sich, dass entlang des ‚Zusammenstoßes' der beiden halben Tischplatten, eine Linie die über den gesamten Durchmesser des runden Tisches verläuft, sichtbar wird. Die Trennlinie schneidet den Mittelpunkt des kreisrunden Tisches und Antonioni hat den Tisch hier minimal gedreht so ins Bild gesetzt, dass diese Trennlinie eine leichte Diagonale beschreibt. Sie verläuft von links ausgehend leicht nach oben bis zum Ende des Tisches auf der rechten Seite.
Auch der Grund dafür, dass sich die runde Tischplatte aus zwei Halbkreisen zusammenfügt, lässt sich ablesen. Im Mittelpunkt des Tisches zeigt sich eine senkrecht nach oben reichende Stange, die wohl einen kreisrunden Durchmesser besitzt. Diese Stange fungiert als Ständer für eine an

55 Um dies auch anschaulich machen zu können, findet sich im Anhang eine Abbildung, die die besprochene Radierung Morandis zeigt. Daneben steht eine Zeichnung des Verf., auf der das senkrechte Element der Flasche und die Diagonale, die durch die Schachtel ins Bild kommt, durch zwei andere Gegenstände ersetzt wurden. Es kamen zwei weitere runde Gegenstände zum Einsatz, wie auch auf die größere Höhe der Flasche verzichtet wurde. (Abb. 6.18.)

56 Zum Inhalt dieses Films und zur Verortung des ausgewählten Filmstills innerhalb der Handlung sollen hier in aller Kürze einige Hinweise gegeben werden: Die Handlung des Film spielt sich in Mailand zu Beginn der 1960er Jahre ab. Im Zentrum steht das Ehepaar Lidia (Jeanne Moreau) und Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni). Sie besuchen zunächst ihren totkranken Freund Tommaso (Bernhard Wicki) im Krankenhaus um anschließend in eine Verlagsbuchhandlung zur Vorstellung des neuen Romans von Giovanni, der ein erfolgreicher Schriftsteller ist, zu gehen. Lidia verlässt unvermittelt die Buchvorstellung und begibt sich auf einen langen Spaziergang durch Mailand. Gegen Ende des Nachmittags lässt sie sich von ihrem Mann in dem Viertel Mailands abholen, in dem die beiden früher gelebt haben. Sie kommen in ihre aktuelle Wohnung, um später am Abend einen Nightclub zu besuchen. Hier verweilen sie nur recht kurze Zeit und begeben sich dann auf eine Party, die in und um eine moderne Villa herum, stattfindet. Die Villa ist außerhalb Mailands zu verorten und der wohl ausgesprochen vermögende Hausbesitzer hat zu dieser Party zahlreiche Menschen eingeladen, die man vermutlich der Mailänder ‚High-Society' zurechnen könnte. Die gesamte weitere Handlung des Films trägt sich im Rahmen dieser Party zu, zieht sich die gesamte Nacht hindurch und endet kurz nach Sonnenaufgang. In extremer Verkürzung könnte das Thema des Films folgendermaßen wiedergegeben werden: Es geht um Szenen aus einem Tag und einer Nacht aus dem Leben eines Ehepaars, das sich emotional auseinandergelebt und sich nicht mehr viel zu sagen hat. Das ausgewählte Standbild zeigt Lidia (Jeanne Moreau) während der Nacht auf einer Terrasse der modernen Villa, die der Austragungsort der erwähnten Party ist. Die Szene ist im Film etwa 40 Minuten vor dessen Ende zu sehen.

57 Vgl. Bauer 2016, S. 606.

58 La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. Timecode: 01:18:45–01:18:47 auf DVD aus der Reihe *I grandi registi* der *Warner Brothers Home Entertainment Inc.*, 2014.

59 La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. Timecode: 01:18:43–01:18:45, DVD 2014.

60 Aufgrund der variablen Größen der Projektionsflächen in Kinos werden beim Film die Bildformate immer nur durch die Benennung des Verhältnisses von Breite zu Höhe angegeben.

ihr oben zentriert befestigte Lampe, die sich allerdings außerhalb des sichtbaren Bildbereiches befindet.[61] Der Lampenständer wird durch die obere horizontale Begrenzung des Bildformats beschnitten. Diese Stange bleibt in dem Bereich zwischen der hinteren Tischkante und dem oberen Ende des Bildes lediglich wahrnehmbar, weil oben auf diesem Ständer eine Mechanik zu erkennen ist, die sich als ein dunkelgraues langgestrecktes und senkrecht angebrachtes Rechteck beschreiben lässt. Der Lampenständer selbst fällt durch seinem dunklen Tonwert mit dem ebenso dunklen Ton seiner Umgebung zusammen. Die graue Mechanik ermöglich es, die Stange bis zum oberen Bildrand imaginieren zu können.

Um den weißen Tisch herum zeigt sich die gesamte Szenerie sehr dunkel hinter der Tischkante, im Zentrum des Bildes, nahezu schwarz.

Im oberen Fünftel des Formates wird ein Element sichtbar, welches als ‚Horizont' benannt werden könnte. Hierbei handelt es sich um die Brüstung, die die Terrasse nach hinten abschließt. Sie zeigt sich ausgehend vom rechten und vom linken Bildrand in einem mittleren Grauwert nach innen horizontal verlaufend. Im Schwarz des Bildzentrums ist die Brüstung nicht zu erkennen – das Auge ergänzt die sichtbaren Teile auf der rechten und auf der linken Seite jedoch so, dass eine durchgehende horizontale Begrenzung der Terrasse imaginiert werden kann.

Auf der den Betrachterinnen und Betrachtern abgewendeten Seite des runden Tisches lässt sich – rechts des Lampenständers – die Rückenlehne eines hellen, möglicherweise weißen, Stuhls erkennen. Der untere Bereich dieser Rückenlehne wird durch den vor ihr befindlichen Kreisabschnitt der hinteren Tischkante angeschnitten. Die Stuhllehne zeigt sich aufgrund ihrer Konstruktion aus sehr hellen Metalldrähten, die lackiert oder ummantelt zu sein scheinen, ausgesprochen filigran und ‚leicht'. Sie erlaubt daher auch den Durchblick auf den hinter ihr zu verortenden Ausschnitt aus dem Bildraum, was auch einem Teil der Terrassenbrüstung, des ‚Horizonts', dazu verhilft, sichtbar zu sein.

In der oberen rechten Ecke des Filmbildes ist etwas erkennbar, das durch seine Begrenzungen, die sich schemenhaft in grauen Linien zeigen, als ein nicht genau zu definierendes Möbelstück eingeordnet werden könnte.

Im Vordergrund lassen sich noch zwei weitere das Filmbild mitkonstituierende Elemente bestimmen. Ganz vorne am linken Rand des runden Tischs sitzt, schräg von hinten, eine weibliche Person. Ihre Schulterpartie ist so abgebildet, dass sie etwa dem durch sie verdeckten Bereich der vorderen Tischkante folgt. Der Oberkörper der Frau wird durch die untere horizontale

61 _ Dass es sich bei dieser Stange um den Ständer für eine Lampe handelt, ist im Film zu sehen. (Abb. 6.21) Zeitlich sowohl unmittelbar vor wie auch im Anschluss an die hier gezeigte Einstellung werden mehrere dieser runden Tische gezeigt, von denen jeder über eine, oberhalb der Mitte des Tischs, befestigte Lampe verfügt.

Begrenzung des Bildformates in der Art angeschnitten, dass auf der rechten Seite nur noch ein sehr kleiner Teil des Oberarms und ein kurzes Stückchen des schmalen schwarzen Trägers des Kleides auf ihrer rechten Schulter zu sehen ist. Nach links ragt der Körper, allerdings zunehmend im Schatten befindlich, etwas höher nach oben in das Format hinein. Ihr Hals und ihr Hinterkopf dominieren einen guten Teil der linken Bildhälfte und ihr Kopf endet oben, ein kleines Stück über der Brüstung der Terrasse. Michelangelo Antonioni hat seine Schauspielerin hier so vor der Kamera positioniert, dass von ihrem Kopf fast ausschließlich die hinteren Partien und leicht verkürzt Teile der rechten Seite sichtbar werden können. Es dominieren deutlich die frisierten dunklen Haare. Vom Gesicht kann lediglich ein kleiner seitlicher Ausschnitt ihres Kinn- und Unterkieferbereichs ausgemacht werden. Diese Ansicht könnte durch die daraus resultierende mutmaßliche Blickrichtung den Eindruck erwecken, die Frau schaue zu einem nicht existenten Gegenüber, das auf dem hellen Stuhl auf der anderen Seite des Tisches, seinen Platz haben müsste.

Auf der Tischplatte zeigt sich, eine kurze Diagonale beschreibend, ein fragmentarischer Ausschnitt der Frauenhand, die hier aufliegt. Dieser Handausschnitt wird dazu noch in Teilen durch das Gesicht der Frau verdeckt. Der größte Teil ihres Kopfes und ihrer Frisur erscheint oberhalb des hellen Tischs, was es mit sich bringt, dass sich hier ihre dunklen Haare kaum vom Dunkel der Umgebung abheben können. Nur durch schwach kontrastierende Reflexe auf ihrer Frisur und eine leichte Aufhellung wird der Kopf hier visuell aus dem dunklen Hintergrund ‚herausgehoben'.

Durch das untere Ende des Filmbildes beschnitten befindet sich im Vordergrund, auf der Tischplatte liegend, eine Handtasche, eine *Clutch.*[62] Deren Form könnte als längliches flaches Rechteck beschrieben werden – wobei hier die lange Seite des Rechtecks im Verhältnis zur kurzen Seite annähernd die doppelte Länge aufweist. Die Handtasche zeigt sich in einem sehr dunklen, wahrscheinlich schwarzen, Tonwert. Ihre Lage auf der hellen Tischplatte, mit der die Tasche stark kontrastiert, kann als eine Diagonale benannt werden, die sich von oben links nach unten rechts in den Anschnitt des Bildes hinein erstreckt.

In der Mitte der Handtaschenoberfläche, auf der Seite, die der am Tisch sitzenden Frau zugewandt erscheint, lässt sich eine tropfenförmige Applikation erkennen, der wohl möglich eine Funktion als Verschlussteil zugeschrieben werden könnte. Die Art, in der die Oberfläche dieses aufgesetzten Teiles das einfallende Licht reflektiert, lässt den Schluss zu, dass es wahrscheinlich aus Metall gefertigt ist. Der höchste Punkt dieser Handtasche wird innerhalb des Bildraumes von ihrer hinteren oberen Ecke angegeben. An dieser Stelle berührt die Handtasche einen dunkelgrauen Schlagschatten, der durch die senkrechte Stange des Lampenständers in der Tischmitte

62 _ Die korrekte Bezeichnung dieser Art von Damenhandtasche verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Frau Sarah Praunsmändel, Frankfurt am Main und Freiburg im Breisgau.

verursacht ist. Dieser Schlagschatten beschreibt eine Diagonale, die jedoch im Vergleich zur Tasche in einem erheblich steileren Winkel auf der Tischplatte verläuft. Aufgrund der sehr dunklen Erscheinung der Handtasche kann der durch den Lampenständer verursachte Schatten auch nur bis zur Begrenzung der Tasche wahrgenommen werden.
Oben, links des Kopfes der Frau, werden noch dunkel, schemenhaft und unscharf zwei diagonal verlaufende Linien, die durch eine dritte miteinander verbunden sind, sichtbar. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die Rückenlehne eines weiteren Stuhls oder nur um den Schatten eines solchen, der sich gegen die heller grau erscheinende Brüstung der Terrasse abhebt.
Die hier gewählte Aufnahme aus La notte zeigt sich zunächst in ihrer Gesamtheit als ein Bild, das von einem ausgesprochen intensiven Hell-Dunkel-Kontrast geprägt ist.
In der nächtlichen Szene dominiert die helle Tischplatte, die auch mit Abstand das größte Einzelelement des Bildaufbaus darstellt und die sich deutlich von ihrer dunklen Umgebung abhebt. Dennoch erhalten die Betrachterinnen und Betrachter nicht den Eindruck, dass der Tisch im Gesamtkontext des Filmbildes isoliert erscheint. Es gelingt hier Michelangelo Antonioni, die große und helle Fläche der Tischplatte mit den weiteren Bildteilen zu einer Komposition zusammenzuführen, die keines ihrer Elemente mit einer besonderen Priorität versieht. Vielmehr stellt sich dieses Bild als ein ausgewogenes und harmonisches Ganzes dar.
Die Terrassenbrüstung versieht das Format mit einem ‚Horizont', was die Möglichkeit eröffnet, den Bildraum als gegliedert wahrzunehmen. Die unteren vier Fünftel zeigen den in seiner Tiefenausdehnung begrenzten Bereich der Terrasse. Der Teil des Raumes, der sich ganz oben über dem ‚Horizont' befindet, wird als die sich dahinter auftuende ‚Weite' wahrgenommen. Die Begrenzung der Terrasse nach hinten kann hier als ein wesentliches Element der Bildgestaltung gelten, um den Eindruck von räumlicher Tiefe vermitteln zu können.[63]
Der, wenn auch nur in Teilen sichtbare, ‚Horizont' des Bildes stellt auch das einzige Gestaltungselement dar, welches in der Waagerechten verläuft.
Der Hals und der Kopf der Frau bringen ein senkrecht nach oben aufstrebendes Moment in die Komposition ein, was sich im Wesentlichen ebenso für die helle Stuhllehne sagen lässt, auch weil die waagerechten Drähte der Stuhlkonstruktion zu einem guten Teil im Dunkel ‚verschwinden'. Nicht zuletzt werden die vertikalen Elemente des Bildaufbaus noch durch die Stange, die aus der Tischplatte senkrecht ‚emporwächst', ergänzt.
Auch um eine allzu statische Komposition zu vermeiden, hat Antonioni den runden Tisch etwas aus dem Bildzentrum nach rechts verschoben, was unmittelbar zu Folge hat, dass das Element

63_Um zeigen zu können, wie sehr der Eindruck einer Tiefenausdehnung des Bildraumes durch das beschriebene Element des ‚Horizonts' bestimmt wird, wurde dieses Bild in einer des ‚Horizonts' befreiten Version dem ‚Original' gegenübergestellt. (Abb. 6.22)

des Lampenständers sich ebenfalls leicht versetzt zur Mitte zeigt. Dies ermöglicht es erst, dass diese Stange wie auch die Rückenlehne des hellen Stuhls zu Teilen des Gesamtbildes werden, die als notwendige ‚Gegengewichte' zu Kopf und Hals der sitzenden Frau, gelten können. Bliebe die Position der sitzenden Frauenfigur unverändert – der Tisch und der Lampenständer sowie die helle Stuhllehne würden jedoch so weit nach links verschoben, dass der Tisch genau in der Mitte des Formats zu verorten wäre, so resultierte daraus eine empfindliche Störung der Komposition.
Die zu vermutende Blickrichtung der sitzenden Frau wird durch die kurze Diagonale angegeben, die sich aus dem sichtbaren Teil ihres Gesichtes ergibt, und dieser Linie folgt auch die auf dem Tisch liegende Hand nahezu exakt. Dieser Diagonalen setzt Antonioni mit der Handtasche im Vordergrund eine weitere entgegen, die deutlich in eine andere Richtung und in die Tiefe des Bildraums gerichtet ist.
Michelangelo Antonioni scheint es besonders darauf angekommen zu sein, die sitzende Schauspielerin an genau dieser Position innerhalb des Bildformates zum Teil des Gesamtbildes machen zu können. Woraus sich die Notwendigkeit ergibt, die anderen Teile etwas nach rechts innerhalb des Formats zu verlagern.
Auswirkungen auf die Komposition dieses Filmstills können darüber hinaus auch Faktoren zugesprochen werden, die der Entstehung dieses Bildes auf Basis der filmischen Technik geschuldet sind. Es wäre hierzu einmal der Aspekt der sogenannten Tiefenschärfe oder auch Schärfentiefe[64] zu nennen.[65] Für das hier betrachtete Filmbild lässt sich ein Schärfentiefebereich bestimmen, der

64_Vgl. Hans Jürgen Wulff, Schlagwort: „Schärfentiefe", in: *Lexikon der Filmbegriffe* [Online-Lexikon], https://filmlexikon.uni-kiel.de (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

65_Das Objektiv der Kamera lässt sich auf genau eine Ebene, die sich in einer bestimmten Entfernung befindet, scharf stellen. Von dieser Ebene ausgehend, erscheint in Richtung der Kamera und in Richtung der Tiefe des Raumes noch ein gewisser Bereich dem Auge der Betrachterinnen und Betrachter als scharf abgebildet. Dieser gesamte scharf erscheinende Ausschnitt aus der räumlichen Tiefenausdehnung des Bildes wird mit dem Begriff Schärfentiefe benannt. Vor und hinter diesem scharf wiedergegebenen Bereich erscheint das Bild mit zunehmender Entfernung von der fokussierten Tiefenebene immer stärker unscharf. Normalerweise dehnt sich die Schärfentiefe von der Ebene, auf die fokussiert wird, ausgehend, etwa zu einem Drittel in Richtung der Kamera und zu zwei Dritteln in Richtung der Tiefe der Raumes hin aus. Wie groß die Ausdehnung der Tiefenschärfe auf einem fotografischen Bild im Raum sein kann, hängt von mehreren Faktoren ab. Da ist einmal die Auswahl des Objektivs von Bedeutung: Weitwinkelobjektive bieten die größte Schärfentiefe und Normalobjektive entsprechen, was Bildausschnitt und Schärfentiefe anbelangt, in etwa der Wahrnehmung des menschlichen Auges. Teleobjektive stellen die geringste Schärfentiefe zur Verfügung und hier gilt, je länger die Brennweite gewählt wird, um so kürzer zeigt sich der Bereich der Schärfentiefe. Der zweite Aspekt, der die Schärfentiefe unabhängig vom gewählten Objektiv beeinflusst ist die Größe der gewählten Blendenöffnung. Neben ihrer Bedeutung für die Regulierung der auf das Filmmaterial einfallenden Lichtmenge ist die Größe der Blendenöffnung auch ein Faktor, der Einfluss auf die Schärfentiefe besitzt. Hier gilt: Je kleiner die Blendenöffnung, desto größer die Schärfentiefe des Bildes. (Es soll noch darauf hingewiesen werden, dass der oben angegebene Artikel von Hans Jürgen Wulff zum Schlagwort „Schärfentiefe" im

in etwa der Tiefenausdehnung vom unteren Bildrand bis etwa zur Mitte der hellen Tischplatte entspricht. Die Ränder der auf dem Tisch liegenden Hand sowie die Stange in seinem Zentrum zeigen leichte Unschärfen, die bereits deutlicher an der Rückenlehne des hellen Stuhls wahrnehmbar sind. So zeigt sich hier lediglich der Vordergrund des Bildes in einer scharfen Wiedergabe. Der Bereich des Raumes bis hin zur Brüstung der Terrasse, der hier als Mittelgrund bezeichnet werden könnte, weist schon deutliche Unschärfen auf. Dieser Umstand suggeriert auch, dass der Hintergrund, also der Bildraum oberhalb des ‚Horizonts', zunehmend unscharf sein muss. Zu sehen ist dies jedoch nicht, da der Hintergrund sich in Gänze nahezu schwarz zeigt. Die von Michelangelo Antonioni gewählte Verteilung von Schärfe und Unschärfe sorgt dafür, dass dieses Bild mit einem recht hohen Maß an Tiefenwirkung wahrgenommen werden kann.

Der auf der linken Bildseite im Vordergrund befindliche Kopf der weiblichen Figur wird „[...] in Aufnahmen mit engem Schärfenfeld gegen seine Umgebung isoliert."[66] Damit soll angesprochen werden, dass der größte Teil des Kopfes, der oberhalb der Tischplatte zu sehen ist, sich trotz des ausgesprochen geringen Helligkeitsunterschieds zu seiner räumlichen Umgebung von dieser deutlich abheben kann. Dies ermöglicht der Kontrast, der sich aus der scharf wiedergegebenen Frisur und der Unschärfe des den Kopf umgebenden Raums ergibt. Antonioni setzt demnach hier das Mittel der Schärfentiefe auch ein, um seine Protagonistin aus dem nächtlichen Umfeld des Mittel- und Hintergrundes visuell herausheben zu können.

Ein letztes Gestaltungsmittel wird nun noch angesprochen werden – die Ausleuchtung der Szenerie. Aufnahmen bei Nacht stellen höhere Anforderungen an den Kameramann[67] und seine Zusammenarbeit mit den Beleuchtern, als dies bei Tage schon der Fall ist. Da allerdings nicht die ‚Nacht zum Tag' gemacht, sondern vielmehr die Nachtstimmung erhalten werden soll, muss sich die Anzahl und die Intensität der künstlichen Lichtquellen auf ein notwendiges Minimum beschränken. Bei diesem Filmbild tritt die Problematik für die Ausleuchtung in besonderem Maß in Erscheinung, da es gilt, auch den sehr starken Kontrast, der sich zwischen der Umgebung und der hellen Tischplatte ergibt, korrekt belichten zu können.

Bei derart deutlichen Kontrasten ist das Risiko erheblich, dass entweder die Tischplatte überbelichtet wird oder die sehr dunklen Teile des Bildes keine ‚Zeichnung' mehr aufweisen. Das heißt, dass in den dunklen Bereichen dann ein nahezu einheitliches Schwarz zu sehen wäre. Die

Lexikon der Filmbegriffe zu diesem Punkt falsche Angaben macht. Hier steht zu lesen „[...] der Schärfentiefe-Bereich ist dabei umso größer, je größer die Blendenöffnung des Objektivs ist (und vice versa)." Es verhält sich jedoch, wie beschrieben, genau umgekehrt.

66 _ Hans Jürgen Wulff, Schlagwort: „Schärfentiefe", in: *Lexikon der Filmbegriffe* [Online-Lexikon], https://filmlexikon.uni-kiel.de (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

67 _ Für die Kamera zeichnete bei der Produktion von La notte Gianni Di Venanzo verantwortlich. Vgl. Di Carlo 2018, S. 361.

Balance, die notwendig ist, um bei dem hier gewählten Filmbild für eine korrekte Belichtung des Filmmaterials zu sorgen, war sicher nicht einfach zu bewerkstelligen.[68]

Zunächst lassen sich zwei unterschiedliche Lichtquellen bestimmen. Einmal das Licht, welches durch die oben an der Stange befestigte runde Lampe ausgestrahlt wird. Die zweite Richtung, aus der eine weitere Lichtquelle die Szene beleuchtet, muss sich im Rücken der Betrachterinnen und Betrachter und etwas erhöht positioniert verorten lassen. Dies wirkt im filmischen Kontext ‚realistisch', da sich hinter der Terrasse die hell erleuchteten Innenräume der Villa befinden. Das von hinten einfallende Licht zeichnet für die Ausleuchtung der Partien an Kopf, Hals und Schulter der sitzenden Frau im Vordergrund verantwortlich und sorgt ebenso für die Reflexe auf der Frisur.

Nach längerer intensiver Betrachtung dieses Filmbildes lässt sich bemerken, dass es wahrscheinlich noch eine dritte Lichtquelle geben musste, um die sich hier präsentierende Licht- und Schattensituation erklärbar machen zu können. Es findet sich ein Element in der Gesamtkomposition des Bildes, das mithilfe der beiden bereits benannten Lichtquellen wohl kaum zu visualisieren gewesen wäre. Dabei handelt es sich um den Schlagschatten, welcher durch die senkrechte Trägerstange in der Mitte, in einer leichten Diagonalen nach vorne verlaufend, auf die helle Tischplatte geworfen wird.

Vermutlich hat Michelangelo Antonioni an der oben zentriert über der Tischplatte befindlichen Lampe in der Art einen Punktstrahler anbringen lassen, dass dieser von hinten oben und schräg nach vorne abstrahlen konnte und so die Voraussetzung brachte, den Schlagschatten auf der Tischplatte hervorrufen zu können. Welchen Beitrag dieses vermeintlich unwesentliche Detail des kurzen Schlagschattens auf der Tischplatte zum Gesamtbild leistet, lässt sich erkennbar machen, indem dem hier betrachteten Bild ein zweites zur Seite gestellt wird. Im Vergleich mit einer Abbildung, die bis auf den Umstand, dass bei ihr dieser Schlagschatten herausretuschiert wurde, mit dem ‚Original' identisch ist, wird sichtbar, dass sich eine gewisse Verschiebung der ‚Gewichte' innerhalb der Komposition ergibt. (Abb. 6.23)

Die vergleichende Betrachtung dieser beiden Bilder lässt Erstaunliches sichtbar werden.

Der Verlust des Schattens verursacht, dass sich der Fokus der Betrachtung innerhalb der Gesamtkomposition des Filmstills verlagert. Auf dem ‚Originalbild' erscheint die sitzende Protagonistin

68 _ Dem Verf. liegt ein Lehrbuch für Kameraleute vor, das im Jahr 1959 erschienen ist. Hierin sind seitenweise komplizierte Tabellen mit Formeln zu finden. Es musste unter Berücksichtigung der zuvor an verschiedenen Stellen des Sets gemessenen Daten zur vorhandenen Lichtmenge und zur Lichtintensität, der Empfindlichkeit des Filmmaterials, der Farbtemperatur der genutzten Scheinwerfer (das gilt auch für Schwarz-Weiß-Material, der Verf.), der Lichtstärke der verwendeten Objektive und des Verlustes an Lichtausbeute beispielsweise durch Filter errechnet werden, welche variablen Parameter der Kamera für eine korrekte Filmbelichtung zu nutzen sind. Vgl. Hilmar Mehnert, *Film-Licht-Farbe. Ein Handbuch für Kameraleute*, Halle (Saale), 1959.

des Films als der Teil, der zu den Betrachterinnen und Betrachtern räumlich den geringsten Abstand aufweist. Dies trägt mit dazu bei, dass die Frau auch das Element werden kann, das zunächst wahrgenommen wird, das als zentral innerhalb der Komposition gelten könnte, obwohl sie am linken Bildrand ihren Platz findet. Allerdings ohne dass der Protagonistin hier eine herausgehobene Stellung als Einzelelement eingeräumt wird.
Der Verlust des Schlagschattens auf der Tischplatte isoliert die Handtasche aus dem Gefüge des Bildes. Ihre nahezu schwarze Erscheinung auf der hellen Tischplatte ruft ohne den Schatten einen gesteigerten Kontrast hervor, was der *Clutch* auch eine erhöhte ‚Prominenz' innerhalb des Gesamtbildes zubilligt. Da die Handtasche an der Stelle des Tisches zu finden ist, die sich den Betrachterinnen und Betrachtern als am nächsten zeigt, erscheint sie auf der nun schattenfreien Tischplatte auch etwas weiter nach vorne gerückt zu sein. Die Position der Tasche in etwa der Mitte des Bildes leistet dann ebenso einen Beitrag, um ihr den Status eines herausgehobenen und wichtigen Elementes zukommen zu lassen. Würde es negativ formuliert, so könnte davon gesprochen werden, dass die Handtasche ohne den Schlagschatten aus der Komposition des Bildes herauszufallen scheint. Ähnliches gilt, wenn auch in etwas abgeschwächter Form, für die als Lampenhalter fungierende Stange im Zentrum des Tisches.
An Michelangelo Antonionis Filmbild lassen sich zusammenfassend einige Charakteristika bestimmen, die nicht nur für dieses Bild Gültigkeit beanspruchen können.
Zunächst ist festzustellen, dass es Antonioni hier gelungen ist, ein ausgewogen komponiertes Filmbild auf der Leinwand zu präsentieren. Er arrangierte einige wenige Elemente innerhalb eines nächtlichen Bildraums auf eine Weise, die dann als Ergebnis ein Bild zeigen kann, das als ein *Ganzes* erscheint.
Es wird an diesem Beispiel ersichtlich, dass vermeintlich unwesentliche Elemente eine überaus wesentliche Funktion innerhalb des Gesamtgefüges eines Bildes übernehmen können. Fehlte der ‚Horizont', so würde es der Wahrnehmung in der Realität am Set dieser nächtlichen Szenerie vermutlich an nichts fehlen. Das sich in zwei Dimensionen zeigende Filmbild jedoch würde sich deutlich verflacht darstellen.
Es scheint gerade dem Umstand geschuldet, dass hier lediglich fünf Elemente innerhalb des Bildraumes zu arrangieren sind, was besonders hilft, deutlich machen zu können, wie entscheidend deren Positionierung innerhalb des filmischen Raumes ist. In diesem Satz steckt ein Aspekt, der für die künstlerische Arbeit Michelangelo Antonionis von ganz wesentlicher Bedeutung ist. Es gilt zu verstehen, dass die Einzelelemente des Bildes und der sie umgebende filmische Raum *nicht* als zwei voneinander getrennte Teile zu sehen und zu bewerten sein dürfen. Den Raum und die Dinge gleichwertig zu betrachten, ist Bedingung für die Möglichkeit, solche ausgewogen komponierten Filmbilder schaffen zu können.

Die Abstände der Bildelemente zueinander tragen genau wie die Distanzen, die sich zwischen ihnen und den Rändern des Formats im Bildraum ergeben, gleichermaßen einen Anteil an der Gesamtkomposition.
Eine entscheidende Grundlage für die künstlerische Arbeit Michelangelo Antonionis ist die Herangehensweise des Regisseurs. Er hat immer und von Beginn einer jeden Einstellung am Set an das am Ende sich zeigende Filmbild im Blick gehabt. Die sich zwingend für Bilder ergebende Reduktion auf zwei Dimensionen permanent künstlerisch zu bedenken und zu imaginieren, gehört zu den wesentlichen Voraussetzungen für die Kunst Antonionis.

6.5.3 Vergleichende Betrachtung der Bilder aus 6.5.1 und aus 6.5.2

Die hier zu vergleichenden Bilder präsentieren sich zunächst augenfällig deutlich different. (Abb. 6.24) Für das Filmstill Michelangelo Antonionis lässt sich feststellen, dass es sich bereits durch das Format des Bildes von der Radierung Giorgio Morandis unterscheidet. Während der Maler für seine Grafik ein nahezu quadratisches Bildformat wählte, zeigt sich das Standbild aus La notte in einer gestreckt querformatigen Form. Neben dem Format differieren auch die Größen stark, in denen sich diese Bilder zeigen. Das radierte Stillleben Morandis weist die Abmessungen von 205 x 200 mm auf und so könnte für dieses Blatt von einer kleinformatigen Druckgrafik gesprochen werden. Das Filmbild Antonionis wurde für die Projektion im Kino konzipiert – und selbst unter Berücksichtigung des Umstandes, dass die Leinwände in Kinos unterschiedliche Ausmaße besitzen – kann festgehalten werden, dass sich dieses Bild in einer Größe zeigt, die einem Vielfachen der Radierung Morandis entspricht.
Eine weitere deutliche Differenz zwischen beiden Bildern findet sich in dem verwendeten Tonwertumfang und in den sich daraus ergebenden Kontrasten zwischen Hell und Dunkel. So stellt sich die nächtliche Szenerie Michelangelo Antonionis als ein Bild dar, dessen Bandbreite sich von sehr hellen, nahezu weißen, bis hin zu ausgesprochen dunklen oder schwarzen Tönen erstreckt. Giorgio Morandis Stillleben hingegen bietet eine erheblich beschränktere Skala an Grauwerten: Ganz überwiegend weisen die bearbeiteten Flächen dieser Druckgrafik Abstufungen von Grau auf, die sich innerhalb des Bereichs von etwa 20% bis 60% von 100% Schwarz bewegen.[69]
Um Akzente zu setzen, tauchen auf diesem Blatt nur wenige und kleine Teilbereiche auf, die in Dunkelgrau ausgearbeitet wurden.
Wird das, was auf den beiden Bildern zu sehen ist, in den Blick genommen, so lässt sich auch hier

69_Um diese Angaben nachvollziehbar zu machen, wurde die Abbildung eines sogenannten Graukeils in diese Arbeit aufgenommen. Hier sind die Stufen von 5% bis zu 100% von Schwarz auf einem weißgrundigen Papier wiedergegeben. (Abb. 6.25)

keine Gemeinsamkeit bestimmen. Die Druckgrafik Giorgio Morandis zeigt ein Stilllebenmotiv, das aus sieben Gegenständen zusammengestellt wurde – wohingegen sich im Fall des Filmbildes Michelangelo Antonionis den Betrachterinnen und Betrachtern ein nächtliches Exterieur, welches von einer menschlichen Figur belebt wird, darbietet. In Bezug auf die Bildmotive ließe sich allenfalls der auf beiden Bildern sichtbare runde Tisch als ein Element bestimmen, das als ein Teil der Komposition sowohl bei Antonioni als auch bei Morandi anzutreffen ist.

Wenn auch nicht identisch, so weist der gewählte Blickwinkel, der sich auf die jeweils zu sehende Szenerie richtet, doch bei beiden Bildern Ähnlichkeit auf. Sowohl Morandi als auch Antonioni haben sich für eine erhöhte und zentral vor dem Motiv verortete Position für den Blick auf ihre Szenerie entschieden.[70] Morandi sah auf das vor ihm befindliche Ensemble der Dinge, was im Zusammenspiel mit dem festgelegten Abstand vom Motiv den Bildausschnitt bestimmt. Für das Still Antonionis kann ebenso davon ausgegangen werden, dass er hier ein Objektiv für die Filmkamera gewählt hat, dessen Brennweite es erlaubt, einen Bildraum zu zeigen, der etwa der Wahrnehmung des menschlichen Auges entspricht.[71]

Werden die Ergebnisse der künstlerischen Arbeitsprozesse mit Blick auf den Aufbau der Bilder ins Zentrum der Betrachtung gerückt, so können auch gewisse Gemeinsamkeiten sichtbar werden. Obwohl das jeweils zu sehende Ensemble der Dinge auf beiden Bildern in deutlich differenter Art angeordnet wurde – zentriert und geradezu zusammengedrängt bei der Druckgrafik[72] und eher rhythmisch über die Breite des Formates verteilt im Fall des Filmstills –, präsentieren sich sowohl die Radierung Giorgio Morandis wie auch das Standbild Michelangelo Antonionis als eine ausgesprochen ausgewogene und harmonische Komposition.

Es ist eine spezifische Art zu sehen, die es für die beiden ‚Protagonisten' dieser Arbeit ermöglicht, Bilder zu schaffen, die den Betrachterinnen und Betrachtern als eine Einheit, als eine Ganzheit gegenübertreten. Auf diese These wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch mehrfach zurückgekommen

70 _ Für das Filmstill Antonionis liegt der Standort der Kamera noch etwas höher als der Blickwinkel, den Morandi auf sein Stillleben gewählt hatte.

71 _ Das hier verwendete ‚Normalobjektiv' weist im Fall der für La notte von Antonioni eingesetzten 35 mm Filmkamera eine Brennweite von 35–50 mm auf. Vgl. Monaco, 2009⁴, S. 79.

72 _ Es könnte eine ‚pragmatische' Begründung denkbar erscheinen, die helfen könnte zu erklären, warum sich Giorgio Morandi für diese Grafik dazu entschlossen hat, eine derart kompakte und auf das Bildzentrum ausgerichtete Komposition zu bevorzugen. Diese Art des Bildaufbaus minimiert das Risiko, dass das fertig gedruckte Blatt ein Stillleben zeigen könnte, welches den Erwartungen Morandis nicht entsprechen würde. Es geht hierbei um die auf dem Papier spiegelbildlich erscheinende Wiedergabe des Motivs im Verhältnis zur seitenrichtigen Zeichnung, die ursprünglich auf der Kupferplatte aufgebracht wurde. Eine am Bildzentrum orientierte und kompakte Komposition minimiert die Gefahr eines Bildaufbaus, der in spiegelbildlicher Darstellung des Motivs als weniger gelungen und unausgewogen empfunden werden könnte.

werden und es soll versucht werden, sie durch weitere Argumente zu stützen.

Diese spezifische Art zu sehen im Zusammenspiel mit dem erlernten und immer wieder aufs Neue als ‚Prüfinstanz' geltende Sehen der Künstler Morandi und Antonioni soll als eine für ihre Kunst wesentliche Besonderheit eingeordnet werden. Ein weiterer Schritt, hierzu möglicherweise weitere Anhaltspunkte aufzufinden, könnte sich aus der Beschäftigung mit zwei weiteren Werken aus den Oeuvres Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis ergeben, vielleicht auch, weil nun eine zusätzliche Komponente der verfügbaren künstlerischen Mittel in die Betrachtung einbezogen wird: die Farbe.

Ausschlaggebend bei der Entscheidung für diese beiden Bildwerke aus den Oeuvres von Morandi und Antonioni war vor allem, dass sie im Verlauf der Sichtungen so großen Eindruck hinterlassen haben, dass gedanklich immer wieder auf die beiden Bilder zurückgekommen wurde. Es erforderte dann allerdings geraume Zeit, bis der Entschluss getroffen werden konnte, endgültig diese beiden Arbeiten auszuwählen. Es fehlte wohl etwas an Mut, da diese beiden Bilder als ausgesprochen ‚sparsam' und reduziert gestaltet zu bezeichnen sind und daher zunächst Bedenken aufkamen, dass zu diesen beiden Werken möglicherweise nicht ‚genug' gesagt werden könnte.

6.5.4 __ Bildbetrachtung Giorgio Morandi II: Gemälde *Natura morta* (Vitali 1158), 1959

Die Wahl fiel auf ein Gemälde Giorgio Morandis, das mit Ölfarben auf Leinwand ausgeführt wurde. Das Stillleben entstand im Jahr 1959 und verfügt über die Abmessungen von 25 x 30 cm.[73] (Abb. 6.26) Es kann demnach von einer eher kleinformatigen Arbeit in einem leichten Querformat gesprochen werden.

Giorgio Morandi gliedert hier den Bildgrund horizontal in drei Teile. Am unteren Rand des Formats befindet sich eine schmale, sich horizontal über die gesamte Breite des Bildes erstreckende, Fläche, die farblich in einem helleren bräunlich-ockergelben Ton angelegt ist. Die geringe Höhenausdehnung dieses Bereichs beträgt bezogen auf die Originalgröße des Gemäldes lediglich 1,5 bis 2 cm. Dieser untere schmale Teil des Bildes könnte auch als die Stirnseite einer Standfläche, auf der das Stillleben seinen Platz findet, gesehen werden.

Oberhalb dieses Bereiches schließt sich eine zweite, das Format in der Horizontalen aufteilende, Fläche an, die etwa zwei Drittel des gesamten Bilduntergrundes für sich beansprucht. Ihre farbliche Erscheinung könnte als ein Grauwert beschrieben werden, der mit einer eher warmen

73 _ Die hier zugrunde liegende Reproduktion dieses Gemäldes findet sich im Ausstellungskatalog zur Morandi-Ausstellung, die im Kunstmuseum Winterthur vom 1. April bis zum 1. Juli 2000 zu sehen war. Vgl. *Giorgio Morandi. Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen · Druckgraphik,* hg. von Dieter Schwarz, Ausst.-Kat. Winterthur, Kunstmuseum, 2000, S. 79.

Farbtemperatur und einer mittleren Helligkeit, die etwa 40% von 100% Schwarz (Abb. 6.25) entspricht. Dieser größte Teil des Gemäldes ließe sich dann auch als Standfläche bezeichnen, an welche sich oben der dritte Teilbereich des Bildgrundes anschließt. Er nimmt etwa ein Viertel der Gesamtfläche ein und findet sein Ende am oberen Abschluss des Formats. Diesem Rechteck könnte die Funktion des Hintergrundes zugesprochen werden, der in Bezug auf seine Farbigkeit ganz ähnlich dem, als Stirnseite der Standfläche benannten, Bildteils behandelt ist. Der Farbton erscheint für den Hintergrund etwas kühler. Er ist möglicherweise durch Beimischung oder durch Einsatz einer Lasur abgetönt und zeigt sich hier minimal grünlich.

Es wäre möglich, die Gliederung des Untergrundes des hier betrachteten Stilllebens Giorgio Morandis mit den Worten Gottfried Boehms als „fondo tripartito“[74] zu bezeichnen.

Die Unterteilung in drei horizontal übereinander angeordnete Flächen bringt es zwangsläufig mit sich, dass zwei waagerechte ‚Linien‘ sichtbar werden, die beide im Fall dieses Bildes nicht exakt in der Waagerechten verlaufen. Die untere ‚Linie‘ findet ihren tiefsten Punkt nahezu in der horizontalen Mitte des Formats und hebt sich zum rechten und zum linken Bildrand ganz leicht nach oben an. Die obere ‚Linie‘, die sich auch als ‚Horizont‘ bezeichnen ließe senkt sich geringfügig von ihrem höchsten Punkt im Zentrum bis zu den beiden äußeren Rändern des Bildformats ab.

Diese ausgesprochen schwach gekrümmten ‚Linien‘ könnten als Hinweis dafür gedeutet werden, dass es sich bei der Standfläche dieses Stilllebens um eine runde Tischplatte handelt. Diese wäre durch die beiden senkrechten Begrenzungen des Formats ausgesprochen großzügig angeschnitten, sodass sich die möglicherweise verwendete runde Tischplatte nur als ein schwach gekrümmter Ausschnitt aus der Mitte einer Ellipse darstellen könnte.

Auf der Standfläche wurden von Giorgio Morandi lediglich zwei Gegenstände zu einem Stillleben arrangiert, die beide im Zentrum des Gemäldes zu verorten sind. Die Dinge sind an einer gemeinsamen Senkrechten zentriert ausgerichtet und vom Maler hintereinander platziert worden.

Seinen Standpunkt hat Morandi so in der Mitte vor dem Ensemble der Dinge gewählt, dass sich sein Blick schräg von oben auf die Szenerie richtet. Die perspektivische Erscheinung, die sich bei diesem Stillleben bietet, lässt auf eine räumlich eher geringe Distanz zwischen dem Maler und den Dingen auf dem Tisch schließen.

Vorne ist eine recht kleine und weiße runde Schale zu sehen und direkt dahinter befindet sich eine größere und ebenfalls runde Schachtel. Die Schale im Vordergrund überdeckt den Teil der Schachtel, mit dem diese auf der Tischplatte aufsteht, nur minimal, was jedoch ausreicht, um die räumlichen Verhältnisse klären zu können. Diese geringfügige Überschneidung gibt an, dass die Schale vorne und die Schachtel hinter ihr im Raumgefüge befindlich sein müssen.

74_Boehm 1993, S. 19.

Die weiße Schale erscheint aufgrund ihrer malerischen Behandlung, als könnte sie aus Porzellan oder glasierter Keramik gefertigt sein. Sie wird von einem kleinen und recht flachen Fuß getragen, dessen Form sich als ein oben waagerecht beschnittener Kegel beschreiben lässt. Die Schale verfügt auf ihrer Außenseite über ein reliefartiges Dekor, das sich in Schlangenlinien, die diagonal auf der Oberfläche verlaufen, darstellt. Der obere Rand der Schale scheint umlaufend mit einem schmalen blauvioletten Band farbig gefasst oder glasiert zu sein. Dieser Farbton findet sich auch, von dem Band oben ausgehend, dem Dekor nach unten folgend bis etwa zur Hälfte der Oberfläche wieder. Die untere Hälfte der Schale zeigt sich monochrom weiß, was ebenso für deren glatte Innenseite festzustellen ist.

Die dahinter befindliche größere runde Schachtel verfügt über einen Korpus, dessen Seitenfläche in einem dunkelgrünen Farbton angelegt wurde. Die Farbtemperatur des Dunkelgrüns lässt sich als eher kühl bestimmen und könnte möglicherweise auf der Verwendung des Farbpigments Chromoxidgrün basieren.

Die Oberfläche des Deckels der Schachtel zeigt sich in einem wärmeren Grauton, der mit der Farbe, die Morandi für die Standfläche gewählt hat, identisch zu sein scheint. Genau dieser Grauwert taucht noch einmal auf der Seitenfläche der Schachtel auf. Er findet Verwendung, um ein fast ganz unten, nahe der Standfläche befindliches, sehr schmales und vermutlich umlaufendes Band zu zeigen.

Zur Beleuchtungssituation dieses Stilllebens kann gesagt werden, dass das Licht hier keinesfalls aggressiv eingesetzt wurde, um harte Kontraste zwischen Licht und Schatten zu erzielen. Die Ausleuchtung zeigt sich vielmehr eher gedämpft und die Richtung, aus der dieses Ensemble beleuchtet wird, scheint nahezu mit der Blickrichtung des Malers auf sein Stillleben identisch zu sein. Dies lässt sich am Inneren der Schale am ehesten ablesen, weil sich das Material hier in der Mitte am hellsten zeigt und diese Helligkeit bis nach unten, wo das Schaleninnere durch deren vorderen Rand beschnitten wird, gleichmäßig ausgeleuchtet darstellt.

Diese Beleuchtungssituation bringt es mit sich, dass die beiden Gegenstände auf der Tischplatte keine sichtbaren Schlagschatten erzeugen können. Diese befänden sich – aus der auf das Stillleben gewählten Sicht in Gänze durch die Gegenstände verdeckt – auf der den Betrachterinnen und Betrachtern abgewandten Seite der Dinge. So zeigen sich lediglich an den Standflächen der Schale und der Schachtel dunkle Standschatten, die auf einen ausgesprochen schmalen Bereich begrenzt sind. Abgeschattet und recht dunkel wird noch die kleine weiße Schale auf der rechten und der linken Seite ihres Fußes unterfangen.

Die Körperlichkeit der beiden Dinge dieses Stilllebens gibt Giorgio Morandi an, indem er die beiden runden Gegenstände zu ihren Außenseiten hin mit etwas dunkleren Tönen ihrer Lokalfarben belegt. Für die weiße Schale dunkelt er die Grundfarbe des Gegenstands aber darüber hinaus

noch auf dem sich nach hinten biegenden Bereich ab, der sich unten bis zum oberen Ende des Fußes der Schale erstreckt. Die Art, mit den Körperschatten zu verfahren, um die Dinge in ihren Volumina wahrnehmbar zu zeigen, könnte als zurückhaltend und subtil bewertet werden.

Der Blickwinkel auf das Stillleben bringt für den Maler eine weitere Möglichkeit, die Dinge in ihrer Körperlichkeit erkennbar zu machen. Es ist davon die Rede, dass die beiden runden Gegenstände in dieser Ansicht schräg von oben zu sehen sind. Die kreisrunde Oberfläche der Schachtel und das ebenso kreisförmig umschriebene Innere der Schale stellt sich so auf dem Gemälde verkürzt als Ellipse dar, was für die Betrachterinnen und Betrachter, aufgrund ihrer Sehgewohnheiten erlernt, anzeigt, dass sie hier runde Dinge vor sich sehen.

Die soeben erläuterten gestalterischen und malerischen Mittel zeugen davon, dass Giorgio Morandi sich bei diesem Stillleben der ‚traditionellen Werkzeuge', mit denen Dinge im Raum auf einem Gemälde zugänglich gemacht werden können, bedient hat. Dennoch erscheint dieses Gemälde zunächst fast ‚rätselhaft' und stellt seine Betrachterinnen und Betrachter vor die Aufgabe, das Bild zu ‚entschlüsseln'.

Um diese Wirkung, die die Wahrnehmung und den Intellekt herausfordert, erzielen zu können, nutzt Morandi für dieses Gemälde künstlerische Mittel, denen nun versucht werden soll, etwas näher auf die ‚Spur' zu kommen.

Hierfür wird zunächst der Blick auf den „fondo tripartito" gerichtet. Es scheint der Fall zu sein, dass Morandi zu Beginn seiner Arbeit an diesem Stillleben die Leinwand in Gänze – möglicherweise unter Aussparung des Teiles, der für die weiße Schale vorgesehen war – mit dem helleren bräunlich-ockergelben Farbton bemalt hat, der in dem unteren Bereich des Formats, der als Tischkante benannt wurde, noch am fertigen Gemälde zu sehen ist.

Nach der Trocknung dieses Untergrundes wurde dann wohl der Grauwert, mit dem die runde Tischplatte und der Deckel der runden Schachtel belegt sind, aufgebracht. Dies wurde in einer Art bewerkstelligt, die den darunter befindlichen helleren Ockerton noch wahrnehmbar bleiben lässt, da zwischen den Pinselstrichen, die das Grau auf die Leinwand aufgebracht haben, an zahlreichen Stellen die Farbe des Untergrundes ‚ausgespart' wurde.[75] Für den Hintergrund des Stilllebens lässt der Maler den Untergrundfarbton dann wieder nahezu unverändert stehen.

75 _ Die von Morandi und anderen des Öfteren zu findende Aussage, er habe seine Bilder in höchstens zwei Stunden gemalt, müsste zumindest in Bezug auf die Hintergrundfarbe hinterfragt werden. Die hier und bei weiteren Gemälden Morandis anzutreffende Art der malerischen Behandlung seiner Hintergründe, ist ohne einen ersten Farbauftrag, der dann Zeit zum Trocknen hatte kaum vorstellbar. Der mit raschem Pinselstrich aufgetragene Grauwert für die Tischplatte, der an zahlreichen Stellen den helleren bräunlich-ockergelben Farbton des Untergrundes sichtbar bleiben lässt, würde sich bei noch nasser Untergrundfarbe nicht in dieser Form darstellen. Denn dann würden sich beim Auftrag mit dem Pinsel die beiden Farbtöne zwangsläufig miteinander vermischen.

Diese farbliche Gestaltung, die Morandi dem hier zu zeigenden Raumgefüge gibt, leistet einen Beitrag dazu, die Wahrnehmung etwas ‚verwirren' zu können. Die Tischkante, den Vordergrund des Bildes, mit fast dem gleichen Farbton wie den Hintergrund zu belegen und diesen Ton auch im Bereich der Tischplatte in Teilen ‚durchscheinen' zu lassen, bringt ein ganz bestimmtes Phänomen mit sich, das durch den gewählten Raumausschnitt, der keinerlei fluchtende Linien mit sich bringt, noch weiter verstärkt wird. Es stellt sich ein, dass dieses gemalte Raumgefüge auf zweierlei Arten wahrgenommen werden kann: einmal als die Erscheinung eines Raumes, der in Vorder- Mittel- und Hintergrund gegliedert ist, und ebenso auch als eine rein zweidimensional sich zeigende Ordnung von drei Flächen übereinander. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten kann die Wahrnehmung bei längerer Betrachtung des Gemäldes immer wieder wechseln.

Ein weiteres gestalterisches Mittel, das dazu geeignet ist, die Betrachterinnen und Betrachter zu verunsichern, lässt sich an der weißen Schale ausmachen. Das Innere dieser Schale wird aufgrund der Beleuchtungssituation als der hellste Teil dieses Gegenstandes ausgewiesen. Der den Betrachterinnen und Betrachtern am weitesten zugewandte Bereich des Fußes der Schale zeigt sich auf dem Gemälde allerdings ebenso hell, was für die Sehgewohnheiten als eher außergewöhnlich gelten könnte. Dadurch, dass der Fuß einen geringeren Durchmesser als der Schalenkörper aufweist und räumlich gesehen weiter hinten zu verorten ist als die Vorderseite der Schale, könnte erwartet werden, dass der Fuß sich etwas dunkler darstellt. Da Morandi ihn jedoch in einem ähnlichen Helligkeitswert zeigt, wie dies für das Schaleninnere gilt, scheint der Fuß visuell etwas weiter nach vorn gerückt. Dies trägt auch dazu bei, die ‚Lesbarkeit' des Gemäldes zu erschweren.

Der Wahrnehmung wird durch die Wahl der künstlerischen Mittel, die Giorgio Morandi einsetzte, um den Deckel der runden Schachtel in sein Stillleben zu übertragen, eine weitere Aufgabe gestellt. Es sind zwei Umstände, die es beim ersten Hinsehen auf dieses Gemälde schwierig gestalten, den Deckel überhaupt als solchen wahrnehmen zu können. Einmal ist die Farbigkeit des Deckels identisch mit der ihn umgebenden Platte des runden Tisch. Dies bringt es mit sich, dass die Ellipse, in der sich der Deckel darstellt, ausschließlich für die Hälfte, die sich nächst den Betrachterinnen und Betrachtern befindet, überhaupt definiert zeigt. In diesem Bereich lässt sich die Kontur der Ellipse erkennen, weil der Deckel hier an die dunkelgrüne Seitenfläche der Schachtel angrenzt. Die Begrenzungen der hinteren Hälfte des Deckels erfahren auf diesem Stillleben keine malerische Klärung, da sie in ihrer Farbigkeit mit ihrer Umgebung zusammenfallen, was die Fähigkeit zur Ergänzung dieser Form herausfordert. Den Deckel der Schachtel als solchen zu erkennen wird noch einmal erschwert, da der nicht erkennbare oberste Punkt der Deckelellipse exakt auf der hinteren Kante der Tischplatte liegt, was nur durch die Vorstellungskraft der Betrachterinnen und Betrachter imaginiert werden kann.

Morandi stellt die Sehgewohnheiten hier offenbar bewusst und gewollt in Frage. Da er immer

ausschließlich malte, was er vor sich sehen konnte, wurde dieses Stillleben in genau der Art von ihm aufgebaut und ausgeleuchtet, wie es sich dann auf dem Gemälde darstellt.
Aus der Beschreibung und Besprechung dieses Bildes lässt sich möglicherweise eine bemerkenswerte Vorgehensweise Giorgio Morandis ableiten: Er hat hier ein Stillleben geschaffen, welches nach formal malerischen Kriterien betrachtet in der Tradition des Stilllebens und der Malerei insgesamt steht. Es sind dann nur die wenigen künstlerischen Eingriffe in Bezug auf die Farbigkeit und die Komposition die ausreichen, dieses Stillleben zu einem Bild zu machen, das nicht auf Anhieb zeigen will, was auf ihm zu sehen ist.
Darüber hinaus scheint dieses Beispiel geeignet zu sein, die schon geäußerte Auffassung, dass es Giorgio Morandi immer darum ging, ein Bild zu schaffen, das sich als eine Ganzheit zeigt, zu stützen. Er baute sich eine rechteckig begrenzte Wirklichkeit auf, die allen innerhalb ihrer ‚Rahmung' sichtbaren Elementen die gleiche Beachtung zukommen lässt.
Dieses künstlerische Konzept Giorgio Morandis hat nichts mit einem intellektuellen Gedankenmodell oder gar mit Imagination zu tun. Es beruht darauf, dass er genau hingesehen hat und dadurch erkannte, dass es in der sichtbaren Welt keine wichtigeren oder unwichtigeren Elemente zu sehen gibt. Eine Zuweisung von Wichtigkeit an bestimmte sichtbare Teile wird erst durch die Erwartung oder den Wunsch der Betrachterinnen und Betrachter in das sichtbare Umfeld hineingetragen.

6.5.5 Bildbetrachtung Michelangelo Antonioni II: Standbild aus Il Deserto rosso, 1964

Aus den Filmproduktionen die Michelangelo Antonioni in Farbe realisiert hat, fiel die Wahl für die folgende Bildbetrachtung auf ein Filmstill aus seinem ersten Farbfilm Il deserto rosso.[76] Dieser

76 An dieser Stelle sollen in aller Kürze einige Informationen zum Inhalt dieses Film gegeben werden: Die an einer Neurose leidende Giuliana, die bereits vor der eigentlichen Handlung des Films einen Selbstmordversuch mit anschließendem Klinikaufenthalt hinter sich hat, wird gespielt von Monica Vitti. Ihr Ehemann Ugo (Carlo Chionetti), mit dem Giuliana einen kleinen Sohn (Valerio Bartoleschi) hat, arbeitet als Ingenieur in einer modernen petrochemischen Fabrikanlage in der Nähe Ravennas. In der Fabrik stellt Ugo Giuliana seinem alten Freund Corrado (Richard Harris) vor, der für einige Tage zu Besuch gekommen ist. Da die Fabrik dringenden Bedarf an Facharbeitern hat, bietet Corrado Ugo an, sich für ihn auf die Suche nach geeigneten Mitarbeitern zu begeben. Auf Anraten Ugos möchte sich Corrado hierfür in Ferrara umsehen und Giuliana begleitet ihn auf der Fahrt, auch weil er keine guten Ortskenntnisse vorzuweisen hat. Zuvor zeigt ihm Giuliana noch einen kleinen Laden, den sie in Ravenna gemietet hat, obwohl sie noch gar keine Idee hat, was sie in ihrem Geschäft verkaufen möchte. Nach dem erfolglosen Versuch, einen Facharbeiter anzuwerben, treffen sich die beiden mit Ugo und weiteren Freunden in einer Hütte, um eine kleine Party zu feiern. Corrado, der nicht genau weiß, was er mit seinem Leben und seinem Beruf anfangen soll, beschließt, Arbeiter zu akquirieren, um mit ihnen nach Patagonien zu gehen. Im weiteren Verlauf des Films kommt es zu einer kurzen Affäre zwischen

Spielfilm wurde im *Technicolor*-Verfahren[77] auf 35 mm Material realisiert[78] und im Jahr 1964 anlässlich der *XXV. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* in Venedig uraufgeführt[79].
Michelangelo Antonioni begibt sich bei diesem Projekt in zweierlei Hinsicht künstlerisch auf ‚Neuland'. Dies gilt für das zugrunde liegende Thema, welches die Narration des Films bestimmt. Zumindest für die drei Il deserto rosso vorangegangenen Spielfilme benannte der Regisseur als zentrales Thema, welches zu verhandeln war: „Für eine Zeit interessierten mich die Verhältnisse oder Beziehungen zwischen den agierenden Personen."[80]
Bei diesem Projekt wechselte Antonioni zu einer anderen Perspektive, aus der er sich der emotionalen Verfasstheit der Menschen nähern wollte: „Daher habe ich in Deserto rosso das Hauptaugenmerk auf die Beziehung zwischen den handelnden Personen und der Welt, die sie umgibt, legen wollen."[81] Es geht ihm bei diesem Film um die Probleme, die Menschen in der modernen technisch verfassten Welt beschäftigen und belasten können, sofern sie nicht in der Lage sind, sich immer wieder neu an die sich ständig verändernden Lebensbedingungen anzupassen.
Die zweite neue Aufgabe, der sich Michelangelo Antonioni bei Il deserto rosso zu stellen hatte, war, dass er sich für dieses Projekt dazu entschlossen hatte, es als Farbfilm zu realisieren. Dies brachte bestimmte Schwierigkeiten mit sich, die sowohl technisch als auch künstlerisch zu bewältigen waren.

> „[...] der Regisseur, der sich vor einem Interieur oder auch einem Exterieur befindet und in diesem Moment einen präzisen Eindruck davon hat, hier eine ganz bestimmte Farbe einsetzen zu müssen, kann diese allerdings nicht erst in diesem Moment auftragen – er

Giuliana und Corrado in seinem Hotelzimmer und sie trifft ihn später noch auf dem Schiff, das ihn dann nach Patagonien bringen wird. Giuliana läuft zum Ende des Films ziellos zwischen verrosteten großen Schiffen herum und es wird deutlich – wie im Grunde schon durch den gesamten Film hindurch –, dass sie daran leidet, mit der modernen Welt, in der sie lebt, überhaupt nicht zurechtzukommen. Sie steht orientierungslos in der modernen, technisch geprägten Welt, mit einem Mann, der – ganz im Gegensatz zu ihr – ein von dieser Welt faszinierter Ingenieur ist.

77 Das *Technicolor*-Verfahren bezeichnet eine Methode zur Herstellung von Farbfilmen bei welcher drei Filmstreifen, die sich gemeinsam auf einem Trägerstreifen (*Tripack*-System) befinden, gleichzeitig während des Drehvorgangs belichtet werden. Jeder dieser drei Filmnegativstreifen ist für eine der drei Grundfarben (Cyan, Magenta, Gelb) empfindlich und zeichnet die Anteile dieser einen Grundfarbe aus dem einfallenden Licht auf. Nach der Entwicklung erhält man drei reliefartige Matrizenfilme, die je eine Grundfarbe wiedergeben. Diese drei Matrizenfilme werden in einem Vorgang, der ähnlich einem Druckverfahren ist, auf einem neuen Filmstreifen zusammen aufgedruckt und so erhält man schließlich die farbige Kino-Kopie. Vgl. Monaco 2009⁴, S. 119.
78 Vgl. Bauer 2016, S. 706.
79 Vgl. Di Carlo 2018, S. 363.
80 „Un tempo mi interessavano i rapporti dei personaggi tra di loro." Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 209.
81 „Così, nel Deserto rosso ho voluto dare maggiore rilievo alla relazione tra i personaggi e il mondo che li circonda." Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 213.

> muss bereits zuvor dazu eine Entscheidung getroffen haben. Und zuvor kann das Licht ein anderes gewesen sein, er kann sich in einer veränderten seelischen Verfassung befunden haben und er kann Überlegungen angestellt haben, die seine Art, die gleiche Szenerie zu sehen, verändert haben.“[82]

Der Film Il deserto rosso zeigt sich in Bezug auf seine farbliche Disposition nahezu durchgehend in einer besonderen Weise, die sich nur schwierig mit Worten beschreiben lässt. Das Innere der petrochemischen Fabrikanlagen, wie auch die Büros oder die Wohnung Giulianas und Ugos und das Interieur der Hütte zeigt Antonioni mit deutlichen farbigen Akzenten. Er setzt hier immer wieder leuchtstarke Primärfarben ein und an einigen Stellen wirkt die Farbigkeit fast aggressiv.
Ganz anders behandelt der Regisseur die Aufnahmen von Exterieurs, wie Landschaften, Straßen, Außenansichten von Architektur und die Hafenszenen, in Bezug auf ihre farbliche Erscheinung. Hier wäre die Farbstimmung vielleicht mit Adjektiven wie ‚gedämpft‘ oder ‚stumpf‘ zu beschreiben. Die farbliche Disposition macht im Falle der Außenaufnahmen den Eindruck, als ob die gesamte Szenerie etwas ‚vernebelt‘ oder ‚gepudert‘ sein könnte.
In dieser Farbigkeit zeigt sich auch das Standbild einer Außenaufnahme, das für die sich nun anschließende Bildbetrachtung ausgewählt wurde.
Das Standbild besitzt[83] (Abb. 6.27) ein Format, das eine im Verhältnis zur Höhe 1,78fache Breite aufweist (1 : 1,78). Ein solches Bildformat wird auch mit dem Begriff „Breitwandformat“[84] bezeichnet. Michelangelo Antonioni hat sich hier für einen leicht erhöhten Kamerastandpunkt in der Mitte vor der Szenerie entschieden.
Der Hintergrund des Filmbildes teilt sich horizontal in zwei Teile, die deutlich unterschiedlich große Flächen des Bildes beanspruchen. Der untere dieser beiden Bereiche wird durch die untere Begrenzung des Bildes beschnitten. Die Fläche weist eine recht geringe Höhenausdehnung auf und nimmt etwa ein Sechstel der gesamten Bildhöhe ein. Dieser Teil des Bildes lässt sich als Boden oder als Erde benennen und zeigt sich unscharf, fast schon verschwommen, in einem nicht ganz einheitlichen Farbton. Es handelt sich hierbei um Brauntöne, die eine eher warme Farbtemperatur besitzen. Der dunklere Braunton nähert sich farblich dem Pigment *Terra di Siena, gebrannt* und das etwas hellere Braun zeigt sich ähnlich dem Pigment *Englischrot*.

82_„[...] il regista che si trova di fronte ad un interno, come ad un esterno, e in quel momento preciso sente che deve usare un certo colore, in quel momento lui non lo può mettere, deve deciderlo prima. E prima la luce può essere diversa, lui può essere in uno stato d‘animo diverso, può avere fatto delle riflessioni che hanno cambiato il suo modo di vedere la scena stessa.“ Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 190.

83_Il deserto rosso. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1964. Timecode: 00:42:20–00:42:22 auf der DVD des Film der Studiocanal Arthaus, 2012.

84_Vgl. Monaco 2009[4], S. 110. James Monaco beschreibt an dieser Stelle, dass das sogenannte Breitwandformat kein einheitliches Verhältnis von Höhe zu Breite des Filmbildes bezeichnet. Vielmehr wird diese Bezeichnung für die Bandbreite der Formate von 1:1,66 bis 1:1,85 angewendet.

Am oberen Ende dieses Bodenbereichs nimmt die Unschärfe der Abbildung zu und es schließt sich die zweite wesentlich größere Fläche des Bildes an. Diese belegt das gesamte verbleibende Hintergrundformat und bildet den Himmel in dieser Szene ab. In Bezug auf seine Farbigkeit könnte hier von einem bedeckten Himmel gesprochen werden, der sich weißlich hellgrau mit einer bläulichen Abtönung darstellt. Der unscharf abgebildete Himmel bringt eine Anmutung mit, die als dunstig oder leicht neblig bezeichnet werden könnte. In diesem Himmel zeichnen sich vier, möglicherweise auch fünf, schmale und senkrecht im Bild befindliche Elemente ab. Sie sind derart unscharf abgebildet, dass eine genauere Bestimmung dessen was hier zu sehen ist, durch die Betrachtung des Filmbildes allein kaum möglich wäre. Erst durch den Kontext des Filmes wird klar, dass es sich bei diesen Bildelementen um die Stahlkonstruktionen von Strommasten handelt. Ganz rechts am Bildrand lässt sich ein erster dieser Strommasten ausmachen, der nur als Ausschnitt zu sehen ist. Er wird rechts und oben vom Format beschnitten. In seiner ganzen Breite, oben jedoch ebenfalls angeschnitten, befindet sich ein zweiter Mast, der etwas rechts der Mitte des Bildes verortet werden kann. Ganz auf der linken Seite des Formats sind zwei weitere Strommasten gerade noch wahrnehmbar, die wohl in Gänze abgebildet sind und mit ihrer Höhe bis etwa zur Hälfte des Himmels hinaufreichen. Sehr schemenhaft und nahezu unwahrnehmbar könnte noch ein fünfter Strommast, etwa in der Mitte der rechten Bildhälfte befindlich und etwas niedriger als die beiden auf der linken Seite, abgebildet sein. Zusammenfassend ließe sich für den Hintergrund dieses Filmbilds sagen, dass sich hier die Wiedergabe einer breit- querformatigen und unscharfen Landschaft mit ausgesprochen niedrigem Horizont und schemenhaft sich abzeichnenden Strommasten zeigt.
Vor der Landschaft, ganz im Vordergrund, hat Michelangelo Antonioni seine Hauptdarstellerin Monica Vitti in Szene gesetzt. Er zeigt sie hier etwas links der Bildmitte positioniert in einem Ausschnitt, der beim Film als Halbnah-Einstellung bezeichnet wird.[85] Ihr Körper zeigt sich etwas oberhalb der Gürtellinie durch die untere horizontale Begrenzung des Bildformats beschnitten. Die Höhenausdehnung der weiblichen Halbfigur erstreckt sich auf etwa fünf Sechstel des Bildes. Leicht unterhalb ihrer Schulterpartie wird der Horizont der Hintergrundlandschaft durch die Darstellerin so unterbrochen, dass sich der Teil der weiblichen Figur, der vom Himmel der Landschaft hinterfangen wird, wie eine ‚klassische‘ Büste darstellt. Sie hat ihren Kopf nach hinten so in den Nacken gelegt, dass ihr Gesichtsschädel in starker Verkürzung sichtbar wird und sich der Blick auf die Unterseite ihres Kopfes im Bereich von Kinn und Unterkiefer eröffnet.
Die Augen der Schauspielerin sind geschlossen und nach oben gerichtet. Aus dieser Ansicht

85_Steven D. Katz, *Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films,* Frankfurt am Main 1998, S. 170.

ergibt es sich auch, dass ihre Nase nur von unten ansichtig wird. Auf der rechten Seite ihres Kopfes umspielen ihre halblangen Haare – von der Wange ausgehend am Gesicht anliegend – Teile der Unterseite des Kopfes und ihres Halses bis etwa zu dessen Mitte.
Bekleidet ist die Darstellerin mit einem dunklen rotbraunen Mantel, der eine Oberfläche aufweist, die darauf schließen lassen könnte, dass diese Textilie aus gestricktem oder gewebtem Material gefertigt ist. Vorne in der Mitte besitzt das Kleidungsstück einen recht breiten und hellen, fast weißen, Besatz, der möglicherweise die Knopfleiste des Mantels verdeckt. Er ist von der Halsgrube der Schauspielerin bis zum unteren Ende des Bildformats auf dem Mantel sichtbar. Der unregelmäßige Abschluss des Besatzes an seinem linken Rand und die Art, in der sich seine Oberfläche darstellt, könnten darauf hinweisen, dass diese Applikation des Mantels aus Pelz oder einem pelzähnlichen Material besteht. Die Bekleidung der Darstellerin verfügt über einen Kragen, der in seiner Breite der des Besatzes auf der Mantelvorderseite nahezu gleichzukommen scheint und er zeigt nach vorne auf beiden Seiten einen Abschluss, der die Form eines Viertelkreises aufweist. Die Farbe und das Material des Kragens scheinen dem des Besatzes zu entsprechen.
Nun wird zunächst ein Blick auf die Aufnahmetechnik geworfen, die für diese Einstellung Anwendung fand. Die Wahl Antonionis fiel hier auf ein Teleobjektiv. Dieses Objektiv verfügt über eine lange Brennweite und bringt als visuelle ‚Begleiterscheinung' mit sich, dass der Bereich der Aufnahme, der mit Schärfentiefe versehen ist, nur ausgesprochen schmal wiedergegeben werden kann. Darüber hinaus erzeugen Teleobjektive noch einen weiteren Effekt. Diese Art von Objektiv bildet die Tiefe des Raumes, die ein Motiv bereithält, nur zusammengezogen oder reduziert ab, sodass sich die Landschaft im Fall des hier betrachteten Filmbildes weit weniger ausgedehnt zeigen kann, als dies für menschliche Betrachterinnen und Betrachter am Set zutreffen würde.
An dem Filmstill lässt sich erkennen, dass hier beide für die Verwendung von Teleobjekten genannten Auswirkungen auf die Erscheinung eines Bildes in deutlicher Ausprägung vorhanden sind.
Bereits unmittelbar hinter der Halbfigur im Vordergrund erscheint die abgebildete Landschaft in hohem Maße unscharf und diese Unschärfe bestimmt den gesamten weiteren, in die Tiefe sich ausdehnenden, Bildraum. Der dem Teleobjektiv geschuldete Effekt, der die Tiefenwahrnehmung reduziert, ist ebenfalls ‚spürbar' und nicht zuletzt an den Strommasten zu erkennen, die trotz ihrer großen Unterschiede in Bezug auf die Distanz zu den Betrachterinnen und Betrachtern nicht in ihrer tatsächlichen Entfernung wahrgenommen werden können. Nur durch eine rationale Herangehensweise an dieses Bild kann, in Verbindung mit den aus Sehgewohnheiten erlernten Kenntnissen, rekonstruiert werden, dass die bekanntlich tatsächlich gleich hohen Strommasten, aufgrund ihrer sichtbaren Größenrelationen, in beträchtlicher Entfernung voneinander stehen müssten.

Diese, wenn auch ausgesprochen unscharf und verschwommen sich zeigenden Strommasten können dennoch als wichtige Elemente für die Gesamtkomposition des Filmbildes bestimmt werden. Das bereits deutlich gestreckte Querformat erfährt durch die klare horizontale Gliederung in Boden, Horizont und Himmel noch eine zusätzliche gestalterische Betonung auf seine Waagerechte. Die senkrechten Bildelemente, die durch die Strommasten in das Bild eingebunden sind, bringen eine Gliederung in vertikal getrennte Segmente in die Komposition des Bildes ein. Diesen Strommasten stellt Michelangelo Antonioni ein weiteres Element zur Seite, das eine Senkrechte im Bildaufbau darstellt – den hellen Besatz des Mantels der Schauspielerin. Dieser wird nach oben visuell durch den ebenfalls hell erscheinenden Hals und das Gesicht Monica Vittis verlängert und so erreicht es der Filmmacher, im Vordergrund eine deutliche Betonung auf die Vertikale zu legen, die die ansonsten ausgesprochen dominante horizontale Gliederung des Bildes ‚durchbrechen' oder aufteilen kann. Die vertikal ausgerichteten Teile des Filmbildes bringen eine rhythmische Segmentierung, die notwendig ist, um das breite Querformat des Bildes kompositorisch bewältigen zu können.
Der ‚Verflachung' der räumlichen Erscheinung wirkt Antonioni insbesondere durch den Einsatz des hellen Besatzes auf dem Mantel der Schauspielerin entgegen. Dieses Element hilft, die Protagonistin des Films etwas vom Hintergrund zu ‚lösen' und sie klarer in den Vordergrund zu stellen. Die vergleichende Betrachtung des Originalbildes mit einer bearbeiteten Variante (Abb. 6.28), die Monica Vittis Mantel einheitlich dunkelbraun zeigt, kann helfen, die soeben getroffene Aussage zu unterstützen.
Die Anschauung des Himmels in einer realen Landschaft hinterlässt den Eindruck von Weite und Ausdehnung, was mit den Luftschichten zusammenhängt, die sich mit zunehmender Entfernung immer sichtbarer zwischen die wahrgenommenen Dinge und das Auge ‚stellen'. Dieser visuelle Effekt wird in einer fotografischen Reproduktion erheblich weniger deutlich wiedergegeben, als dies für die reale Wahrnehmung gilt.
Hätte nun Michelangelo Antonioni bei dieser Einstellung auf die Strommasten in der Landschaft verzichtet, so stellte sich der Himmel fast wie eine Fläche dar. Um diese Aussage mit Sichtbarem belegen zu können, werden erneut zwei Bilder nebeneinander gezeigt. Der Originalaufnahme wird eine retuschierte Variante, der die Strommasten fehlen, zur Seite gestellt. (Abb. 6.29) Die ‚Verflachung' des Himmels kann durch den Verlust der Strommasten deutlich gesteigert wahrgenommen werden.
Ein letztes einzelnes gestalterisches Mittel soll noch erwähnt werden, das von Michelangelo Antonioni hier genutzt wurde: Die Halbfigur der Schauspielerin ist nicht genau in der Mitte des Formates zu verorten. Der Regisseur hat sie für diese Einstellung leicht nach links aus dem Bildzentrum gerückt. Dies verhilft ihm, die Gestaltung des Bildes nicht zu statisch anmuten zu

lassen. Die minimal aus der Mitte geschobene Positionierung der Protagonistin schafft eine gewisse Spannung und verhindert so, dass die Komposition möglicherweise mit Adjektiven wie uninteressant oder spannungsarm belegt werden könnte.
Trotz oder gerade wegen der Auswahl eines Bildes mit ausgesprochen wenigen bildkonstituierenden Elementen könnte davon gesprochen werden, dass sich aus der vorangegangenen Betrachtung ablesen lässt, dass die Kompositionen Antonionis ein in sich geschlossenes Ganzes ergeben. Bei den Bildern des Regisseurs lassen sich einzelne Elemente nicht ohne Weiteres hinzufügen, entfernen oder verändern, ohne dass darunter das Filmbild als Ganzes in Mitleidenschaft gezogen würde. Jedem einzelnen Teil der Bilder Antonionis ist die gleiche Wertigkeit gegeben, weil dies für sie die Bedingung ist, um in ihrer Zusammenwirkung so zu erscheinen, dass sie gemeinsam *ein* Bild ergeben.

6.5.6 __ Vergleichende Betrachtung der Bilder aus 6.5.4 und aus 6.5.5

Was die Differenzen anbelangt, die sich für diese beiden Bilder in gleicher Weise bestimmen lassen – wie dies für die nebeneinander betrachteten Werke in Schwarz-Weiß bereits geschehen ist – so sollen diese Unterschiede nicht noch einmal wiederholt werden.
Trotz der deutlich differenten Bildformate, was ihr Verhältnis von Höhe zu Breite anbelangt, wird erkennbar, dass beide Bildwerke eine Gliederung des Bildgrundes aufweisen, die deutlich die Horizontale betont. Dies gilt auch unter Berücksichtigung des Umstandes, dass Antonioni bei dem betrachteten Filmbild seinen Hintergrund zweiteilte – Morandi hingegen für sein Gemälde eine Dreiteilung des Untergrundes bevorzugte. (Abb. 6.30)
Der Standort, den Giorgio Morandi vor seinen, zu diesem Stillleben arrangierten, Dingen eingenommen hat, entspricht nahezu der Position der Filmkamera, die Michelangelo Antonioni am Set für die besagte Einstellung festlegte.
Werden die Arbeiten im Hinblick auf ihre farbliche Stimmung oder Anmutung betrachtet, so lässt sich feststellen, dass für beide Bilder keine stark leuchtenden oder deutlich kontrastierenden Farben eingesetzt wurden. Vielmehr könnte die Farbstimmung hier für beide Fälle als gedämpft oder stumpf bezeichnet und die farbliche Anmutung als harmonisch benannt werden. Das genutzte Spektrum an Farben beschränkt sich sowohl bei Antonionis Filmstill als auch bei Morandis Gemälde auf Töne, die den Sehgewohnheiten in Bezug auf eine natürliche oder landschaftliche Lebenswelt nahekommen. Es kommen keine ‚schockierenden' Momente in der farblichen Disposition dieser Bilder zur Erscheinung.
Für die Be- oder Ausleuchtung könnte für das dem Filmbild als Motiv dienende Exterieur und für das Ensemble der Dinge in Morandis Wohn-Atelier eine in Bezug auf die Stimmung ähnliche

Lichtsituation angenommen werden, da sich auf den Ergebnissen bei beiden Bildern ein Licht zeigt, das sich als eher ‚sanft' beschreiben ließe und das für eine gleichmäßige Ausleuchtung sorgt. Das Licht, das in der Landschaft unter einem dunstig-nebligen und sehr wahrscheinlich bedeckten Himmel vorherrscht, bedingt, dass auf Antonionis Filmstill keinerlei harte Schatten oder auffallend stark beleuchtete Bereiche auszumachen sind. Für die von Giorgio Morandi in seinem Atelier vorgenommene Lichtregie lässt sich ebenso festhalten, dass auf dem Gemälde keine harten Kontraste zwischen deutlich ausgeprägten Schattenpartien und stark beleuchteten Partien zu sehen sind. Auch Spitzlichter tauchen keine auf.
Eine weitere Gemeinsamkeit bezieht sich auf den gewählten Bildaufbau. Die Dinge sind auf dem Gemälde, wie auch die Schauspielerin auf dem Filmbild, nahezu in der Mitte des Formats angeordnet und für beide Fälle gilt auch, dass diese Elemente im Zentrum eine deutliche Betonung auf die Vertikale im Bild legen. Morandi und Antonioni setzen so einen kompositorischen Kontrapost zu den Bilduntergründen.
Beide Bilder haben in Bezug auf die Darstellung von räumlicher Tiefenausdehnung eine ähnliche Anmutung vorzuweisen. Das Stillleben und das Filmbild bieten nur eine ausgesprochen geringfügig ausgeprägte Illusion von Ausdehnung in die Tiefe des Bildraumes an. Vielmehr kann davon gesprochen werden, dass beide Bildwerke eher ‚flach' erscheinen.
Um bei ihren Kompositionen die Illusion räumlicher Tiefenausdehnung nicht zu sehr zu vernachlässigen, nutzen Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni bei diesen Bildbeispielen ein ganz ähnliches gestalterisches Mittel. Beide Künstler setzen im Vordergrund ein helles fast weißes Element in die Komposition, welches mithilfe einer dunklen Umgebung im Bild als kontrastierend wahrgenommen werden kann. Dadurch erreichen der Maler und der Regisseur, dass sowohl der Besatz und der Kragen des Mantels auf dem Filmstill wie auch die kleine Schale auf dem Stillleben als Bildelemente erscheinen, die näher zu ihren Betrachterinnen und Betrachtern gerückt sind.
Abschließend soll noch erwähnt werden, dass beide Bilder trotz der ausgesprochen geringen Zahl an Elementen, die hier gezeigt werden, den Eindruck einer gelungenen und in sich stimmigen Bildkomposition hinterlassen.
Da sich weitere Gemeinsamkeiten an Werken von Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi haben auffinden lassen, die für alle vier in diesem Kapitel bislang betrachteten Bilder als gültig eingestuft werden können, soll sich nun noch eine kurze daran ausgerichtete Zusammenfassung anschließen.
Es wurden von Giorgio Morandi Stillleben radiert und gemalt, welche er in seinem Wohnatelier genau so vor sich aufgebaut hatte und welche er vor sich in der Art sehen konnte, wie er sie dann auf die Druckplatte für die hier betrachtete Druckgrafik gezeichnet oder auf die Leinwand

gemalt hat. Michelangelo Antonionis hat die Szenerie im Zuge der Dreharbeiten für seinen Film La notte auf der Terrasse der modernen Villa außerhalb Mailands aufbauen lassen. Auch die Landschaft, in der sich die Hauptdarstellerin für sein Projekt Il deserto rosso zeigt, hat Antonioni in der Nähe Ravennas ausgewählt und dann filmisch festgehalten.
Auch für ihn gilt, dass er die bildkonstituierenden Elemente für diese Filmbilder festgelegt, angeordnet und ausgeleuchtet hat, bis er vor sich sehen konnte, was dann durch die Kamera aufgenommen wurde.
Für jedes der hier betrachteten Werke kann davon gesprochen werden, dass sie sich als ausgewogen und gelungen komponierte Bilder präsentieren. Dass dies möglich sein kann, könnte mit einem Spezifikum begründet werden, welches sich für das Sehen der beiden Künstler gleichermaßen festgestellten lässt. Es handelt sich hierbei um ein Sehen, das alle auf einem Bild sichtbar werdenden Elemente mit dem gleichen Maß an Wertigkeit oder an Wichtigkeit ausstattet. Wesentlich ist es, dass damit nicht nur die Dinge, Gegenstände oder Personen angesprochen sind, die auf einer Bildanordnung zu finden sind.
Ebenso von Bedeutung sind die Teile des Bildes, die sich um die Personen, Gegenstände und Dinge herum ergeben. Die ‚Positivformen' der zu sehenden Dinge und die ‚Negativformen' des sie umgebenden Raumes werden dann auch in ihren Abständen und ihren Proportionen im Verhältnis zu den Grenzen des Bildformates gesehen und sehend überprüft.
Die Art zu sehen, die für Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi hier benannt wird, lässt sich wiederum aus ihren künstlerischen Arbeiten ableiten und sie kann – auch bei Künstlern – nicht als der ‚Normalfall' des Sehens bewertet werden.

7. Analyse der von Morandi und Antonioni eingesetzten künstlerischen Mittel zur Bildgestaltung

Jedes der folgenden Unterkapitel befasst sich mit einem konkreten Aspekt der Art und Weise, wie Morandi und Antonioni das, was sie vor sich sahen, in ihre Bilder umgesetzt beziehungsweise filmisch aufgezeichnet haben.
Das Verfahren, verschiedene Einzelaspekte nacheinander zu beleuchten, wurde gewählt, um strukturiert zeigen zu können, dass alle bildkonstituierenden Elemente einen ihnen zugedachten Teil zur Erscheinung der Kunstwerke als Ganzheiten beitragen.
Zum Ende dieses Kapitels wird dann eine Zusammenfassung dessen gegeben, was sich aus der Gesamtheit der zuvor erörterten Einzelaspekte ableiten lassen könnte.

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstand der quantitativ größte Teil des Gesamtwerks Morandis.[1] Dies ist allerdings nicht hinreichend, um zu begründen, dass hier, um die künstlerischen Mittel Giorgio Morandis aufzeigen zu können, überwiegend Werke aus seinem Spätwerk herangezogen werden. Diese Auswahl wäre aber auch damit zu rechtfertigen, dass an Arbeiten Morandis aus dieser Zeit spezifische, nur – oder fast nur – für das Spätwerk eingesetzte Mittel zur künstlerischen Gestaltung seiner Werke aufzufinden sind.

> „Rein formal gesehen, kennzeichnen zwei wesentliche Neuerungen das in den Nachkriegsjahren entstandene Werk Morandis. Die erste betrifft die Aufhellung der Farbpalette und das helle Licht. [...] Die zweite Neuerung in Morandis Gemälden zeigt sich in der Anordnung der Gegenstände nach geometrischen Schemata."[2]

Dass mit diesen beiden Aspekten die im Spätwerk Morandis neu anzutreffenden künstlerischen Mittel nicht hinreichend erfasst sind, wird zu zeigen sein.

Selbstverständlich wird die Analyse der künstlerischen Mittel Morandis und Antonionis medienbedingte Differenzen zutage bringen, die sich auch nicht ausschließlich aus den unterschiedlichen Techniken herleiten lassen, mit welchen beide Künstler ihre Bilder erschaffen. Vielmehr

1 Es entstanden zwischen 1948–1964 752 Gemälde. In den letzten 15 Jahren seines Lebens schuf Morandi mehr als die Hälfte seines gesamten malerischen Oeuvre (Vgl. Vitali 1977). Das Werkverzeichnis der Zeichnungen listet etwas über 800 Zeichnungen auf. Davon sind 612 für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg angegeben (Vgl. Tavoni und Pasquali 1994). Ab Mitte der 1950er Jahre bis 1964 entstanden etwa 250 Aquarelle. Aus den Jahren 1913 bis 1953 sind nur 32 aquarellierte Blätter bekannt Vgl. Ernst-Gerhard Güse, „Die Aquarelle Giorgio Morandis", in: *Giorgio Morandi*, hg. von dems. und Franz Armin Morat, München 2008, S. 69–75, hier S. 70.
2 Fergonzi 2004, S. 104f.

resultiert der Einsatz bestimmter Gestaltungsmittel auch aus Anforderungen heraus, die für das jeweils genutzte Medium spezifisch sind.

7.1 Der Eindruck räumlicher Tiefe

Hier wird es die Frage gehen, wie in künstlerischen Medien, die auf zwei Dimensionen beschränkt sind, Ausschnitte aus der räumlich verfassten Umgebungswelt in einer Weise eingetragen werden können, die eine Illusion dieser faktisch verlorenen Räumlichkeit dennoch bereitstellen kann.

7.1.1 Überschneidung, Staffelung, ‚fluchtende' Linien

Die Mittel, die eingesetzt werden können, um den Eindruck von räumlicher Tiefe zu erzeugen, machen sich zunutze, dass die Betrachterinnen und Betrachter mit Sehgewohnheiten und erlernten Kenntnissen zur sie umgebenden Lebenswelt ausgestattet sind. Dadurch wird es möglich, dass bestimmte gestalterische Maßnahmen geeignet sind, Dinge so zu zeigen, dass diese erscheinen, als ob es sich hierbei um Erscheinungen innerhalb eines räumlichen Gefüges handeln würde.
Eine Möglichkeit, der Wahrnehmung einen Eindruck von Raum zu vermitteln, zeigt Dinge in einer Weise, die den Betrachterinnen und Betrachtern suggeriert, dass etwas näher an sie herangerückt und anderes als weiter von ihnen entfernt zu bestimmen ist. Dinge, die sich gegenseitig in mehr oder weniger großen Teilen überdecken, werden direkt mit einer Zuordnung innerhalb eines Raumes belegt. Die Dinge, die sich in Teilen von anderen verdeckt darstellen, werden im Raum als hinter den sie überlagernden Dingen befindlich eingeordnet. (Abb. 7.1 und Abb. 7.2)
Auch ohne Überschneidungen oder Überlagerungen der Dinge lässt sich der Eindruck räumlicher Tiefenausdehnung erreichen. Dies betrifft in besonderem Maße Dinge, die im visuellen Gedächtnis so abgelegt sind, dass ihnen eine annähernd gleiche Größe zugesprochen werden kann. Werden solche Dinge in der Art gezeigt, dass sie mit zunehmender Entfernung vom Standpunkt der Betrachterinnen und Betrachter immer kleiner abgebildet werden, so schafft dies ebenfalls die Illusion eines räumlichen Gefüges. (Abb. 7.3 und Abb. 7.4)
Durch eine Kombination dieser künstlerischen Mittel der Überschneidung und der Staffelung von Dingen auf Bildträgern lässt sich eine zusätzliche Steigerung des Raumeindrucks erreichen.
In der Kunstgeschichte kann eine weitere Form der bildnerischen Gestaltung gefunden werden, die geeignet ist, den gewünschten Effekt einer Illusion von Räumlichkeit zu erzeugen. Das sogenannte *Repoussoir*. Bei einem *Repoussoir* wird ein, häufiger dunkel wiedergegebenes, Element ganz im Vordergrund des bildlichen Raumgefüges gezeigt, an dem vorbei der Blick der Betrachterinnen und Betrachter in die Tiefe ‚gelenkt' wird. Wie Carlo Ludovico Ragghianti auch in Bezug auf ein Gemälde Giorgio Morandis schreibt, gilt das *Repoussoir* als ein Stilmittel, das häufiger mit flämisch-niederländischen Gemälden in Verbindung gebracht wird.[3]
Es stellt aber ebenso eine beim Film und in der Fotografie des Öfteren zu beobachtende kompositorische Besonderheit dar und auch im filmischen Werk Michelangelo Antonionis lassen sich immer wieder Bilder antreffen, die in der Art des *Repoussoir* gestaltet sind. (Abb. 7.6)
Giorgio Morandi nutzte dieses kompositorische Element gelegentlich und für sein Gemälde *Natura morta* (nicht bei Vitali), 1942, welches er Carlo Ludovico Ragghianti zum Geschenk machte, in einer besonderen Weise.[4] Hier verläuft das Bildelement, das sich ganz im Vordergrund befindet, in der Waagerechten und oben im Format so positioniert, dass der Eindruck eines sich öffnenden Vorhangs entsteht. Morandi hat das Gemälde im oberen Bereich horizontal mit einer Schere abgeschnitten und anschließend auf einer größeren und unbehandelten Leinwand wieder aufgeklebt.[5] (Abb. 7.7)

Eine weitere Möglichkeit, den Eindruck räumlicher Tiefenausdehnung zu schaffen, wurde in der Überschrift dieses Unterkapitels mit der Wendung ‚fluchtende' Linien bezeichnet. Damit wird das von Leon Battista Alberti zuerst schriftlich fixierte Verfahren benannt, mit dessen Hilfe es möglich geworden ist, zentralperspektivisch angelegte Bildräume zu konstruieren.
Die Anwendung dieses künstlerischen Mittels zur Erreichung eines Raumeindrucks wird zunächst für Giorgio Morandi in den Blick genommen.
Morandi nutzt für die Hintergründe der Stillleben seines Spätwerks häufig querformatig angelegte Rechtecke, aus denen der Raumeindruck vor den Augen der Betrachterinnen und Betrachter entsteht. Diese können aber auch eine *nur flächig* zu ‚lesende' Erscheinungsform annehmen. Das heißt, dass diese Partien des Bilduntergrundes auch als übereinander angeordnete, zweidimensionale rein flächig wirkende Bereiche gesehen werden können. Gottfried Boehm schreibt der Raumauffassung Morandis folgende Qualität zu:

> „Die in der frühen Neuzeit entstandene Idee, die Zentralperspektive als ein festgegründetes System, eine Art Apriori, zu behandeln, das der Komposition [...] vorangeht, verliert ihre Glaubwürdigkeit und wird überwunden."[6]

3 _Ragghianti schreibt zum Gemälde Giorgio Morandis *Cortile di via Fondazza* (Vitali 926), 1954 (Abb. 7.5): „Egli ha utilizzato un'antica partitura di specie fiamminga-olandese."„Er [Morandi, der Verf.] hat eine alte Partitur nach flämisch-holländischer Art genutzt." Zitat entnommen aus: *Catalogo generale* 2004, S. 188.
4 _Vgl. Ausst.-Kat. New York 2008, S. 218.
5 _Vgl. Ausst.-Kat. New York 2008, S. 218.
6 _Boehm 2008, S. 17.

Es wird zu zeigen sein, dass sich hieran Spezifika für Morandis Spätwerk festmachen lassen. Ob allerdings davon gesprochen werden kann, dass die zentralperspektivische Konstruktion „überwunden“ wird, ist noch genauer zu betrachten. Vielmehr scheint es in der künstlerischen Konzeption des Malers nicht mehr das angestrebte Ziel zu sein, eine Szenerie im ‚distanzierten Überblick‘ darzustellen, was als ein Charakteristikum zentralperspektivisch konstruierter Räume gelten kann. Und dennoch zeigt Giorgio Morandi einen *Ausschnitt* aus dem den Sehgewohnheiten traditionell entsprechend konstruierten Raumgefüge. Wobei für seine künstlerische Herangehensweise an die Darstellung des Raumes zwei Spezifika bestimmt werden können, die so nur im Spätwerk Morandis anzutreffen sind. Diese sind dann auch dafür entscheidend, dass Morandis Stillleben *nicht* mehr *erscheinen*, als ob sie den Regeln der Zentralperspektive gemäß aufgebaut wären. Da ist einmal der Umstand zu nennen, dass Giorgio Morandi für seine Stillleben nach dem Zweiten Weltkrieg seinen Standpunkt entschieden näher an die vor ihm arrangierten Dinge verlegt hat. Dies bedingt in Verbindung mit den Rückwänden aus Pappe, dass sich vor ihm schon ein Ensemble zeigt, dessen räumliche Tiefenausdehnung ausgesprochen gering ist. Die deutliche Reduzierung der Distanz zu seinen Stilllebenaufbauten trägt erheblich dazu bei, dass die Gemälde Morandis nicht mehr den Erwartungen gerecht werden können, die mit zentralperspektivisch konstruierten Räumen verbunden sind.

Das zweite Spezifikum ist das erkennbare Bestreben Morandis, ein Hervorheben der Gegenstände aus dem Raumgefüge zu vermeiden. Die räumliche Umgebung und Dinge im Raum werden auf *einem* visuellen Niveau verortet. Diese – auf seinem Sehen basierende – künstlerische Intention, konnte von Morandi in seinem Spätwerk in Bilder umgesetzt werden. Wozu die – auch nur als Flächen ‚lesbaren‘ – Rechtecke zur Gliederung des Raumes und der deutlich reduzierte Abstand des Malers zu den Ensembles der Dinge gleichermaßen und gemeinsam ihren Beitrag leisten.

Für das Spätwerk lässt sich somit festhalten, dass eine gelungene Illusion von Raum und Dingen *nicht* das gestalterische Ziel Morandis ist. Als seine künstlerische Intention kann vielmehr die gleichwertige Behandlung aller Flächen auf einem Bild bestimmt werden. Wobei es hierbei keine Rolle spielt, ob die Flächen den Dingen selbst oder dem räumlichen Gefüge um sie herum zuzuordnen sind. Dies bringt eine Erscheinung der Stillleben mit sich, die möglicherweise als abstrahiert beschrieben werden könnte.

Auf rein formaler Ebene wird die perspektivische Konstruktion nicht im eigentlichen Sinn „überwunden“. Aus der künstlerischen Herangehensweise Morandis resultieren dann allerdings Bilder, deren Erscheinung und deren Anmutung mit der traditionellen perspektivischen Darstellung nichts mehr gemein haben.

Zunächst könnte angenommen werden, dass für Michelangelo Antonioni die Darstellung des Eindrucks räumlicher Tiefe auf seinen Filmbildern andere Anforderungen stellen würde. Da die Filmkamera schon aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit Bilder auf dem Filmmaterial festhält, die zentralperspektivisch konstruierten Raumgefügen entsprechen.[7] „In der Regel versucht der Film, seine Zweidimensionalität vergessen zu machen und ein räumliches Universum entstehen zu lassen.“[8] Woraus sich dann ableiten lässt, dass es für den Filmregisseur unerlässlich sein könnte, auch über profunde Kenntnisse zu verfügen, mit welchen Mitteln und Methoden der Eindruck räumlicher Tiefe auf Bildern zu erreichen ist. Um die Wirklichkeit am Set in ein zweidimensionales Bild zu übersetzen, das die Suggestion eines Raumerlebnisses bereitstellen kann, ist es oftmals nicht hinreichend, eine Szenerie einfach nur auf das Filmmaterial aufzuzeichnen. Der Regisseur sieht sich vielmehr vor der Aufgabe, auf unterschiedliche Raumsituationen mit den ihm als geeignet erscheinenden künstlerischen Mitteln zu reagieren. In Bezug auf die Tiefenwirkung, die sich durch den gezielten Einsatz ‚fluchtender‘ Linien unterstützen lässt, konnte ein interessantes Beispiel aufgefunden werden, das unterstreicht, wie bewusst Michelangelo Antonioni aktiv an der Umgebung am Set arbeitete, um die gewünschte Raumsuggestion auf der Kinoleinwand zu erzielen. „In der Schlussszene zu L‘AVVENTURA hatte Antonioni zu einem grafischen Trick greifen müssen: Die Parkfelder auf der Terrasse, die einzige für das Auge greifbare Perspektive […], hatte er auf eine riesige schwarze Plane malen lassen.“[9]

Nur das Wissen über den ‚manipulativen‘ Eingriff in die Umwelt am Filmset macht es in diesem Fall möglich den direkten Einfluss des Regisseurs auf die Tiefenwirkung dieser Einstellung bestimmen zu können.[10] (Abb. 7.8)

7 _ Eine ‚korrekte‘ zentralperspektivische Wiedergabe der Umgebungswelt mit Film- oder Fotokameras ist beim Einsatz der sogenannten Normalobjektive gewährleistet. ‚Fehler‘ bei der Wiedergabe der Lebenswelt lassen sich allerdings wahrnehmen, wenn für die Aufnahmen Weitwinkelobjektive Verwendung finden. Die Rede ist hier von sogenannten ‚stürzenden‘ Linien, die bei der Verwendung dieser Objektivtypen auftreten können. Das besagt, dass Dinge oder deren Begrenzungen, die in der Realität als senkrecht auf dem Boden stehend zu bestimmen sind, die Tendenz haben, auf fotografischen Abbildungen – zu den äußeren Bildrändern hin – sich nach oben immer stärker in Richtung des Bildzentrums zu neigen. Es entsteht der Eindruck, dass beispielsweise Häuser, je weiter diese zum rechten und linken Rand des Bildformats gerückt sind, zur Bildmitte hin stürzen oder umfallen könnten. Diesem Effekt der ‚stürzenden‘ Linien konnte in der Zeit der analogen Fotografie nur mit aufwendigen Einstellungsarbeiten, die zusätzliche optische Hilfsmittel an den Kameras erfordern, entgegengewirkt werden.

8 _ Tereza Smid, *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg 2012, S. 192.

9 _ Martin Schaub, „Bekannte Gesellschaft, gemischte Gefühle. Not der Existenz: Die italienische Tetralogie“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 36–40, hier S. 39.

10 _ Um zeigen zu können, welche Wirkung der Eingriff Antonionis auf das Filmbild mit sich brachte, wird eine bearbeitete Version des Bildes, die ohne die Markierungen der Parkfelder auskommt, gegenübergestellt. (Abb. 7.9)

7.1.2 Die ‚Brennweiten'

Die verschiedenen Objektive oder Brennweiten bieten Optionen an, die direkte Auswirkungen auf den später auf den Bildern sichtbaren Ausschnitt aus der Umgebungswelt mitbringen. Darüber hinaus bilden die unterschiedlichen Objektive die vor ihnen befindliche sichtbare Welt mit mehr oder weniger ausgeprägter Schärfentiefe ab und aus diesem Umstand resultiert auch ein Einfluss auf den Eindruck räumlicher Tiefe.
Das Objektiv mit seiner jeweiligen Brennweite wirkt sich unmittelbar auf die Erscheinung der Bilder aus. Michelangelo Antonioni muss sich der Wirkung und des Einflusses der Objektive auf die Erscheinung seiner Filmbilder sehr bewusst gewesen sein. Die von ihm vorgenommene Auswahl der Objektive geht gar so weit, dass ihr durchaus eine künstlerische Intention als Ausgangspunkt unterstellt werden könnte. Für Michelangelo Antonioni erfolgte die Wahl eines bestimmten Objektivs nicht zuletzt, weil er es zur Erreichung einer gewünschten Stimmung oder zur Visualisierung gewollter narrativer Momente als das geeignete künstlerische Mittel eingestuft hatte.
Als ein Beispiel kann eine Einstellung aus IL DESERTO ROSSO (Abb. 7.10) gelten, die mit einer langen Brennweite und einem sehr schmalen Schärfentiefebereich aufgenommen wurde. Hier ist der Kopf der Hauptdarstellerin so von hinten zu sehen, dass die Betrachterinnen und Betrachter den Eindruck vermittelt bekommen könnten, sie würden das sehen, was auch die Frau im Film sieht. Der ausgesprochen unscharf und verschwommen gezeigte Hintergrund bewirkt, dass der Kopf der Protagonistin im Bild als ein isoliertes Element erscheint. „Gleichzeitig erleben auch die Zuschauer diese Trennung, die durch Schärfengrad-Unterschiede hergestellt wird, und eine *räumliche Nullorientierung* [kursiv im Original, der Verf.]."[11]
Das Standbild aus LA NOTTE ist einer Einstellung entnommen, für die sich Michelangelo Antonioni eines Weitwinkelobjektivs bediente. (Abb. 7.11) Dies bringt es in dieser Einstellung mit sich, dass Antonioni hier – trotz einer recht geringen Distanz zwischen Kamera und Bildmotiv – einen ganz überwiegenden Anteil des zur Verfügung stehenden Bildformats mit einer Betonwand belegen kann und die Schauspielerin, die ganz am linken Bildrand verortet ist, in dieser Weitwinkel-Einstellung als klein, unsicher und verloren innerhalb der modernen Stadtarchitektur wahrgenommen werden kann.
Für Giorgio Morandi stellt sich die Frage nach der Nutzung der ‚Brennweite' als künstlerisches Gestaltungsmittel vollkommen anders. Um dieses Mittel dennoch als eines bestimmen zu können, das für Giorgio Morandis Arbeit Relevanz besaß, soll der Blick auf seine Landschaftsgemälde gerichtet werden. In der Zeit, die direkt auf die Inhaftierung Morandis in *San Giovanni in Monte*

11 _ Smid 2012, S. 200.

im Frühjahr 1943 folgte, ging er mit seiner Familie nach Grizzana und kehrte von dort erst Ende Juli 1944 nach Bologna zurück. Während dieses Aufenthalts auf dem Land widmete sich Morandi intensiv der Landschaftsmalerei und es entstanden 88 Gemälde[12], die *Paesaggi* aus der unmittelbaren Umgebung des Dörfchens zeigen.
Er bediente sich hier zur Umsetzung seiner Landschaftsbilder auch eigener und außergewöhnlicher Arbeitsweisen. Er malte nicht in der Natur.

> „Niemand, so viel ich weiß, hat Morandi jemals malen gesehen. Niemals – [...] – hat er seine Staffelei auf die Straße oder an den Rand eines Platzes gestellt, um *en plein air* [kursiv im Original, der Verf.] oder, wie es heißt, »vor dem Motiv« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] zu malen."[13]

Es ist aber „wiederholt [...] beschrieben worden, wie sich der Künstler bei der Auswahl und prüfenden Betrachtung seiner oft weit entfernten Landschaftsmotive der Hilfe des Feldstechers bediente."[14] So schreibt auch Maria Cristina Bandera:

> „Wir wissen, dass der Künstler sich zur Erkundung des »Motivs« von seinen »Dörfern« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] eines Fernglases bediente, und er erreichte somit sowohl optische Genauigkeit als auch die Überwindung der Entfernungen. Es handelte sich um ein Mittel, das es erlaubte, manchmal den Effekt eines Zoomobjektivs und bisweilen den einer Überblendung zu erreichen und eine mehrdeutige Erscheinung der Räumlichkeit wiederzugeben."[15]

Ein Feldstecher oder ein Fernglas verfügt, wie ein Teleobjektiv, über eine lange Brennweite. Beim Hindurchschauen durch sein Fernglas trat Morandi dann auch ein Effekt vor Augen, der mit dem von Teleobjektiven erzeugten durchaus vergleichbar ist. Auch der durch das Fernglas betrachtete Ausschnitt aus der Umgebung wirkt wesentlich ‚flacher' und zweidimensionaler als ein Blick in die Landschaft ohne derartige optische Hilfsmittel. Die Überwindung der Distanzen durch das Fernglas lässt die Landschaft wirken, als wäre ihre Ausdehnung in die Tiefe des Raumes auf eine sehr kurze Strecke ‚zusammengeschoben'. Der Eindruck von Räumlichkeit reduziert sich auf ein Minimum. Die durch die Nutzung eines Fernglases veränderte Erscheinung der Landschaft lässt sich auch an den Gemälden Morandis aus den Kriegsmonaten in Grizzana erkennen. (Abb. 7.12

12 _ Vgl. Semff 1989, S. 49.
13 _ Giuliano Briganti, „Morandis Landschaften", in: *Giorgio Morandi 1890–1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989, S. 46.
14 _ Semff 1989, S. 50.
15 _ „Sappiamo, infatti, che l'artista nell'indagare il »motivo« dei suoi »Paesi« si serviva di un cannocchiale,

und Abb. 7.13)

Es scheint bemerkenswert, dass die Forschung die Benutzung des Fernglases für Morandis Landschaftsgemälde durchaus erkannt hat und auch darauf hingewiesen wird, dass, insbesondere bei den Landschaftsgemälden ab Mitte der 1950er Jahre, eine Annäherung an Morandis Stillleben erkennbar werde.[16] Es wird gesagt, die späten Landschaften würden sich den Stillleben, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, in ihrer visuellen Erscheinung annähern. Die bearbeitete Literatur argumentiert ausschließlich in diese Richtung. Interessanterweise stellt in den Texten, die hier zur Verfügung standen, niemand die Erkenntnisse, die aus der Nutzung des Fernglases für die Landschaftsgemälde erwachsen sind, in eine direkte Beziehung zu den Stillleben Morandis.

Das künstlerische Mittel der langen Brennweiten sorgt aufgrund der genannten Erscheinungen ebenso für eine visuell deutlichere Verschränkung der Dinge mit dem sie umgebenden Raum. Dieser Umstand lässt sich – über seine Erkennbarkeit auf den Landschaftsgemälden hinaus – als ein Spezifikum für die Stillleben aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmen.

Es erscheint wahrscheinlich, dass die verändernde Wirkung, die das Fernglas auf die Abbildung des Raumes sowie der Dinge in ihm hat, auch Auswirkungen auf seine Arbeit an den Stillleben mit sich brachte.

7.2 Licht und Schatten

Die Betrachtung der filmischen Werke Antonionis im Hinblick auf den Einsatz von Licht und Schatten lässt erkennen, dass der Regisseur nahezu in Gänze auf deutliche oder gar harte Hell-Dunkel-Kontraste verzichtet.[17] Er setzt bei der Ausleuchtung seiner Szenerien nicht auf Chiaroscuro-Effekte – weder bei Schwarz-Weiß- noch bei Farbfilmproduktionen. Auch wenn sich gelegentlich der Einsatz von Licht als künstlerisches Mittel findet, mit welchem eine gewisse Betonung auf Teile der Komposition gelegt wird, so geschieht dies in einer zurückhaltenden und wenig kontrastierenden Weise. (Abb. 7.14)

Michelangelo Antonioni bevorzugt offensichtlich eine Beleuchtung, wie sie für seine Außenaufnahmen ein bedeckter Himmel bieten kann.[18] (Abb. 7.15) Diese sich gleichmäßig und arm an Kontrasten darstellende Licht- und Schattenkonstellation sucht er dann, ebenfalls für den überwiegenden Teil seiner Interieureinstellungen zu verwirklichen.

Giorgio Morandi, der bis zum Zweiten Weltkrieg die Möglichkeiten ‚auslotete', die sich aus dem Umgang mit Licht und Schatten für seine künstlerische Tätigkeit ergeben konnten, kam auch in Bezug auf die Ausleuchtung spätestens nach 1945 zu einem nahezu einheitlichen Umgang mit diesem künstlerischen Gestaltungsmittel für seine Gemälde. Er belegte seine Arrangements der Dinge mit einem Licht, welches mit dem Adjektiv ‚sanft' beschrieben werden könnte. Die Erscheinung seiner Stillleben aus dem Spätwerk lässt erkennen, dass Morandi bemüht war, dieses weiche Licht dann auch so zu steuern, dass eine möglichst gleichmäßige Ausleuchtung der gesamten Szenerie gewährleistet war.

Es finden sich zahlreiche Gemälde ohne Schlagschatten, die von den Gegenständen auf deren Standfläche zur Erscheinung gebracht werden würden. (Abb. 7.16) So zeigt die Abbildung dieses Bildes *Natura morta* (Vitali 1011), 1956, nur dezente Standschatten und auch die Körperschatten der wiedergegebenen Gegenstände – wie an der Seitenfläche der grünen runden Schachtel zu erkennen – gibt Morandi hier nur ausgesprochen zurückhaltend an.

Auch für Gemälde, bei denen die Ausleuchtung der Stillleben ergibt, dass sich Schlagschatten der Dinge zeigen, (Abb. 7.17) kann nicht von deutlichen Kontrasten zwischen Licht und Schatten gesprochen werden. Hinzukommt, dass auf diesem Bild die Schatten, die für eine Erscheinung der Körperlichkeit der Dinge sorgen, wiederum nur ganz unwesentlich dunkler angegeben sind, als dies für die hellsten Teile der Oberflächen zutrifft.

So könnte für die Werke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg festgehalten werden, dass Giorgio Morandi Licht und Schatten in einer Weise einsetzt, die eine Modellierung der Körperlichkeit der Gegenstände in den Hintergrund treten lässt und ebenso auch einen gestalterischen Beitrag dazu leistet, dass eine Suggestion von räumlicher Tiefe nur deutlich vermindert wahrgenommen werden kann.

così da avere sia la precisione ottica sia il trapasso delle lontananze. Si trattava di un espediente che gli permetteva di raggiungere talora l'effetto di una zoomata e talora quello di una dissolvenza, rendendo ambigua la spazialità della visione." Bandera 2011, S. 4.

16 Vgl. beispielsweise Boehm 1993, S. 16.

17 Die Nachtaufnahmen zu Antonionis Filmprojekt La notte stellen hiervon eine Ausnahme dar.

18 Es könnte hier möglicherweise eingewendet werden, dass eine solche kontrastschwache und neutrale Ausleuchtung weniger als künstlerisches Mittel zur Bildgestaltung zu bewerten sei – vielmehr eine Konzession an filmtechnische Aspekte, da die beschriebene Form der Lichtführung weit weniger Schwierigkeiten für eine korrekte Belichtung des Filmmaterials mit sich bringt, als dies für eine von starken Hell-Dunkel-Kontrasten geprägte Beleuchtung der Fall wäre. Antonioni kann jedoch unterstellt werden, dass ihm gestalterischer Wille wichtiger war als mögliche ‚Vereinfachungen' der Filmaufnahmen auf Seiten der Technik. Darüber hinaus kann an zahlreichen Filmbildern festgestellt werden, dass der Regisseur und seine Fachleute am Set durchaus in der Lage waren, mit ausgesprochen komplexen Anforderungen an die Aufnahmetechnik zurechtzukommen. Um ein Beispiel zu nennen, sei hier nur auf die Nachtaufnahmen zu La notte hingewiesen.

7.3 Flächen und grafische Strukturen

Es könnte angenommen werden, dass sich der Blick nun auf die Druckgrafiken, Zeichnungen und möglicherweise auch die Aquarelle Giorgio Morandis richten wird. Diese Ausdrucksformen sollen an dieser Stelle jedoch nicht näher betrachtet werden. Unter dieser Überschrift sollen vielmehr am malerischen Werk Giorgio Morandis die künstlerischen Mittel untersucht werden, die mit Begriffen wie Farbauftrag und Duktus des Pinselstrichs zu bezeichnen sind.
Am Werk des Filmmachers Michelangelo Antonioni soll daran anschließend versucht werden, gestalterische Herangehensweisen ausfindig machen zu können, die es dem Regisseur ermöglichten, grafische Strukturen und ähnliche Elemente in seine Filmbilder zu überführen oder zu integrieren.
Giorgio Morandi nutzte eine weite Bandbreite an künstlerischen Möglichkeiten, um die Ölfarben mithilfe eines Pinsels auf die Leinwand seiner Gemälde aufzubringen. Es wird nicht möglich sein, hier alle in Bezug auf den Farbauftrag eingesetzten Variationen aufzeigen zu können. So wurden vier Gemälde aus Morandis Spätwerk ausgewählt, um an diesen Arbeiten exemplarisch die ‚Eckpfeiler' der Farbbehandlung und des Pinselstrichs darzustellen.
Nimmt man das Gemälde *Paesaggio* (Vitali 1290), 1962, (Abb. 7.18) in den Blick, so wird zunächst sichtbar, dass Morandi hier die Farben nahezu unverdünnt und recht pastos auf den Bildträger aufbrachte. Die Erscheinung der Farboberfläche des Gemäldes ist als eher stumpf oder matt zu beschreiben und an zahlreichen Stellen lassen sich die Strukturen erkennen, die der Pinsel in der nassen Farbe während des Malvorgangs hinterlassen hat. Giorgio Morandi hat diese Landschaft mit hastigen bewegten und kurzen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt und nutzte diesen Duktus auch, um die Ölfarbe mit einer Struktur zu belegen, die dazu geeignet ist, die floralen Elemente des Motivs als solche wahrnehmbar zu machen. Einzig die Teile des Gemäldes, die vermutlich Architektur wiedergeben, hat der Maler mit einem Farbauftrag gestaltet, der diese Flächen ruhiger und weniger bewegt zur Erscheinung bringt. Bereits auf der Ebene des Farbauftrags und des Pinselstrichs gelingt es Giorgio Morandi, zwischen natürlichen, pflanzlichen und menschgemachten architektonischen Strukturen zu differenzieren.
Für das Gemälde *Natura morta* (Vitali 1013), das im Jahr 1956 entstanden ist (Abb. 7.19), kann von einem recht dicken und pastosen Auftrag der Ölfarbe gesprochen werden. Das Bild weist eine schwach glänzende Oberfläche auf. Morandi differenziert die Art, in der er die Leinwand mit der Farbe behandelt, indem er den Bilduntergrund in ruhiger und geschlossener Manier bemalt – sein Pinselstrich für die Wiedergabe der Dinge auf dem Stillleben dagegen als eher energisch und sicher zu bezeichnen wäre. Zur Darstellung der Gegenstände folgt Giorgio Morandi mit dem Pinsel den Senkrechten und den Waagerechten, auf den Flächen, aus welchen sich die gezeigten Dinge konstituieren. Der Farbauftrag ist für die abgebildeten Gegenstände etwas voluminöser gehalten, als dies für die Flächen des Bilduntergrundes ausgemacht werden kann. Die am fertigen Ölgemälde noch sichtbaren Strukturen, die der Pinsel in der Ölfarbe hinterlassen hat, tragen an diesem Beispiel dazu bei, dass die Dinge hier eine Anmutung von Solidität oder Festigkeit mitbringen können.
Eine hierzu ganz unterschiedliche malerische Behandlung der Leinwandoberfläche bietet *Natura morta* (Vitali 1188), 1960. (Abb. 7.20) Das Stillleben ist vermutlich mit verdünnter Ölfarbe gemalt und für nahezu alle Bildbereiche kann ein gleichmäßiger und recht leichter Farbauftrag festgestellt werden. Das lässt sich auch daran erkennen, dass die gewebte Struktur der Leinwand auf fast der gesamten Bildoberfläche – durch den dünnen Farbauftrag hindurch – sichtbar bleibt. Möglicherweise hat Giorgio Morandi für dieses Stillleben eine Leinwandgrundierung genutzt, die leicht farbaufsaugend eingestellt ist, was die eher stumpfe und fast kreideartig erscheinende Farbigkeit dieses Gemäldes erklären könnte. Hier lässt Morandi bei der malerischen Behandlung der Bildoberfläche auch keine Unterschiede zwischen Gegenständen und Untergrund sichtbar werden. Ebenso nimmt er sich, in Bezug auf den Duktus der Pinselführung, deutlich zurück und so ist fast keine persönliche ‚Handschrift' ablesbar. Interessant ist die malerische Umsetzung der kleinen hellen Flasche, die das Ensemble der Dinge auf der rechten Seite abschließt. Es gelingt Giorgio Morandi diesen Gegenstand wiederzugeben und darüber hinaus noch mit einer gewissen Körperlichkeit zu versehen, obwohl er sich darauf beschränkt, lediglich die hellsten Partien der Oberfläche mit gezielt und sicher gesetzten Pinselstrichen anzugeben.
Als ein letztes Beispiel wird *Natura morta* (Vitali 1300) aus dem Jahr 1963 herangezogen. (Abb. 7.21) Gänzlich verschieden zu den bisher betrachteten Arbeiten aus dem Oeuvre des Malers weist dieses Stillleben einen Farbauftrag mit ausgesprochen stark verdünnter Farbe auf. Dies bewirkt, dass der Bildträger aus Leinwand durchgängig erkennbar bleibt und so zur farblichen Disposition des Gemäldes beiträgt. Die verdünnte Farbe hat Morandi mit schnellen fast als expressiv zu bezeichnenden Pinselstrichen aufgetragen und sich dabei auf ausgesprochen wenige Farbtöne beschränkt. Die Anmutung dieses Stilllebens wirkt nahezu skizzenhaft und einer Zeichnung nicht unähnlich. Dieser Eindruck wird noch durch den Umstand verstärkt, dass der Künstler die gezeigten Dinge in Teilen mit einer linearen Kontur umschreibt.
Um über Einbindung grafischer Strukturen oder den künstlerischen Umgang mit der Gestaltung von Flächen in Filmbildern Michelangelo Antonionis einige Gedanken äußern zu können, wurden ebenso vier Bildbeispiele ausgewählt.
Das Standbild aus L'AVVENTURA (Abb. 7.22) ist einer Sequenz der Filmhandlung entnommen, die sich auf der sehr kleinen felsigen Insel *Lisca bianca* zuträgt. Hier nutzt Michelangelo Antonioni

grafische Strukturen im Filmbild in einer Weise, die es ihm möglich macht, seine beiden Schauspieler in die Gesamterscheinung des Bildes zu integrieren. Die grafische Erscheinung der zerzausten Haare bildet einen interessanten gestalterischen Effekt in der Zusammenschau mit den bewegten Strukturen der dahinter befindlichen Wolkenformationen. Dies muss von Antonioni genau so gewollt gewesen sein, da es ein Leichtes gewesen wäre, beispielsweise durch Verwendung eines Teleobjektivs die Himmelsstrukturen in einer Unschärfe ‚verschwinden' zu lassen. Als grafisches Gestaltungsmittel hebt Antonioni die Haare des Mannes auf der linken Seite des Formats durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast zur Bildumgebung hervor und verstärkt dies noch durch die Wahl eines vermutlich schwarzen Pullovers für seinen Schauspieler.
Die Darstellerin am rechten Bildrand ist hier ein wesentliches Element, um die Senkrechte im Bild zu betonen. Dies gelingt Antonioni nicht zuletzt dadurch, dass er die Strukturen ihrer wehenden Haare bis ganz nach oben ins Bild setzt, wo sie erst durch die obere Begrenzung des Formats angeschnitten werden.
Eine Anwendung grafischer Gestaltungsmittel, die eine ganz andere Anmutung zu erzeugen vermag, zeigt Antonioni auf dem gewählten Filmstill aus La notte. (Abb. 7.23) In dieser nächtlichen Szene positioniert der Regisseur eine Schauspielerin und einen Schauspieler in den zwei Freiräumen, die sich zwischen drei Baumstämmen ergeben. Die Stämme zeigen sich nahezu schwarz und zwischen ihnen sind die Darsteller ebenfalls nur als sehr dunkle Silhouetten wahrnehmbar. Dieses kontrastbetonte Bild zeigt sich fast ‚scherenschnittartig' und die rhythmische Gegenüberstellung von menschlichen Figuren mit floralen Elementen, die nahezu zweidimensional anmutet, könnte Erinnerungen an Grafiken aus der Zeit des Jugendstils hervorrufen. Um – und um im Bild zu bleiben – mit der ‚holzschnittartigen' Vorstellung von Filmbildern fortzufahren wird der Blick auf ein weiteres Still aus L'avventura gerichtet. (Abb. 7.24) Direkt vor einem querformatigen und modern anmutenden Gemälde, das eine Reihe von Portraitabbildungen zeigt, hat Michelangelo Antonioni seine Hauptdarstellerin Monica Vitti so positioniert, dass sie in einer Halbnah-Einstellung auf dem Filmbild zu sehen ist. Das Gemälde bietet in seiner grafisch gestalteten Manier schmale schwarze Konturlinien, die innerhalb des Formates nach oben und nach unten zu ‚schwingen' scheinen. Antonioni bindet die Schauspielerin geschickt in das Gesamtbild ein, in dem er die grafischen Strukturen des Gemäldes aufnimmt und sie sozusagen in den schwarzen Trägern des Kleides von Monica Vitti fortführt. Die Konturlinien des Gemäldes hinter der Darstellerin gehen auf beiden Seiten in die schmalen – mit annähernd der gleichen Breite versehenen – Träger ihres Kleides über.
Um die Bandbreite, in der sich Michelangelo Antonioni grafischer Strukturen oder der Flächengestaltung als künstlerische Mittel bedient, zumindest ein wenig erfassen zu können, wird abschließend noch ein Filmstill aus dem Farbfilm Il deserto rosso zum Gegenstand der Betrachtung

gemacht. (Abb. 7.25) Dieses Standbild könnte als ein herausragendes Beispiel für die künstlerische Qualität von Bildern im Werk Michelangelo Antonionis bewertet werden. Er zeigt hier seine Hauptdarstellerin – wiederum in einer Halbnah-Einstellung – von hinten vor einer Wand, auf der mehrere rechteckige Farbfelder angelegt sind. Auf die Schaffung einer Illusion von Tiefenausdehnung des Raumes verzichtet der Regisseur nahezu in Gänze und stellt seinen Betrachterinnen und Betrachtern so ein fast rein zweidimensional erscheinendes Bild vor Augen.
Der streng an geometrischen Formen orientierte Bildaufbau setzt sich aus mehreren unterschiedlich farbigen Rechtecken zusammen, denen Antonioni eine Rhythmik verleiht, indem er den beiden querformatig und untereinander angelegten Farbfeldern im Bildzentrum ein schmales Hochformat zur Seite stellt.
Dieses Hochformat ist unten, oben und rechts angeschnitten. Annähernd in der Mitte des Filmbildes positioniert, stellt sich die Rückenansicht der Schauspielerin in Form einer dunklen und auf seiner Basis stehenden Dreiecksform dar. Die rötlichen Haare der Protagonistin des Films bilden fast einen Komplementärkontrast zu dem grünlich-grauen Farbfeld, auf das ihr Blick gerichtet ist. Es könnte sogar angenommen werden, dass Antonioni die Haare der Darstellerin in der Art hat frisieren lassen, dass hier Strukturen erkennbar werden, die denen der Bemalung der Wand ähnlich sehen.
Hier ist es Antonioni gelungen, unter Verwendung grafischer Strukturen in Verbindung mit einer Flächengestaltung aus einfachen geometrischen Elementen ein eindrucksvolles Filmbild zu schaffen. Dieses Bild könnte auch ganz für sich alleine stehen – und würde sich auch in einem musealen Ausstellungskontext behaupten können.

7.4 — Farbe

An den Gemälden Giorgio Morandis kann erschlossen werden, dass sich das Spätwerk durch eine nahezu durchgehend recht hell gehaltene Farbigkeit auszeichnet. Er verwendet vorwiegend helle und mittlere Farbtöne, die mit Weiß in fein nuancierten Stufen aufgehellt werden und die unterstützend wirken, um die in gleichmäßiges Licht getauchten Kompositionen in Gemälde übersetzen zu können.
Die nahezu homogene Bildhelligkeit und eine auf wenige Farbtöne beschränkte Palette stellt eine besondere Anforderung an den Maler. Voraussetzung für eine solche kontrastarme Farbkonzeption ist eine ausgesprochen subtil und detailreich abgestufte Nuancierung der Farben. Es steht nur eine enge Skala zwischen der hellsten und der dunkelsten Abmischung eines Farbtones zur Verfügung. Diesen schmalen Bereich mit möglichst großem Variantenreichtum zu füllen, war eine der Aufgaben, denen Giorgio Morandi sich stellte.

Wie an *Natura morta* (Vitali 775), 1951, sichtbar wird, legte hier Morandi die Standfläche der Gegenstände und hellere Oberflächen der Dinge selbst in den exakt identischen Farbtönen an.[19] (Abb. 7.26) Dennoch erscheinen die Flächen, die den Dingen zugehörig sind, durch die dunkler umschlossenen oder auch nur teilweise umschlossenen Oberflächen heller als Flächen des Raumgefüges – und das –, obwohl die Farbtöne exakt identisch sind. Der Einsatz dieser Methode bleibt für die Ölgemälde nahezu ausschließlich auf die Schaffenszeit nach 1945 begrenzt.

Morandi malte dann auch keine Gegenstände mehr, die in einem Raum befindlich sind. Er malte Formen, die sich aus den Dingen *und* ihrer Umgebung ergeben. Erst der Wandel in der künstlerischen Konzeption für sein Spätwerk bringt also die Möglichkeit zu einer auf das Minimum reduzierten Farbigkeit mit sich.

Morandi modelliert auch die Volumina der Gegenstände bei Weitem nicht mehr so deutlich, wie dies in seinen früheren Gemälden üblich war. Um eine Suggestion von Körperlichkeit zu geben, nutzt er in den Stillleben nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt das Mittel der Farbtemperatur. Ein zu malender Gegenstand verfügt über einen bestimmten Farbton, seine Lokalfarbe. Um die beleuchteten Teile der Oberfläche zu visualisieren, wird dieser Farbton aufgehellt und die Partien, die den Körperschatten vorbehalten sind, werden mit dunkleren Abmischungen des Grundtons gestaltet. Was die Farbtemperatur betrifft, erscheinen Schattenpartien etwas wärmer als der Grundton des Gegenstandes. Umgekehrt wird in den hellen Bereichen der Grundton nicht nur heller, sondern auch etwas kühler empfunden.[20] Diesen Umstand nutzt Morandi, um bisweilen auf das Aufhellen und Abdunkeln der entsprechenden Partien ganz zu verzichten.

Er setzt – bei gleicher Helligkeit der Farbe – nur das Mittel der differenzierten Farbtemperatur ein, um Licht- von Schattenpartien zu unterscheiden und somit eine Körperlichkeit der Dinge zu suggerieren. So gelingt es Morandi tatsächlich den Eindruck von Körperlichkeit zu erzielen. Wirklich nachvollziehbar wird dies nur vor den Originalen und die ungemein subtil und feinst nuancierte Farbigkeit kann auf Reproduktionen der Gemälde nur abgeschwächt oder gar nicht erlebbar werden.[21]

19 _ Für die Farbigkeit der im Bildzentrum befindlichen kleinen Vase, die über senkrechte dunkelblaue Streifen verfügt, nutzt Morandi den gleichen ocker-bräunlichen Farbton, der auch für die Standfläche der Dinge zum Einsatz kommt. Durch das sie umgebende Dunkelblau erscheinen die senkrechten ocker-bräunlichen Streifen auf der Vase etwas heller.

20 _ „Licht und Schatten stehen aber nicht nur in dem einfachen Kontrast von Schwarz und Weiß, sondern kontrastieren auch als kalte und warme Farben. Warme Schatten erfordern kaltes Licht [...].“ Losos 1988, S. 27.

21 _ Ganz deutlich kann dies werden, wenn die Abbildungen eines bestimmten Gemäldes in mehreren Publikationen miteinander vergleichend betrachtet werden. Es finden sich nahezu immer Unterschiede in der farblichen Disposition der Reproduktionen und bisweilen lassen sich bei den gedruckten Wiedergaben gar enorme Farbdifferenzen feststellen.

In den Blick genommen wird nun noch das sogenannte Valeur, das als die „Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist“[22], verstanden wird. Der auf Helligkeit und Dunkelheit reduzierte Blick auf die Valeurs erfolgt aus einem anderen Grund. Die Hell- und Dunkelwerte einer Farbe lassen sich nicht unbedingt genau in der Art, wie sie sich dem Auge darstellen, auf ein Bild übertragen. Die im Raum wahrzunehmenden Hell- und Dunkelwerte können im direkten Nebeneinander auf dem Bildträger eine zu harte oder unharmonische Wirkung hervorbringen.[23] Giorgio Morandi war sich dieses Problems sicherlich bewusst, was sich auch an seiner Aussage gegenüber dem jüngeren Künstler Gérard de Palézieux erkennen lässt. Der Schweizer berichtet, dass Morandi bei einem Treffen der beiden geäußert habe, dass seiner Meinung nach Dominique Ingres eine *Camera obscura* genutzt hätte, „um die Beziehungen der Valeurs in der *Fläche* [Hervorhebung durch den Verf.] zu beobachten.“[24]

Zur farblichen Erscheinung des filmischen Werks von Michelangelo Antonioni könnte gleich zu Beginn formuliert werden, dass für den Regisseur, von einem sensiblen und fein nuancierten Umgang mit der Farbe gesprochen werden kann. Selbstverständlich sind gerade auch für die Arbeit an der farblichen Disposition nicht unerhebliche mediale Differenzen zwischen Malerei und Film zu bestimmen, daher werden auch hierzu einige Anmerkungen einfließen.

> „ [...] es zu machen, wie auf einem Gemälde, [...], die Farben, die sich dort zeigen, sind Farben, die wir wollen und nicht die, die aus der Realität gegeben sind. Ich habe versucht in die Realität, die ich vor mir hatte, einzugreifen. Nicht nur bei den Innenaufnahmen, für die das einigermaßen einfach ist, sondern ebenso bei den Außenaufnahmen. Das heißt, dass ich versucht habe, die Landschaften, die ich vor mir hatte, zu färben, um sie an die Notwendigkeiten für eine bestimmte Szene anzupassen.“[25]

In Antonionis Il Deserto rosso lassen sich so auch einige Einstellungen auffinden, in welchen farbliche Eingriffe in die sichtbare Welt am Filmset vorgenommen wurden und die auch im Film noch als solche sichtbar sind. Auf diesem Still (Abb. 7.27) lässt sich erkennen, dass die Äste im

22 _ Dittmann 1993, S. 33.

23 _ Es wird ein Beispiel genannt, an welchem sich dieses Problem erkennen lässt: Wird bei einem gemalten Portrait der Helligkeitsunterschied zwischen Gesichtsfarbe und Haaransatz so wiedergegeben, wie er sich dem Maler darstellt, so wirken die Haare auf dem zweidimensionalen Bildträger perückenhaft und fremdartig. Der direkte Grenzbereich zwischen Gesichtsfarbe und Haaren muss gegenüber dem tatsächlich sichtbaren Kontrast etwas aufgehellt werden, um eine Erscheinung zu erhalten, die ‚natürlich‘ und harmonisch wirken kann.

24 _ Schwarz 2000, S. 106.

25 _ „[...] di fare sì che nel quadro [...] ci siano colori che noi vogliamo che ci siano e non quelli che la realtà ci dà. Io ho cercato di intervenire nella realtà che avevo davanti non solamente negli interni, dove la cosa è abbastanza semplice, ma anche negli esterni. Cioè ho cercato di colorare i paesaggi che avevo davanti per adeguarli alla necessità della scena stessa.“ Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 190.

Buschwerk auf der rechten Seite des Bildformates offensichtlich violett eingefärbt wurden. Darüber hinaus weist dieses Bild insgesamt eine ausgewogene und abgestimmte Farbigkeit auf und könnte auch als ein Beleg für Michelangelo Antonionis künstlerische Qualitäten hinsichtlich der Farbgestaltung gelten.

Im weiteren Verlauf dieses Films hat die Protagonistin Giuliana (Monica Vitti) eine kurze Affäre mit Corrado (Richard Harris), und nachdem die beiden miteinander geschlafen haben, färbt sich das ganze Hotelzimmer in Rosatönen. (Abb. 7.28 und Abb. 7.29) Hier liegt die Vermutung nahe, dass diese farbliche Erscheinung möglicherweise durch Farbfilter oder auch durch eine nachträgliche Tönung des Filmmaterials erzielt wurde. Dass dies nicht der Fall ist, sondern Michelangelo Antonioni das komplette Hotelzimmer – rosa gefärbt – hat aufbauen lassen, kann einer Fotografie, die am Set zu Il deserto rosso entstand, entnommen werden. (Abb. 7.30)

Das – ebenfalls aus diesem Film – entnommene Standbild (Abb. 7.31) erscheint so, als ob zu seiner Entstehung keine farblichen Eingriffe innerhalb des gefilmten Raumes vorgenommen wurden. Da jedes noch so kleine Detail von Antonioni als wesentlicher Bestandteil des Gesamtbildes gesehen und behandelt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass dies auch für die Farbigkeit der Kleidung seiner Darstellerinnen und Darsteller zutrifft. In diesem kleinen Raumausschnitt, der ganz überwiegend von Nuancen aus Braun- und Grautönen dominiert wird, taucht im Innern des offenen Kamins das Rot der Glut und – in Form des Kleides der Darstellerin – ein eher blasses Grün auf.

Es ist Sensibilität im Umgang mit Farben notwendig, um – wenn auch recht klein und ganz am Bildrand – dieses Grün dem Rot im Kamin entgegenzustellen. Dieser bescheidene Kontrast, den das annähernd komplementäre Farbpaar ins Bild bringt, ist das Element, das hier für die Ausgewogenheit und Geschlossenheit, in Bezug auf die farbliche Erscheinung des Filmbildes, sorgen kann.

Auch der spezifischen Schwierigkeiten der technischen Umsetzung, die sich aus der Nutzung der Farbe ergeben, war sich Michelangelo Antonioni bewusst und versuchte sie zu meistern. „Und dies [der Wechsel der Blickrichtung, der Verf.] bewirkt, dass die Farben sich verändern, weil eine Mauer von einem Standpunkt aus gesehen eine Farbe hat, und – von einem anderen aus betrachtet – hat sie eine andere.“[26]

Antonioni begründet auch seine Vorliebe dafür, die Dreharbeiten an Tagen mit bedecktem Himmel auszuführen, mit den Möglichkeiten, die sich daraus für die Farbgestaltung der Filmbilder ergeben:

26 _ „E questo fa sì che i colori cambiano, perché un muro visto da un'angolazione ha un colore, visto da un'altra ne ha un altro.“ Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 191.

> „Ich warte auf einen grauen Tag, der wie ein neutraler Hintergrund ist, in den ich alle farbigen Elemente die ich brauche einsetzen kann: einen Baum, ein Haus, ein Schiff, ein Auto, Telegrafenmasten. Das ist, als ob man ein weißes Blatt hätte, auf das die Farben aufgesetzt werden. Würde ich mit einem blauen Himmel beginnen, wäre die Hälfte des Gemäldes bereits in Blau bemalt.“[27]

Zu diesem Zitat erscheint noch bemerkenswert zu sein, dass der Regisseur sich hier Vokabeln bedient, die seine Tätigkeit als Filmmacher mit der eines Malers quasi gleichsetzt.

Interventionen in die Erscheinung der Farbigkeit am Filmset lassen sich für Michelangelo Antonionis Projekt Blow-Up in erster Linie anhand der bearbeiteten Literatur belegen. Für Blow-Up, dessen Handlung sich in London zuträgt, ging Antonioni so weit, dass er im Stadtbild auch großflächige Umfärbungen vorgenommen hat, um so eine farbliche Disposition, die seinen künstlerischen Vorstellungen entsprach, erhalten zu können. So wurden im Londoner Stadtteil Woolwich ganze Häuser schwarz, dunkelbraun oder blaugrau gestrichen und Antonioni veranlasste auch, dass hier großflächig der Straßenbelag schwarz eingefärbt wurde. (Abb. 7.32) Hinter dem oberen Teil des *Maryon Park* wurde auf Veranlassung des Regisseurs ein Zaun, der mit einer dunkelgrünen Plane bespannt war, aufgestellt. (Abb. 7.33) Was geschah, um das Grün der Pflanzen im Park kräftiger erscheinen zu lassen.[28] Darüber hinaus ließ Antonioni künstliche Fassaden an Gerüsten vor Häusern aufstellen, deren Besitzer sich weigerten ihr Haus streichen zu lassen. Es wurden des Weiteren im Stadtteil Brixton einige Häuser mit roter Farbe bemalt und eine große *Alitalia*-Reklame eingeschwärzt.[29]

Nun soll der Blick noch auf ein weiteres Filmstill gerichtet werden, das aus Il deserto rosso entnommen wurde. (Abb. 7.34)

Das Zusammenspiel der farbig angelegten rechteckigen Flächen, die senkrecht und waagerecht hinter der Hauptdarstellerin verlaufen, bietet mit seinem mittleren Grau und den Violetttönen fast die Anmutung eines abstrakten Gemäldes. Durch die davor befindliche Schauspielerin mit ihren rötlichen Haaren, der Hautfarbe ihres Gesichtes, dem etwas kühleren Grau des Pullovers und dem Grün des Mantels bringt Antonioni weitere Farben ins Bild.

Alle Töne gemeinsam schaffen für dieses Filmbild eine ausgesprochen stimmig erscheinende

27 _ „Aspetto una giornata grigia come sfondo neutro in cui posso inserire tutti gli elementi di colore che mi servono: un albero, una casa, una nave, un'automobile, dei pali del telegrafo. È come avere un foglio bianco su cui stendere i colori. Se comincio con un cielo azzurro, metà del quadro è già dipinto di azzurro.“ Antonioni, in: Di Carlo 2018, S. 191.

28 _ Vgl. Philippe Garner, „»London: die aufregendste Stadt der Welt«“, in: *Blow-Up –Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, hg. von Walter Moser und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, Ostfildern 2014, 172–178, hier S. 177.

29 _ Vgl. Bauer 2016, S. 390.

Farbigkeit, was nicht zuletzt den Formen und den Größenverhältnissen der einzelnen Farbflächen zueinander zu verdanken ist. So könnte dieses Filmstill als ein weiterer Beleg für den subtil gesehenen und gekonnt eingesetzten Umgang Antonionis mit dem künstlerischen Mittel der Farbe bewertet werden.

7.5 Die Inszenierung

Auch wenn sich in diesem Fall für Michelangelo Antonionis Filmbilder keine Äquivalenzen finden lassen, wird nun noch ein weiteres künstlerisches Mittel kurz thematisiert, da es sich als spezifisch für das Werk Giorgio Morandis nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmen lässt.
Der Begriff der Inszenierung beschreibt hier in Bezug auf die daraus resultierende Gestaltung von Bildern mehrere Aspekte, von denen zwei benannt werden sollen. Es geht zum einen um das, *was* auf einem Bild zu sehen sein wird und zum anderen um das, *wie* sich das sichtbar Gemachte den Betrachterinnen und Betrachtern als Bild gegenüberstellt. Die folgenden Gedanken werden sich im Wesentlichen auf das, *wie* etwas *als Bild* dargeboten wird, beschränken.
Giorgio Morandi entscheidet sich auffallend häufig für eine zum Bildzentrum hin orientierte Anordnung der Gegenstände. Die Dinge rücken so dicht zusammen, dass sie gewissermaßen zu einem Block in der Mitte des Formats zu verschmelzen scheinen. (Abb. 7.35) Hiermit wird hier ein künstlerisches Mittel angesprochen, welches die Wahrnehmung vor besondere Herausforderungen stellt. Das enge Bei- und Voreinander-Stehen der Gegenstände gestaltet die ‚Lesbarkeit' der Stillleben oftmals schwierig. Die Betrachterinnen und Betrachter werden geradezu aufgefordert, zu ‚entschlüsseln', welche und wie viele Dinge von Morandi zu einem Stillleben arrangiert wurden. Giorgio Morandi geht mit dieser Art der Inszenierung gelegentlich so weit, dass es ohne Kenntnis seines Oeuvres nahezu ausgeschlossen erscheint, die gezeigten Gegenstände ‚entziffern' zu können. (Abb. 7.36) Einzig der Umstand, dass er für seine Arrangements immer wieder die gleichen Dinge heranzieht, könnte es erleichtern, aus dem Kontext weiterer Stillleben zu erschließen, welche Gegenstände Morandi für ein Gemälde zusammengestellt und gemalt hat. Dabei ist allerdings wesentlich festzustellen, dass der Maler, um den beschriebenen Effekt zu erzielen, nichts anderes macht, als genau das auf die Leinwand zu bringen, was er vor sich sieht. Diese Inszenierungen, die in der Lage sein können, die Wahrnehmung der Betrachterinnen und Betrachter zu irritieren, stellen ein eigenes künstlerisches Mittel dar.

Hier ging es um die Frage, *wie* künstlerische Mittel von Morandi und Antonioni genutzt und eingesetzt wurden. Aber auch, *was* diese konkrete Verwendung bestimmter Mittel in Bezug auf die Erscheinung der Bilder bewirken kann.

So konnte aufgezeigt werden, dass sowohl Michelangelo Antonioni als auch Giorgio Morandi für den Einsatz ihrer künstlerischen Mittel über sehr profunde Kenntnisse verfügten.
Und um es überhaupt zu ermöglichen, die künstlerischen Mittel, die von den beiden Künstlern genutzt wurden, analysieren zu können, mussten ihre Bildwerke ‚zerlegt' werden. Daher erscheint es – am Ende der Überlegungen zu diesem Themenkomplex – von Bedeutung, für die nacheinander betrachteten Einzelaspekte festzuhalten, dass sie im Bild als simultan erscheinende Phänomene auftreten.

> „Das Sehen ist par excellence der Sinn des Gleichzeitigen oder des Koordinierten, und damit des Ausgedehnten. Eine Ansicht umfaßt viele Dinge nebeneinander als koexistierende Teile eines einzigen Gesichtsfeldes. Sie tut dies in einem »Augenblick«: wie in einem Blitz enthüllt ein einziger Blick, ein Öffnen der Augen, eine Welt zugleich-anwesender Qualitäten, [...]." [Anführungszeichen im Original, der Verf.].[30]

30 – Hans Jonas, „Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne", in: *Kritik des Sehens*, hg. von Ralf Konersmann, Leipzig 1999², S. 247–271, hier S. 248.

8. Die Bildkomposition

> „Denn die aus der Wortbedeutung (lat. componere »zusammensetzen« abgeleitete Definition »Zusammenfassung der Teile zu einem einheitlichen Ganzen« [Alle Anführungszeichen im Original, der Verf.] läßt außer acht, daß beim Kunstwerk das Ganze vor seinen Teilen da ist, wie der Satz vor seinen Wörtern.“[1]

Dieser Definition für den Begriff der Komposition soll noch hinzugefügt werden, dass der ganz am Ende angeführte Vergleich zwischen dem Kunstwerk und einem sprachlich verfassten Satz nicht zutreffend erscheint. Während das Kunstwerk plötzlich und als Ganzes wahrgenommen wird, ist die Sprache, mithin auch ein Satz, dem Nacheinander verpflichtet.
Für die folgenden Überlegungen zur Komposition wurde sich wiederum für die Vorgehensweise entschieden, einzelne für die Komposition relevante Aspekte nacheinander in den Blick zu nehmen. Auf diesem Weg soll erkennbar werden, dass alle betrachteten Teile einer Komposition in ihrem ‚Zusammenspiel‘ einen Beitrag für den Bildaufbau als Ganzes leisten können.
Um die Bedeutung der Komposition zu unterstreichen, folgt noch ein Zitat des zeitgenössischen *Street-Art* Künstlers Banksy, dessen tatsächliche Identität unbekannt ist. Der unter diesem Pseudonym tätige Graffiti-Sprayer hat den nachfolgenden Satz in Liverpool im Jahr 2004 auf eine Wand gesprüht: (Abb. 8.1) „Der Schlüssel, um große Kunst zu machen, liegt allein in der Komposition“[2]
Es sollen aus den Kompositionen Morandis und Antonionis Erkenntnisse gewonnen werden, die eine Annäherung an ihr Verständnis eines gelungenen Bildaufbaus ermöglichen können. Daran wird sich die Betrachtung ausgewählter Kunstwerke aus der kunstgeschichtlichen Tradition Italiens anschließen. Diese Untersuchung ist an die Hoffnung geknüpft, dass die betreffenden Bildwerke aus der italienischen Frührenaissance einen Beitrag zum Verständnis und zur Verdeutlichung der kompositorischen Konzeptionen Antonionis und Morandis zu leisten imstande sind. Am Ende der Betrachtungen wird der Versuch stehen, mögliche Ähnlichkeiten oder auch Gemeinsamkeiten in Bezug auf den Aufbau der Kunstwerke Morandis und Antonionis benennen zu können.

8.1 Zur Bedeutung des Bildformats

Das Format eines Bildes stellt das ‚Feld‘ dar, innerhalb dessen sich eine Komposition der gesamten Elemente die ein Bild konstituieren, abspielt. Alles, was sich auf einem fertigen Bild zeigen

1 _*Wörterbuch der Kunst*, begr. von Johannes Jahn, fortgef. von Wolfgang Haubenreißer, Stuttgart 1995[12], S. 449.
2 _„The key to making great art is all in the composition.“ Banksy, *Wall and Piece*, London 2006, S. 82.

wird, gilt es, innerhalb des zur Verfügung stehenden Formats ‚anzuordnen‘. So können Bildende Künstlerinnen und Künstler entweder zunächst ihr Bildformat entsprechend der angestrebten Komposition auswählen oder sie komponieren ihr Bild im Hinblick auf die Anforderungen eines vorgegebenen Formats. In jedem Fall stellt sich die Aufgabe, das gewünschte Bild unter Einbeziehung des Bildformats in einer Komposition zu zeigen, die den künstlerischen Intentionen entsprechen kann.
Alle Elemente auf Bildern werden immer sowohl in ihren Verhältnissen untereinander als auch in ihren Relationen zum Format des Bildes gesehen. Die Komposition eines Bildes steht somit immer in Abhängigkeit zum Format des Bildes – und umgekehrt. Es gilt, das Format gestalterisch zu ‚bewältigen‘.

8.1.1 Für die Bildende Kunst Morandis

Die Formate, die Morandi für seine Gemälde nach dem Zweiten Weltkrieg wählt, bieten mehrere Aspekte, die einer Betrachtung wert erscheinen und die auch erst ab dieser Zeit in seinem Werk zu beobachten sind. Wobei als augenfälligstes Phänomen die Größe – insbesondere seiner Stillleben – zu bestimmen ist. Er malt im Verhältnis zu seinen Vorkriegsstillleben deutlich kleinere Formate. Bis 1945 sind Kantenlängen seiner Leinwände von 60, 70 und 80 cm[3] keine Ausnahme. Zwischen 1948 und 1956 hingegen verzeichnet Lamberto Vitali nur ein einziges Stillleben[4] mit einer Kantenlänge von mehr als 50 cm. Nach dem Gemälde *Vitali 983,* 1956, bis zu *Vitali 1219*, 1961, sind nur drei Leinwände mit einer Seitenlänge von mehr als 45 cm zu ermitteln. Ab dem Zeitpunkt der Entstehung des letztgenannten Stilllebens bis zu Morandis Tod 1964 findet sich keine einzige Arbeit, deren längere Seite das Maß von 40 cm übersteigt.[5]
Da es sich bei den Gemälden Morandis ganz überwiegend um Querformate handelt, gelten die im vorangegangenen Absatz genannten Maße für die Breite der Bilder und die entsprechenden Höhenmaße fallen durchgängig noch geringer aus.
Diese Angaben führen zur Frage nach einer möglichen Begründung für die deutliche Verkleinerung der Bildformate in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Hierfür dürfte der deutlich näher an die Dinge herangerückte Standpunkt des Malers in erster Linie der Grund sein.

3 _Vgl. Vitali 1977.
4 _Die beiden extremen Querformate aus dem Jahr 1954 wurden ausgeklammert, da diese größeren Bilder auf ausdrücklichen Wunsch des Galeristen Curt Valentin angefertigt wurden. Er hatte die Gemälde bei Morandi direkt bestellt, weil er sich Stillleben in einem Format wünschte, das zu in seinem Besitz befindlichen Gemälden von Georges Braque und Juan Miró passen sollte. (Vitali 896), 1954, 26 x 70 cm und (Vitali 897), 1954, 29 x 67 cm. Vgl. Fergonzi 2004, S. 132.
5 _Vgl. Vitali 1977.

Für das Genre des Stilllebens lässt sich feststellen, dass die wiedergegebenen Dinge meist annähernd in ihrer tatsächlichen Größe abgebildet werden.[6] Hierin ist kein Unterschied im Werk Morandis vor und nach dem Zweiten Weltkrieg feststellbar. Die Dinge in ihrer tatsächlichen Größe zeigen zu wollen, führt in Verbindung mit der verringerten Anzahl der auf einem Gemälde zu sehenden Gegenstände und dem näher an die Arrangements herangerückten Blickpunkt des Malers zu den kleineren Bildformaten.

Unterzieht man die Bildformate Morandis einer genaueren Betrachtung, fällt des Weiteren auf, dass ein erheblicher Teil der Gemälde recht außergewöhnliche Abmessungen aufweist. Es tauchen häufiger Formate auf, die nicht in ganzen oder halben Zentimetern angegeben werden. Dies lässt sich insbesondere bei Stilllebenkompositionen, die in Serien gemalt sind und die sich im Bildaufbau nur unwesentlich unterscheiden, feststellen.[7] Da für Giorgio Morandis künstlerische Tätigkeit Zufälle quasi auszuschließen sind, wird es sich wohl um ein Phänomen handeln, welches für ihn zur Optimierung des jeweiligen Gemäldes nötig erschien. Es wird als wahrscheinlich angenommen, dass die so gering in der Größe abweichenden Keilrahmen durch eine Bearbeitung der Formate im Nachhinein zustande gekommen sind, weil Morandi dies im Sinne der Erscheinung seines Gemäldes als notwendig erachtete. Vergleicht man Reproduktionen ein und desselben Gemäldes in verschiedenen Publikationen kann die Wichtigkeit des Bildformates – auch bei nur minimalen Abweichungen – nachvollzogen werden. Es finden sich Kataloge, in denen Stillleben geringfügig beschnitten wiedergegeben sind. Im Vergleich mit anderen Reproduktionen, die das gesamte Format zeigen, wird erkennbar, dass die Komposition und die Bildwirkung durch kleine Veränderungen des Formates bereits beeinträchtigt sind. (Abb. 8.2 und Abb. 8.3)

Dies gilt ebenso – nach Auffassung des Malers – für vergrößerte Wiedergaben seiner Bilder. Der Autor, Kritiker und Dokumentarfilmer Renzo Renzi beschreibt einen Besuch bei Giorgio Morandi in der *via Fondazza*, während dem er die Erlaubnis einholen wollte, eine Dokumentation über Morandi und seine Kunst drehen zu dürfen. Die Reaktion Morandis war eine rundum rigoros ablehnende: „»Und dann, man stelle sich vor, meine Gemälde werden groß, groß wie die Leinwand – wie sagt man? – groß wie die Kinoleinwand...[...]« [Anführungszeichen im Original, der Verf.].“ Nach dieser Aussage Morandis schreibt Renzo Renzi weiter: „So hatte ich das noch nie bedacht. Die Dokumentarfilme über Kunst vollbringen immer eine eigenmächtige Vergrößerung.“[8]

6 _Dies stellt aufgrund der Erfahrungen und Sehgewohnheiten ein für Stillleben übliches Verfahren dar. Bei Dingen, die dem täglichen Gebrauch entstammen oder auch bei Lebensmitteln, wird immer auch eine gewisse Größe erwartet. Ein deutliche Vergrößerung oder Verkleinerung der abgebildeten Dinge könnte ihre Wiedererkennbarkeit erheblich erschweren.

7 _Vgl. Vitali 1977.

8 _„»E poi, s'immagini, i miei quadri diventerebbero grandi, grandi come la tela, come si dice?; grandi come lo schermo...[...].« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] Non ci avevo mai pensato. I documentari d'arte compiono sempre questa arbitraria dilatazione.“ Renzi 1964, S. 178.

8.1.2 Für die Filmkunst Michelangelo Antonionis

Ein Maler wie Giorgio Morandi hat die Möglichkeit, die Formate für seine Gemälde vor Beginn der Arbeit selbst zu bestimmen, und er kann sie – darüber hinaus – während und nach dem Abschluss des Malvorgangs noch weiter an seine gestalterischen Bedürfnisse anpassen oder modifizieren. Dieses ‚Privileg' kann ein Filmmacher wie Michelangelo Antonioni nicht für sich beanspruchen. Die technische Konfiguration der Filmkamera bestimmt für jedes Filmprojekt das Bildformat.

Die Formate der hier betrachteten Werke Michelangelo Antonionis sind nicht ganz einheitlich. So wird für L'AVVENTURA ein Seitenverhältnis der 1,77fachen Breite zur Höhe des Bildes, für LA NOTTE 1,66 : 1 und für L'ECLISSE 1,85 : 1 angegeben. Ebenfalls die 1,85fache Breite im Verhältnis zur Höhe weisen die Bilder der beiden Farbfilmprojekte IL DESERTO ROSSO und BLOW-UP auf. [9]

Trotz dieser Differenzen kann für die hier betrachteten Spielfilme Antonionis festgehalten werden, dass sie in einem Breitwandformat gedreht wurden.

Für das Kino wurde – ab etwa der Mitte der 1950er Jahre – nahezu durchgängig in Breitwandformaten produziert.[10] Im Kino kann mit derartigen ‚Panoramaformaten' die Breite der Leinwand besser ausgenutzt und so den Betrachterinnen und Betrachtern eine gesteigerte Suggestion von Teilhabe am filmischen Geschehen geliefert werden.

Diese gestreckten Querformate können in Bezug auf die Komposition als nicht einfach zu bewältigen eingeordnet werden, was möglicherweise eine Bestätigung dadurch erfahren könnte, dass auf dem Feld der Malerei solch ausgeprägte Querformate nicht sehr häufig anzutreffen sind. In der Notwendigkeit, diese Breitwandformate gestalten zu müssen, könnte auch eine Ursache dafür zu finden sein, dass Antonioni auffallend häufig seine Darstellerinnen und Darsteller außerhalb des Bildzentrums positioniert. (Abb. 8.4 und Abb. 8.5) Ebenso erscheint es denkbar, dass – die bereits angesprochenen – für eine doppelseitige Wiedergabe in Zeitschriften konzipierten Fotografien, für Antonioni Anregungen geben konnten.[11] (Abb. 8.6) Es soll nicht behauptet werden, dass sich Michelangelo Antonioni an diesen Fotografien irgendwelche Lösungen für den Bildaufbau ‚abgeschaut' hätte. Das wäre auch gar nicht möglich, da jede Konstellation von Dingen im Raum, die sich vor dem Fotografen oder dem Regisseur zeigt, eine eigene, spezifisch für diese Situation brauchbare Komposition erforderlich macht.

9 _1,66 : 1 war das in Europa gängige Breitwandformat. In den USA hingegen wurde ganz überwiegend im Format 1,85 : 1 produziert. Vgl. Monaco, 2009⁴, S. 114.

10 _Vgl. Monaco, 2009⁴, S. 110.

11 _Siehe Kapitel 4._Exkurs I, S. 97f.

Auch für Michelangelo Antonionis Filmbilder lässt sich feststellen, dass auch kleine Formatänderungen bereits störende Auswirkungen auf die Komposition hätten und Beeinträchtigungen der Wirkung der Bilder nach sich ziehen würden.

8.2 Die bildkonstituierenden Elemente I

Es sind Beziehungen, die innerhalb des Formats zwischen den bildkonstituierenden Elementen entstehen. Ebenso sind es Beziehungen, die sich zwischen den auf dem Bild platzierten Einzelteilen und dem sie begrenzenden Format ergeben. Diese Beziehungen gilt es zu formen, künstlerisch so zu gestalten, dass aus *allen* Elementen und aus *allen* Formbeziehungen *ein* einheitliches Ganzes wird. *Ein* Bild.
Da ein Bild plötzlich und in einer Gleichzeitigkeit wahrgenommen wird, werden auch alle Aspekte, die zur Gestaltung und zur Erscheinung eines Bildes beitragen, in der Simultaneität erfasst – woraus sich wiederum ergibt, dass die bislang betrachteten künstlerischen Mittel als ein komplexes, miteinander in Abhängigkeiten und Wechselwirkungen stehendes Konvolut zu betrachten sind. Die Gleichzeitigkeit ihres Erfasst-Werdens bedingt es, dass erst in der Totalität der Mittel erkennbar werden kann, ob sie sich zu einer Ganzheit, zu einem Bild ‚verweben'. Das Format, die Gesamtheit der Elemente und die künstlerischen Mittel, die bestimmen, wie diese im Bild erscheinen, zusammen zu ‚spielen', ist somit die Aufgabe des Künstlers. Alle genannten Faktoren verlangen nach einem *In-Beziehungen-gesetzt-Werden*.

8.2.1 Die Dinge

Die vorstehenden Aussagen lassen sich für Bilder, die sich an der sichtbaren Welt orientieren, wie auch auf solche, die rein abstrakten Lösungen verpflichtet sind, anwenden. Morandi und Antonioni schufen beide ausschließlich Werke, für die sie etwas in Bilder übertragen haben, was vor ihnen zu sehen war. Die von ihnen gezeigten Szenarien und die Dinge, die innerhalb des bildlichen Raumgefüges wiedergegeben werden, lassen sich erkennen und dann auch benennen. Seitens der Betrachterinnen und Betrachter spielt es eine Rolle, dass sie hier mit Dingen konfrontiert werden, die ihnen bekannt sein könnten. Dieser Umstand führt dazu, dass quasi unmittelbar nach dem plötzlichen Erscheinen eines Bildes damit begonnen wird, dieses zu ‚entziffern'. Falls die Betrachterinnen und Betrachter hierbei zu Ergebnissen gelangen, wird möglicherweise darüber hinaus eine Zuordnung oder eine Bewertung der Dinge erfolgen.
Für die Filmbilder Michelangelo Antonionis wäre auch möglich, dass eine derartige bewertende und gewichtende Beurteilung von Dingen durch den narrativen Kontext des Films bestimmt oder

mitbestimmt werden könnte.
Aus den zuvor gemachten Anmerkungen zur Komposition von Bildern kann entnommen werden, dass hierbei das Ziel ist, aus einer Vielzahl von Einzelelementen eine einheitliche Ganzheit zu schaffen. Diesem würde eine Form von Heraushebung oder Höhergewichtung bestimmter einzelner Dinge auf den Bildern entgegenstehen. Es möglicherweise sogar ganz verhindern, dass sich eine gelungene Bildgestaltung realisieren lässt.
Es ist durchaus wahrscheinlich, dass sich Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi dieses Problems bewusst waren und daraus Konsequenzen für die Kompositionen ihrer Bildwerke zogen. Sie haben beide darauf geachtet, dass auf den Bildern nichts als ‚wichtiger' als etwas anderes behandelt wird.
Im Fall von Bildender Kunst, die sich in Bezug auf die dargestellten Bildinhalte auf Dinge beruft, die der lebensweltlichen Umgebung entnommen sind, lässt sich der Effekt, dass die Bildinhalte erkannt und ‚gelesen' werden, gar nicht verhindern. Gelingt es den Bildern etwas mitzugeben das ‚mehr' ist, als eine Wiedergabe dessen, was auf ihnen zu sehen ist, können sie Kunst sein.
Durch ihre plötzliche Erscheinung als eine Ganzheit erhalten die Bilder die Möglichkeit, auf die Betrachterinnen und Betrachter eine Wirkung zu entfalten. Dies wäre dem Wunsch oder dem Verlangen vorgängig, die Bilder inhaltsbezogen zu ‚entschlüsseln'.
Das ganzheitliche Erscheinen von Bildern ist die Bedingung oder die Voraussetzung, um überhaupt eine Wirkung bei Betrachterinnen und Betrachtern zu erzielen. Nur so können Bilder mehr sein als bloße Abbilder von etwas. Nur so können sie Kunst sein.

8.2.2 Die Schauspielerinnen und Schauspieler

Der Bildende Künstler Antonioni wusste, dass er auch die Schauspielerinnen und Schauspieler ganz im Sinne einer ausgewogenen Komposition für seine Filmbilder betrachten, bewerten und inszenieren musste. Die Darstellerinnen und Darsteller konnten daher keine andere Stellung oder Gewichtung im Bildgefüge erfahren, als das für alle anderen Elemente, die auf einer Einstellung zu sehen sind, gelten sollte. Und dieser Anspruch lässt sich für das Bildelement des Schauspielers noch schwieriger zu gewährleisten, als es schon für die Dinge im Bild der Fall ist.
Das Abbild eines Menschen, der dazu noch ausgesprochen ‚lebensecht' im Film reproduziert wird, bringt für das Verhältnis der Zuschauerinnen und Zuschauer zur Figur im Film eine verstärkte ‚Nähe' mit. So könnte möglicherweise von einer ‚Beziehung' zwischen Zuschauenden und gespielter Figur im Film gesprochen werden, die dieser zu einer herausgehobenen Stellung im Bildgefüge verhelfen kann.

„[...] er [der Schauspieler, der Verf.] kommt als eine Art von Trojanischem Pferd in meine Hochburg [die Kadrierung, der Verf.], die nur die meine ist. Weil ich weiß, was ich von ihm will und sehr gut beurteilen kann, ob das, was er mir gibt, in meinem Sinne funktioniert oder nicht. Ich sehe das, weil für mich der Schauspieler ein Element in einer bestimmten Einstellung ist, so wie eine Mauer, ein Baum, eine Wolke Elemente dieser Einstellung sind [...].“[12]

Dieses Zitat macht deutlich, dass das bislang zur Rolle der Dinge und des Schauspielers in Bezug auf die Komposition von Bildern Gesagte für die künstlerische Tätigkeit Antonionis Anwendung gefunden hat.

„Der Schauspieler, ich werde niemals müde werden, das zu wiederholen, ist nur eines der Elemente des Bildes – oftmals auch nicht das wichtigste. Für mich besteht die Notwendigkeit, dem Bildausschnitt eine bestimmte Stimmigkeit mittels der Elemente, aus welchen er sich zusammensetzt, zu geben. Der Schauspieler weiß nichts von dieser Stimmigkeit und daher positioniere ich ihn hier oder dort. Das sind meine Aufgaben. Ich bin es, der den Film als eine Einheit sehen muss.“[13]

8.3 Zur Bedeutung der Tradition der italienischen Kunst

Die folgenden Ausführungen sind in das Kapitel zur Bildkomposition integriert, was dann auch den Fokus der Betrachtung bestimmen wird. So wird die Erforschung möglicher Bezüge von kompositorischen Besonderheiten, die sich bei italienischer Kunst der Vergangenheit finden lassen könnten, im Verhältnis zu den Bildwerken der beiden ‚Protagonisten‘ dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen. Um die sich anschließenden Gedanken noch mit einem gewissen Maß an Plausibilität zu unterlegen, wird darauf aufmerksam gemacht, dass sowohl Morandi als auch Antonioni über profunde Kenntnisse zur Kunstgeschichte Italiens verfügten und sich zeitlebens mit Kunst

12 „[...] lui viene a essere una specie di cavallo di Troia nella mia cittadella, che è soltanto mia perché io so che cosa voglio da lui e so benissimo se quello che lui mi dà non va bene oppure va bene. Io lo vedo, perché per me l‘attore è un elemento di una determinata inquadratura, così come è un elemento di quell‘inquadratura un muro, un albero, una nuvola; [...].“ Zuerst erschienen in: *Bianco e nero*, Nr. 2–3, Februar / März 1961. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 35f.

13 „L‘attore, non mi stancherò mai di ripeterlo, è solo uno degli elementi dell‘immagine, molte volte neanche il più importante, e io ho bisogno di dare all‘inquadratura un certo valore attraverso gli elementi che la compogono. L‘attore lo ignora, questo valore, perché io lo metta da una parte o dall‘altra, son fatti miei. Sono io che devo vedere il film nella sua unità.“ Antonioni in einem Interview mit Michele Mancini u. a., zuerst erschienen in: *Filmcritica*, Nr. 252, März 1975. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 157f.

und Künstlern – auch aus der Vergangenheit – auseinandergesetzt haben.
Giorgio Morandi hat auch dahingehend Auskunft erteilt, welchen Künstlern aus der Vergangenheit er eine besondere Wertschätzung entgegenbrachte. So sagte er im bereits erwähnten Interview mit Edouard Roditi im Jahr 1958:

„Die einzige Kunst, die mich durchgängig seit 1910 interessiert hat, ist die bestimmter Meister der italienischen Renaissance gewesen. Ich meine Giotto, Paolo Uccello, Masaccio und Piero della Francesca, dazu kommt die Kunst von Cézanne[14] und die der frühen Kubisten.“[15]

Diese Aussage Morandis erfordert in einen künstlerischen Kontext eingeordnet zu werden, der für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Italien den Diskurs und die Ergebnisse von nicht unerheblichen Teilen der Künstler, Kritiker und Kunsttheoretiker mitbestimmte. Um dies darstellen zu können, wird sich der Blick auf die hier benannten „Meister der italienischen Renaissance“ richten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beginnen Künstler und Kunstkritiker zunehmend mit einer ‚Wiederentdeckung‘ der Werke der sogenannten *‚Primitivi toscani‘*. Hier wäre Carlo Carrà – der „[...] mit enger Bezugnahme auf diese italienische Tradition, die der Künstler 1916 in seinen Schriften zu Giotto oder Paolo Uccello zu befragen begonnen hatte [...]“[16] – zu nennen. Neben ihm sollen noch Ardengo Soffici und Giorgio de Chirico Erwähnung finden. Die Maler erkennen eine Form von ‚Modernität‘, die diesen Bildern aus der italienischen Frührenaissance zuzusprechen sei und die sich für ihre eigene Kunst fruchtbar machen ließe.

14 Die kaum zu überschätzende Bedeutung der Kunst Paul Cézannes für die Entwicklung Giorgio Morandis konnte hier bereits angesprochen werden. (Siehe Kapitel 3.1, S. 40f.) Auf diesen Bezugspunkt beriefen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenso italienische Maler, wie beispielsweise Carlo Carrà und wohl zuerst Ardengo Soffici. Bereits ab 1919 wendeten diese sich dann schroff von Cézanne ab und polemisierten gegen seine Kunst. (Siehe Kapitel 3.1, S. 45f.) Dies begründet sich in ihrer zunehmenden Begeisterung für den Faschismus, die besonders drastisch durch Soffici zum Ausdruck gebracht wurde (Vgl. Maurizio Calvesi, „L‘arte italiana nel ventesimo secolo“, in: *Novecento. Arte e Storia in Italia*, hg. von Federica Pirani, Ausst.-Kat. Rom, Scuderie Papali al Quirinale 2000, Mailand 2000, S. 19–39, hier S. 25), „– der gleiche Soffici, der kaum ein Jahrzehnt früher die französische Moderne in Italien bekannt gemacht hatte und bald in seiner eigenen Malerei einen behutsamen Cézannismus kultivieren sollte.“ (Haftmann 1954, S. 301.) Einer solchen faschistisch motivierten Absage an die Kunst Paul Cézannes enthielt sich Giorgio Morandi in Gänze. Er brachte vielmehr zeitlebens seine Hochachtung für die Werke des Franzosen zum Ausdruck.

15 „The only kind of art that has continued to interest me, ever since 1910, has been that of certain masters of the Italian Renaissance, I mean Giotto, Paolo Uccello, Masaccio and Piero della Francesca, then also that of Cézanne and the early Cubists.“ Roditi 1960/1980, S. 49.

16 „[...], con intimo riferimento a quella tradizione italiana che nel 1916 l‘artista aveva cominciato a interrogare con i suoi scritti su Giotto o Paolo Uccello, [...].“ Calvesi 2000, S. 24.

Die formale Ruhe und die farbliche Disposition – insbesondere der Werke Piero della Francescas – wurden für eine wachsende Zahl Kunstschaffender zur Referenz, um Malerei in der Moderne zu schaffen, die sich mit Sujets aus der sichtbaren Welt auseinandersetzt.[17] Vor diesem Hintergrund gründete Mario Broglio im Jahr 1918 unter dem Leitmotiv „Ritorno all' ordine"[18] („Rückkehr zur Ordnung", der Verf.) die Organisation *Valori Plastici*.[19] In der gleichnamigen Zeitschrift publizierten unter anderen Carrà, De Chirico und Alberto Savino. Die *Valori Plastici* organisierte darüber hinaus Ausstellungen, an denen außer den genannten Künstlern auch Roberto Melli, Arturo Martini und Giorgio Morandi beteiligt waren.[20]

Dass Morandi die *Primitivi Toscani* als für seine Arbeit bedeutende Künstler benennt, kann demnach keinesfalls als ein ‚Alleinstellungsmerkmal' für den Maler aus Bologna bewertet werden. Es wird vielmehr deutlich, dass Giorgio Morandi in einem Verhältnis zustimmender Teilhabe zu diesem künstlerisch intellektuellen Diskurs jener Zeit stand.

In einem Interview, das Michelangelo Antonioni im Jahr 1985 der Zeitschrift *L'Express* gab, wurde ihm von Sophie Lannes und Philippe Meyer die folgende Frage gestellt:

> *„Sie interessieren sich sehr für die Malerei. Zu welchen Malern verspüren Sie die größte Affinität?"* [kursiv im Original, der Verf.] [Antonioni antwortet:, der Verf.] „Zuallererst Piero della Francesca. Obwohl er religiöse Themen verhandelt – er macht das mit einer derartigen Unbeteiligtkeit und mit einer geheimnisvollen Klarheit, so dass man seine Kunst lieben kann, ohne sensibel für die Sujets seiner Bilder zu sein. Andere Maler? [...] Ich würde sagen Paolo Uccello, Kandinskij, Pollock, Malevic, Morandi. Und, natürlich, Picasso. [...] Ich habe, beispielsweise, eine tiefe Verehrung für Velázquez, der mir noch immer unterbewertet erscheint. Ein weiterer – viel zu wenig bekannter – großer Maler der Vergangenheit ist Cosmè Tura, der originellste Künstler der Schule von Ferrara. Unter den Unbekannten ist da Benozzo Gozzoli, dessen Gemälde ich immer mit Freude betrachte. Er hat eine so unübliche Farbigkeit. Außergewöhnliche Rosa- und Türkistöne und außerdem gefällt mir auch seine Art, die Bilder zu komponieren."[21]

17 _ Unter den frühen Stillleben Giorgio Morandis findet sich auch eines (Vitali 51, 1920) (Abb. 8.7), das als ein Beleg für seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk Piero della Francescas herangezogen werden kann. Hier wird – in Bezug auf die farbliche Erscheinung und die Behandlung der Oberflächen – eine gewisse Nähe zum Maler aus Sansepolcro erkennbar.

18 _ Calvesi 2000, S. 25.

19 _ In Kapitel 3.1, S. 44–46 wurden bereits die Ausstellungstätigkeit der *Valori Plastici* sowie die gleichnamige Zeitschrift thematisiert.

20 _ Vgl. Calvesi 2000, S. 25.

21 _ *„Lei si interessa molto alla pittura. Con quali pittori sente di avere maggiori affinità?"* [kursiv im Original, der Verf.] „Innanzitutto Piero della Francesca. Sebbene tratti temi religiosi, lo fa con un distacco tale, con una lucidità così misteriosa che lo si può amare pur non essendo sensibili ai soggetti dei suoi quadri. Altri pittori? [...] Direi Paolo Uccello, Kandinskij, Pollock, Malevič, Morandi. E, naturalmente, Picasso. [...] Per esempio, ho una profonda ammirazione per Velàzquez che mi sembra sia ancora sottovalutato. Un altro grande pittore del passato troppo poco conosciuto è Cosmè Tura, il più originale artista della scuola ferrarese. Tra i minori c' è Benozzo Gozzoli: guardo sempre con piacere i suoi dipinti, ha delle tonalità così inusuali, dei rosa, dei turchesi così particolari e poi mi piace anche il suo modo di comporre i quadri." Zuerst erschienen, in: *L'Express*, 9–15 August 1985. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 218f.

Das vorstehende Zitat wird in dieser Ausführlichkeit wiedergegeben, weil es auch als ein Beleg für die intensive Auseinandersetzung Michelangelo Antonionis mit der Malerei bewertet werden kann.

Die Untersuchung der Aussagen Morandis und Antonionis auf mögliche ‚Schnittmengen' liefert die Namen zweier Künstler, die von beiden als für sie prägend benannt werden: Paolo Uccello und Piero della Francesca.[22] Im Anschluss wird sich auf Piero della Francescas beschränkt,[23] um seine Kunst etwas näher zu betrachten. Dies geschieht, um an den Bildern Pieros – insbesondere im Hinblick auf deren Komposition – Spezifika auffinden zu können. denen eine mögliche Relevanz im Bezug zur Bildgestaltung Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis unterstellt werden könnte.

„Das 19. Jahrhundert zählte Piero genausowenig zu den überragenden Künstlern wie vorherige Epochen."[24] So könnte die ‚Wiederentdeckung' der Kunst Piero della Francescas zu Beginn des 20. Jahrhunderts möglicherweise treffender als ‚Entdeckung' bezeichnet werden. Innerhalb des künstlerisch intellektuellen Diskurses zur Neubewertung der Kunst Pieros in Italien kann dem Kunsthistoriker Robert Longhi eine Schlüsselrolle zugesprochen werden. „Der erste Aufsatz von Roberto Longhi über Piero dei Franceschi erschien 1914. [...] erst Longhi bewirkte durch sein fortgesetztes Engagement, daß Pieros Werk dem Grundbestand abendländischer Kultur zugerechnet wird."[25]

Hierzu leistete die Piero della Francesca gewidmete Monografie, die Roberto Longhi im Jahr 1927 vorlegte, einen wesentlichen Beitrag. Es ist gesichert, dass Giorgio Morandi über eine Erstausgabe in seinem Bibliotheksbestand verfügte. „Roberto Longhi, [...], schenkte ihm [Morandi, der Verf.] eine Erstausgabe seiner Monografie zu Piero della Francesca, herausgegeben von "Valori Plastici"

22 _ Interessanterweise handelt es sich hier um zwei Künstler der italienischen Frührenaissance. Der von Antonioni im Interview so gelobte Benozzo Gozzoli (ca. 1421–1497) ist als ein Schüler Fra Angelicos ebenfalls als Vertreter der Frührenaissance einzuordnen. (Zu Lebensdaten und Ausbildung Gozzolis vgl. Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst* [dt. Fassung Köln 1957], Berlin 2004, S. 256.

23 _ Dies ist nicht als eine Bewertung der Kunst Paolo Uccellos zu verstehen. Es wird auch noch an anderer Stelle auf Uccello zurückgekommen werden. Siehe Kapitel 8. Exkurs II, S. 200f.

24 _ Michael F. Zimmermann, „Die »Erfindung Pieros« und seine Wahlverwandtschaft mit Seurat", in: *Piero della Francesca and his legacy*, hg. von Marilyn Aronberg Lavin, Washington 1995, S. 269–301, hier S. 273.

25 _ Zimmermann 1995, S. 275.

[Anführungszeichen im Original, der Verf.], das für Morandi eines seiner Lieblingsbücher war.“[26]
Um nun den Blick auf die Kunst Piero della Francescas zu richten, soll das Gemälde *Die Geißelung Christi*[27], 1458–1460, Tempera auf Holz, 58,4 x 81,5 cm, (Abb. 8.8) betrachtet werden, was auch in dem Umstand seine Begründung findet, dass sich Roberto Longhi ausgesprochen positiv zu diesem Werk geäußert hat. Darüber hinaus stellt er an diesem Bildbeispiel geradezu exemplarisch dar, wo für ihn Pieros besondere künstlerische Leistungen zu finden sind.
Das Raumgefüge hat Piero nach den Regeln der perspektivischen Darstellung konstruiert. Jedoch weist dieses Gemälde für seine Betrachterinnen und Betrachter eine geradezu ‚rätselhafte‘ Anmutung auf, was einer ungewöhnlichen Zweiteilung der Szenerie geschuldet ist.
Auf der linken Bildhälfte, weiter hinten im Bildraum zu verorten, zeigt Piero ein Interieur, in welchem Christus an die Martersäule gebunden ist. Die weiteren an der Geißelung beteiligten Personen benennt Longhi als einen von hinten sichtbaren Mann mit Turban, zwei Folterknechte und auf der linken Seite wird im Profil die sitzende Figur des Pilatus dargestellt. Auf der rechten Bildhälfte befinden sich – unter offenem Himmel und von Architektur hinterfangen, die als für Piero zeitgenössisch gelten kann – drei männliche Figuren ganz im Vordergrund. Die links zu sehende Person wird von Longhi als ‚Minister‘ bezeichnet, rechts am Bildrand bestimmt der Kunsthistoriker einen ‚alten Minister‘. In der Figur des jungen Mannes, der von beiden ‚Ministern‘ flankiert wird, sieht Roberto Longhi Oddantonio da Montefeltro[28] dargestellt.[29]
Es trägt sicherlich zum ‚rätselhaften‘ Charakter dieses Gemäldes bei, dass Piero della Francesca zwei vollkommen differente Geschichten ‚erzählt‘, die auf mehreren Ebenen nicht miteinander in Verbindung zu bringen sind. Er stellt das biblisch sakrale Geschehen neben eine profane ‚Erzählung‘. Daraus resultiert, dass hier mit Antike und Gegenwart zwei weit auseinanderliegende Zeitebenen gewissermaßen gleichzeitig auf dem Gemälde wahrzunehmen sind. Schließlich verortet Piero seine Figuren ausgesprochen außergewöhnlich innerhalb des Bildraums. Während

26 _ „Roberto Longhi, [...], gli ha regalato [Morandi, der Verf.] la prima edizione della sua monografia su Piero della Francesca, edita da “Valori Plastici”, che fu per Morandi uno dei libri più cari.“ Selleri 2004, S. 56.
27 _ Zu diesem Gemälde Pieros finden sich differente Angaben zur Größe und zur Datierung. In der entsprechenden Bildunterschrift im Abbildungsteil dieser Arbeit wurden die Angaben, die der Infofile, der Bilddatenbank des Kunsthistorischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz bereitstellt, herangezogen.
28 _ Auch aktuellere Forschung gibt an, dass hier Oddantonio, der 1444 unter mutmaßlicher Beteiligung seines Nachfolgers Federico da Montefeltro ermordet wurde, dargestellt sei. Vgl. Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008², S. 201.
29 _ Zu den von Longhi hier genannten Personen, vgl. den Nachdruck des Originaltextes: Roberto Longhi, *Piero della Francesca* [1927], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 349–465, hier S. 383.

sich die *Geißelung Christi* räumlich weiter hinten in der antik anmutenden Säulenhalle zuträgt, positioniert der Maler die drei Männer auf der rechten Bildhälfte – dazu stark kontrastierend – ganz im Vordergrund. Dies bringt aufgrund der perspektivischen Konstellation auch ungewohnt deutliche Größenunterschiede der dargestellten Personen mit sich. „Mit dieser Doppelbühne verschlüsselt Piero einen komplexen Bildsinn, an dem sich viele Interpreten erfolglos abgearbeitet haben.“[30]
Es erscheint interessant, dass Roberto Longhi in Bezug auf den Bildinhalt über die Nennung der dargestellten Personen kaum hinausgeht. Einzig die, im Verhältnis zur rechten Bildhälfte, kleiner und distanzierter gezeigte *Geißelung Christi* bewertet er noch als ein neuartiges Phänomen.
Der Text Roberto Longhis zur *Geißelung Christi* beschäftigt sich vielmehr ganz überwiegend mit einer Analyse der von Piero eingesetzten künstlerischen Mittel. „Die perfekte Verbindung von Architektur und Malerei, die sich hier offenbart, muss als rätselhafte Verbindung von Mathematik und Malerei verstanden werden.“[31] Von hier hebt der Kunsthistoriker ab und beginnt, in seiner stellenweise nahezu poetischen Sprache zu erläutern, worin sich an diesem Gemälde die künstlerische Leistung Piero della Francescas zeigt. Longhi sieht die perspektivische Konstruktion als eine Art von Gerüst oder Struktur aus Linien. Er betont „die Kraft der Linien und Winkel, die sich aus der perspektivischen Konstruktion ergeben und aus denen sich in der Tat in Reinheit der klare Raum für die gesamte Szenerie ergibt.“[32] Innerhalb der perspektivischen Raumkonstruktion trägt Piero dann alle Elemente und Figuren ein. Hier bestimmt Longhi eine Sichtweise des Malers, die sich auf geometrische Grundsätze des Euklid stützt. Er behandelt die Architektur und die Figuren gleichermaßen als vermessbare geometrische Körper und überträgt dies vermittels seiner „mathematischen Fantasie“ auf das Gemälde. Die Körper im Raum werden als eine Ansammlung von Oberflächen wahrgenommen und entsprechend von Piero in seiner Malerei umgesetzt. Darüber hinaus stellt Roberto Longhi fest, dass die Flächen, die sich zwischen den Dingen und Körpern ergeben, von Piero della Francesca mit der gleichen malerischen Behandlung ausgeführt werden, wie dies für die Oberflächen der Körper selbst gilt. „Kurz gesagt, scheint eines der Geheimnisse dieser Kunst zu sein, auch den Intervallen, die sich zwischen den Formen ergeben, einen positiven Wert neuer Fülle zu verleihen.“[33]
Diese Gleichwertigkeit, mit der die Oberflächen der Körper wie auch die Räume zwischen ihnen

30 _ Belting 2008, S. 201.
31 _ „La giunzione perfetta d’architettura e di pittura che qui si rivela, va intesa come congiuzione misteriosa di matematica e di pittura.“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 383.
32 _ „[...] la forza delle linee e degli angoli che dalla prospettiva si producono, e che risultano, infatti, in purezza di vano cristallino per tutta la scena [...].“Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 383.
33 _ „Ci pare insomma che uno dei segreti di quest’arte fosse nel conferire anche ai creduti intervalli fra le forme un valore positivo di nuova pienezza.“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 385.

künstlerisch behandelt werden, ermöglichte etwas bemerkenswert Neues. So konnte die bislang gültige Figurenauffassung in der Malerei überwunden werden, die „[...] danach strebte, die Singularität der Körper in einer attraktiven linearen Definition zu isolieren, [...].“[34] Piero della Francescas künstlerisches Vorgehen sieht hingegen eine Hervorhebung der Figuren im Gesamtgefüge des Gemäldes nicht mehr vor.

Roberto Longhi kommt dann zu der Frage, ob sich hieraus eine Befreiung vom traditionellen künstlerischen Konzept, das sich der Darstellung des menschlichen Körpers verpflichtet sieht, ableiten lässt. Aber falls dem so wäre, fragt der Kunsthistoriker direkt daran anschließend: „Und wie kann man dann Pieros Gleichgewicht der Proportionen auch in einzelnen Körperdarstellungen erklären, das durchaus als klassisch definiert werden kann?“[35]

Er gelangt dann zu der Feststellung, dass Piero della Francescas Proportionen von metrischen Grundregeln bestimmt werden, die denen entsprechen würden, die bereits die griechische Antike gekannt und genutzt habe. Diese Metrik der Griechen war – so Longhi – der Menschheit ursprünglich nicht inhärent, „da sie aus der Schönheit der mathematischen Gesetze abgeleitet wurde.“[36]

> „Das metrische Gesetz wurde nicht nur in den Körpern abstrakt verdichtet, es kreist auch unbemerkt und unvermeidlich zwischen ihnen, [...], es ergießt sich in die Zwischenräume, die deswegen hier gemessen und »schön« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] werden, den Körpern ebenbürtig.“[37]

Roberto Longhi spricht diesen geometrisch-mathematischen Proportionsregeln quasi eine naturwissenschaftliche Grundlage zu. Wenn dies konsequent zu Ende gedacht wird, könnte gar davon gesprochen werden, dass Longhi hier ein wissenschaftlich verfasstes Regelwerk für Schönheit und Ästhetik bestimmen will.

Zur Fülle der Formen, die in die perspektivische Konstruktion des Bildraums eingebunden ist, tritt dann als drittes – ein Gemälde bestimmendes – Gestaltungselement, die Farbe.

> „Wie viel Schönheit und wie viel Ruhe tatsächlich in diesem Paradies aus Farben sind, das so die Form vom Anspruch ihrer eigenen einzigartigen plastischen Vormachtstellung löst, weiß jeder gut, der sich an das mineralische Leuchten des Gemäldes der *Geißelung* erinnert, [...].“[38]

Für Roberto Longhi gelangt Piero della Francesca durch das Zusammenspiel seiner künstlerischen Mittel und Fähigkeiten zu einem Gemälde, das Formen und Farbe im räumlichen Gefüge zu einer harmonischen Ganzheit zusammenführt. Hierbei bestimmt Longhi die perspektivische Konstruktion als Grundlage für die von Piero erreichte Synthese von Formen und Farbe.

Ein weiterer Text Roberto Longhis zur Kunst Pieros eröffnet die Möglichkeit, wieder zu deren ‚Entdeckung‘ durch Künstler in der Moderne zurückzukommen:

> „[...] diese alten höchsten Erforschungen der formalen und der farblichen Größen tauchen wieder auf [...] und werden von einigen, die der zarten Poesie des Impressionismus gefolgt sind oder sie begleitet haben, wiedererbaut: von Cézanne, von Seurat, [...]. Hier liegt die geheime Geschichte der, wenn auch unbewussten, einstweiligen Rückkehr zu Piero della Francesca – weniger durch die Kritiker, die daran geringes Interesse zeigen – als vielmehr durch die benannten Künstler.“[39]

Paul Cézanne und in der Folge die beispielhaft benannten Ardengo Soffici, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà und auch Giorgio Morandi konnten an Pieros Kunst etwas entdecken, was für sie als Künstler der Moderne Bedeutsamkeit besaß.

Die Erscheinung der Gemälde Pieros erwächst aus seiner Methode, die auf der Nutzung geometrischer Prinzipien beruht. Die Anwendung solcher Regularien bringt eine abstrahierte Darstellung für die malerische Umsetzung menschlicher Körper mit sich, da diese durch eine ausgesprochen komplexe Formenvielfalt gekennzeichnet sind.

Das künstlerische Konzept Pieros, das ihm ermöglicht die Formen und die Farbe harmonisch zusammen zu führen, könnte auch zur Folge haben, dass die ‚Erzählung‘ des Bildes zunächst hinter den formalen konstruktiven und malerischen Aspekten zurücktritt. Es geht Piero della Francesca zuerst um das Bild als Ganzes.

Weiterhin kann gesagt werden, dass Piero della Francesca Werke geschaffen hat, die als solitär gelten könnten. Sie zeugen sichtbar von der Individualität des Künstlers und lassen sich bereits

34 – „[...] mirasse ormai a isolare la singolarità dei corpi in una attraente definizione lineare, [...].“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 385.

35 – „E come spiegare allora l’equilibrio di proporzione anche nei corpi singoli di Piero, tale che ben può definirsi classico?“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 385.

36 – „[...], in quanto cavata dalla bellezza delle leggi matematiche [...].“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 385.

37 – „La legge metrica non si condensava astrattamente soltanto nei corpi ma circolava fra di essi inavvertita e fatale; [...] si saldavano colandosi senza residui negli intervalli che ne divenivano, pertanto, misurati e »belli« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] al pari dei corpi.“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 386.

38 – „Quanta bellezza e quanto riposo fosse difatti nel paradiso dei colori che slegavano così la forma dalla pretensione di una propria singolare preminenza plastica, sa bene chi ricorda la fulgidità minerale del quadro della *Flagellazione*, [...].“ Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973, S. 386.

39 – „[...] antiche supreme ricerche di misura formale e cromatica, riaffiorano, [...], nei ricostruttori che accompagnano o seguono alla tenera poesia dell’impressionismo: in Cézanne, in Seurat, [...]. Qui è la storia segreta, anche se inconscia, del temporaneo ritorno a Piero della Francesca non tanto dei critici, che questa importa meno, ma degli stessi artisti.“ Roberto Longhi, „Piero in Arezzo“, in: *Paragone. Arte*, Bd. 1, , Florenz 1950, S. 3–16, hier S. 16.

durch Betrachtung ihrem Urheber zuzuordnen.
Die angesprochenen Aspekte könnten es plausibel erscheinen lassen, dass dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kunst Piero della Francescas eine ‚Modernität' gesehen werden konnte. So ließ sich seine Malerei von Künstlern der Moderne als ein Fundament bestimmen, das ihnen Wege eröffnen kann, „die Einfühlung in die reale Welt mit dem Bedürfnis nach Abstraktion zu versöhnen."[40]
Vor diesem Hintergrund sind dann auch die vorstehenden Aussagen Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis zu sehen, in denen Piero della Francesca als ein für sie wichtiger Künstler bezeichnet wurde.
Darüber hinaus können aus den Ausführungen zur Kunst Pieros auch einige Aspekte herausgefiltert werden, denen eine gewisse Relevanz für Morandis und Antonionis künstlerische Arbeit zuzusprechen wäre. Es wird hier nicht angenommen, dass die Protagonisten dieser Arbeit ihre Bildwerke unter Einbezug geometrisch messbarer Methoden komponierten. Bedeutsam ist jedoch, das Wissen um die geometrische Verfasstheit der Dinge, wie auch der menschlichen Körper. Hierzu erläutert Hans Belting, dass für Piero die Erkenntnis von großer Bedeutung war, dass jedes Ding – kurz alles, was in der Welt zu sehen ist – räumlich verfasst ist und diese Räumlichkeit entsteht, weil Flächen im Raum aneinanderstoßen und so die Körper bilden oder sie umschließen.[41]
Dies eröffnet dem Künstler die Möglichkeit, die Volumina des Gezeigten mithilfe von auf Flächen basierenden geometrischen Konstruktionen auf dem zweidimensionalen Bildträger wiederzugeben. Pieros nimmt die Welt in Flächenzusammenhängen wahr, die er in die Komposition seiner Bilder überträgt. Dies schafft die Voraussetzung dafür, den Dingen und den sie umgebenden Raum mit der gleichen Wertigkeit darstellen zu können. Bei seiner künstlerischen Arbeit setzte Piero demnach innerhalb der Fülle von Formen keine Prioritäten. Und dieses Prinzip wendet er gleichermaßen für die farbliche Disposition der Gesamtkomposition an. So wird es möglich, dass sich auch die dargestellten menschlichen Figuren in den umgebenden Bildraum ‚integrieren'.
Piero della Francescas synthetisiert Form und Farbe auf einem Niveau, was die Kompositionen seine Gemälde als eine Einheit erscheinen lässt.
Das haben Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni gesehen und auch erkannt, dass die

40 _ Paola Valenti, *Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit im Licht der Kunstkritik,* Manuskript zu einem Vortrag, der von Paola Valenti im Museum Folkwang, Essen, am 23. 11.2018 im Rahmen des Symposiums *Wirklichkeit als Legende. Malerei zwischen den Kriegen* gehalten wurde. Die URL zum Download der PDF-Datei des Vortrags: https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Bilder/Forschung/Research_Forum_Blog/Wirklichkeit_als_Legende/MF_WirklichkeitAlsLegende_Vortrag-Valenti_RZ_2020-01-22.pdf (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Das Zitat findet sich auf S. 6.
41 _ Vgl. Belting 2008; S. 172f.

Gestaltungsprinzipien Pieros – unabhängig von inhaltlichen Aspekten – für jedes Bild Gültigkeit beanspruchen können.

8.4 __ Die bildkonstituierenden Elemente II. Der die Dinge umgebende Bildraum

Innerhalb des begrenzten Bildformats sind – über die abgebildeten Dinge hinaus – weitere Teile oder Elemente künstlerisch zu bearbeiten. Dies gilt insbesondere für Bildwerke, die keinen skizzenhaften oder fragmentarischen Charakter zeigen sollen. Dies ist im Falle der Filmbilder Michelangelo quasi auszuschließen, da hier die Aufnahmetechnik in der Regel ein Bild liefert, das nicht als Skizze oder Fragment wahrgenommen werden kann. Für Giorgio Morandi kann für seine Ölgemälde festgehalten werden, dass hier das Format als Ganzes bearbeitet oder gestaltet ist. Somit betrifft die Problemstellung, den die Dinge umgebenden Raum künstlerisch zu ‚bewältigen', Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi gleichermaßen.
„[...], das ‚Buch' [Anführungszeichen durch den Verf.] der Natur ist im Vergleich zu unserem Alphabet mit anderen Buchstaben geschrieben. Diese Schriftzeichen sind Dreiecke, Quadrate, Kreise, Kugeln, Pyramiden, Kegel und andere geometrische Figuren."[42] Dieses Zitat Morandis könnte wohl – mit ganz ähnlichen Worten formuliert – auch von Piero della Francesca stammen. Darüber hinaus lässt sich entnehmen, dass von Giorgio Morandi die Natur, also die sichtbare Welt, als etwas bestimmt und gesehen wird, das sich aus geometrischen Formen zusammensetzt. Diese Sichtweise auf die Welt kann es ermöglichen, alles in der Realität räumlich Erscheinende auf einen zweidimensionalen Bildträger in einer formal gleichwertigen Art zu transformieren. Damit soll selbstverständlich nicht gesagt werden, dass sich die Bilder Morandis und Antonionis als Sammlung von geometrischen Grundformen darstellen. Es geht vielmehr darum, dass ein Sehen unter solchen formalen Bedingungen sich erleichternd auf mindestens zwei Schwierigkeiten bei der Schaffung von Bildern auswirkt:
Das Sehen in Formen, die als im Raum aneinanderstoßende Flächen betrachtet werden, kann es unterstützen, eine räumlich erscheinende Form auf zwei Dimensionen reduziert zu sehen. Eben weil die Wahrnehmung der Welt als ein Konvolut von Flächen schon genau das vorgibt, was dann auf einem zweidimensionalen Bild sichtbar werden kann.

42 _ „[...], il libro della natura è scritto in caratteri estranei al nostro alfabeto. Questi caratteri sono triangoli, quadrati, cerchi, sfere, piramidi, coni e altre figure geometriche." Giorgio Morandi im Interview mit Peppino Mangravite, 1955. Zit. nach Selleri, *Intervista,* 2009, S. 350. Es soll noch darauf hingewiesen werden, dass Giorgio Morandi die Antworten für dieses Interview vorab bedenken und aufschreiben konnte. Auf seinen Wunsch hat er sie dann während des Gesprächs mit Mangravite abgelesen. Vgl. Selleri, *Intervista,* 2009, S. 349. Dies könnte als ein Argument dafür gewertet werden, diesen Aussagen einen besonderen Stellenwert zusprechen zu dürfen.

Die zweite Hilfestellung, die sich ergeben kann, ist, dass die Reduktion auf die Form möglicherweise zur Erkenntnis führt, dass alles, was zu sehen ist, gleichwertig erscheint. Demnach auch auf einem Bild alles mit der gleichen Gewichtung zu zeigen ist. Diese Art zu Sehen kann dazu verhelfen, eine ‚Bewertung' der sich zeigenden bildkonstituierenden Elemente zu vermeiden.
Die Räume, die die Dinge umgeben, sind demnach genau so als wesentliche Elemente zu sehen und ins Bild zu setzen sind, wie dies für die Dinge selbst gilt.

> „Sie sprechen über räumliche Malerei: Also – sitzen Sie aufrecht und richten Sie die Aufmerksamkeit in Richtung des Bodens. Zwischen den Beinen – das ist ein Raum. Vor allem anderen ist es eine Oberfläche und kein Raum. Die anderen sagen: Der Mensch im Zentrum des Universums. Wunderbar. Aber ich sehe ihn dort nicht, den Menschen... [...]."[43]

An dieser Stelle wird die sozialpolitische oder ethische Komponente dieser Aussage Giorgio Morandis zunächst einmal unbeachtet gelassen. Allerdings könnte diese Stellungnahme zum Anthropozentrismus auch als ein Hinweis darauf herangezogen werden, dass innerhalb eines Bildes keine Bewertung der gezeigten Einzelelemente erfolgen sollte.
Der Maler Morandi hat eine Sicht auf die Welt in formalen Flächenbezügen offensichtlich ganz verinnerlicht. So wird es ihm möglich, den Raum zwischen den Beinen nicht nur als ein Flächengefüge – sondern abstrahiert und reduziert lediglich als eine Oberfläche zu sehen.
Von Michelangelo Antonioni konnte keine Aussage aufgefunden werden, die, ähnlich explizit, seine Sichtweise auf die ihn umgebende Welt beschreibt. Jedoch kann eine Art zu sehen die keine Bewertungen oder Gewichtungen innerhalb der Komposition zulässt, auch ihm zugesprochen werden.
Es wird sich nun ein kurzer Exkurs anschließen, der dazu beitragen könnte, das soeben behandelte Sehen in Formen und Flächen etwas weiter zu beleuchten. Hierfür wird auf eine spezielle künstlerische Ausdrucksform zu sprechen gekommen: die Intarsienkunst.
Es soll damit nicht behauptet werden, dass sich Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi bei Intarsienwerken aus der italienischen Renaissance direkt Anregungen für ihre eigene Kunst ‚abgeschaut' hätten. Obwohl zumindest die Möglichkeit, solche Arbeiten zu sehen, für die beiden ‚Protagonisten' durchaus bestand.[44]

43 _ „Parlano di pittura spaziale. Allora – torna eretto e indica per terra, tra le gambe – questo è uno spazio. Prima di tutto è una superficie, non uno spazio. Dicono: l'uomo al centro dell'universo. Magnifico. Ma io non lo vedo lì, l'uomo...[...]." Renzi 1989, S. 168.

44 _ So finden sich beispielsweise in Bologna in der Basilika *San Petronio* ein reich mit Intarsien ausgestattetes Chorgestühl, das wohl von Agostino De Marchi und seinen Mitarbeiten ab 1472 ausgeführt wurde. Vgl. http://www.treccani.it/enciclopedia/de-marchi_(Dizionario-Biografico)/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Ebenso in Bologna – in der Basilika *San Domenico* – findet sich ein überaus reichhaltig mit

Der Exkurs zur Intarsienkunst begründet sich vielmehr in der Hoffnung, an diesen Bildwerken eine künstlerische Umsetzung der sichtbaren Welt zeigen zu können, die eine gewisse ‚Nähe' zu den Bildkompositionen Antonionis und Morandis aufweist.

Exkurs II __ Intarsien-Bildwerke der italienischen Renaissance

Bei Intarsien handelt es sich um Bildwerke, die aus sehr dünn geschnittenen Hölzern zusammengefügt sind. Die furnierartigen Hölzer weisen alle die gleiche Materialstärke auf, so dass sich das fertige Bild mit einer einheitlich ebenen Oberfläche zeigt. Sollten während der Fertigung doch kleinere Höhendifferenzen auf der Bildoberfläche entstehen, so werden diese am Ende des Arbeitsprozesses durch sorgfältiges Schleifen beseitigt.
Die Bildmotive werden durch die Verwendung unterschiedlich farbiger Hölzer realisiert. Hinzukommt der bewusste gestalterische Einsatz der Maserung des Holzes. Auch erfordern die Arbeiten ein hohes Maß an handwerklicher Präzision, da die Holzteile immer direkt aneinander anliegen müssen, sodass sich keinerlei Fugen zwischen den Einzelelementen zeigen können. Darüber hinaus gestaltet sich das Zuschneiden der Holzteile recht diffizil, da die sehr dünnen Plättchen ausgesprochen leicht zum Brechen oder zum Splittern neigen. Auch das Aufkleben der Elemente erfordert gewisses Geschick und viel Geduld, da das dünne Holz als ein ‚lebendiges' Material – sobald der Leim aufgetragen ist – eine deutliche Tendenz dazu zeigt, sich stark zu wölben.[45]
Nach dem Jahr 1430 fand die Intarsienkunst in Italien eine verbreitete Anwendung und erreichte eine Blüte um das Jahr 1470. Ab etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts ging dann langsam die große Zeit der Intarsien-Bildwerke in Italien zu Ende.[46] Die bearbeitete Literatur beschreibt einheitlich, dass die Intarsienarbeiten von spezialisierten Fachleuten und Werkstätten ausgeführt wurden.

> „Zu den landesweit besten gehören in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Brüder Cristoforo und Lorenzo da Lendinara sowie Giovanni da Verona. In zahlreichen Städten – in Padua, Modena, Pisa, Parma und Ferrara – blieben [...] vor allem auch Intarsien mit

Intarsienkunst ausgestatteter Chorraum. Er wurde von Fra Damiano Zambelli, genannt Fra Damiano da Bergamo, von 1528 bis1551 mit der Unterstützung durch Stefano und Francesco Zambelli ausgeführt. Vgl. https://www.edizionistudiodomenicano.it/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

45 _ Um sich den Intarsien und ihrer Herstellungstechnik genauer annähern zu können, hat der Verf. in den letzten Jahren einige Intarsienbilder gestaltet und gefertigt (Abb. 8.9 und Abb. 8.10).

46 _ Vgl. Monique Dubois, *Zentralperspektive in der florentinischen Kunstpraxis des 15. Jahrhunderts*, Petersberg 2010, S. 100.

> Architekturdarstellungen erhalten. In den meisten Fällen sind die Künstler nicht bekannt. Sie arbeiteten in handwerklich organisierten Werkstätten, wobei – wie bei Giuliano da Maiano – nur der Name des Leiters genannt wurde.“[47]

Die Kartons jedoch, die als Vorlagen für die Fertigung der Einlegearbeiten aus Holz gelten können, sind wohl nicht nur durch die ausführenden Werkstätten selbst erstellt worden. Mit den Zeichnungen in der Originalgröße der in der Folge zu realisierenden Intarsienarbeiten wurden häufiger Bildende Künstler beauftragt.

Der von Morandi und Antonioni als ein für sie wichtiger Maler benannte Paolo Uccello[48] könnte möglicherweise einer dieser Künstler gewesen sein, die auch Kartons für eine Umsetzung als Intarsien-Bildwerke entworfen und gezeichnet haben. Giorgio Vasari zitiert in seiner Beschreibung zu Paolo Uccellos Leben dessen Freund Donatello mit den Worten: „Ach Paolo, deine Perspektive da schafft es, Gewißheit in Ungewißheit zu verkehren. Solche Dinge nützen doch nur denen, die Intarsien machen [...].“[49]

Paolo Uccello wird von Giorgio Vasari als Künstler beschrieben, der sein großes Talent vernachlässigt und sich stattdessen geradezu manisch in Studien zur perspektivischen Darstellung ‚verrannt‘ habe. An dieser Stelle in Vasaris Text geht es konkret um die Zeichnung eines *Mazzochio*[50]. Diese Kopfbedeckung hat Uccello in einen Polyeder ‚übersetzt‘ und zeichnerisch konstruiert. Eine selbstgegebene Aufgabe, die höchste Anforderungen an den Künstler stellt, um zu einer in Perspektive und Verkürzungen korrekt konstruierten Zeichnung gelangen zu können. (Abb. 8.11) Paolo Uccello transformiert die eigentlich runde und ringförmige Kopfbedeckung in einen Polyeder – wohl um es so überhaupt zu ermöglichen, den *Mazzochio* perspektivisch konstruieren zu können. Der Maler gibt darüber hinaus den Gegenstand in einer Art wieder, die ihn erscheinen lässt, als ob er transparent wäre. Das eröffnet für Paolo die Möglichkeit, die gesamten Flächen, die den Polyeder bilden, wiedergeben zu können. Die Betrachtung dieses Blattes von Paolo Uccello lässt – unter Einbeziehung dessen, was zuvor zur Sicht auf die Lebenswelt als ein

47 _ Dubois 2010, S. 100.

48 _ Michelangelo Antonioni zeigt in seinem frühen Film La signora senza camelie (1953) eine Reproduktion von Paolo Uccellos Werk *Die Schlacht von San Romano* intradiegetisch. Vgl. Guidi 2013, S. 260.

49 _ Giorgio Vasari, *Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli* [1568], hg. kommentiert und eingeleitet von Hana Gründler und Iris Wenderholm, Berlin 2012, S. 19.

50 _ Ein *Mazzochio* ist eine ringförmige Kopfbedeckung, die im Florenz des 15. Jahrhunderts getragen wurde. Er war entweder aus einem Holzring hergestellt oder als eine Rolle aus Stoff, die mit Daunen gefüllt war, gefertigt. (Abb. 8.11. und Abb. 8.12) Vgl. Hana Gründler und Iris Wenderholm, „Anmerkungen zum Leben des Paolo Uccello“, in: Giorgio Vasari, *Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli* [1568], hg., kommentiert und eingeleitet von dens., Berlin 2012, S. 99–116, hier Anm. 9, S. 102.

Konvolut von Flächen formuliert wurde – die folgende Bewertung zu: Diese Zeichnung könnte als eine künstlerische Umsetzung oder Übersetzung dieser Sicht auf die Lebenswelt gesehen werden. Auch wenn Paolo in diesem Fall nur den Gegenstand selbst gezeichnet hat und auf eine Darstellung des ihn umgebenden Raums verzichtete.

Für eine weitere Zeichnung eines *Mazzochio,* die heute im *Louvre* in Paris aufbewahrt wird,[51] (Abb. 8.12) hat Paolo Uccello die Darstellung als einen transparent erscheinenden Gegenstand aufgegeben und belegt die verbleibenden sichtbaren Flächen des Polyeders mit einem bräunlichen Farbton, den er zur Angabe der Licht- und Schattenverhältnisse heller und dunkler abgemischt hat. Darüber hinaus gibt er die räumlichen Verhältnisse an, in denen der *Mazzochio* zu verorten ist. Auch ohne nachweisen zu können, ob es sich bei dieser zweiten Zeichnung tatsächlich um den Entwurf für eine Holzeinlegearbeit handelt, lässt sich an diesem Blatt Paolos deutlich eine Nähe zur visuellen Erscheinung von Intarsien-Bildwerken erkennen. Auch schafft die Art der Darstellung des *Mazzochio* die Möglichkeit, diese Zeichnung in ein Intarsien-Bildwerk übertragen zu können.

Die Intarsienkunst bietet sich aufgrund der spezifisch für sie gültigen handwerklichen Bedingungen an, aus geometrischen Flächen aufgebaute Dinge oder etwa Architektur darzustellen. Ebenso lassen sich auch organische Formen oder menschliche Figuren mit den Mitteln der Intarsienkunst in Bilder übertragen. Die Umsetzung in Intarsien verlangt hierbei allerdings eine Sicht- und Vorgehensweise, die sich auch für diese Sujets an einem Aufbau aus Flächen, die im Bildraum aneinanderstoßen, orientiert.

Zur Unterstützung dieser Aussagen wäre es hilfreich, Nachweise auffinden zu können, die belegen, dass sich Piero della Francesca auch künstlerisch mit Entwürfen für Intarsien-Bildwerke auseinandergesetzt hat:

> „Für den Fall der Lendinara [die Brüder Cristoforo und Lorenzo Canozio, gen. da Lendinara, der Verf.] – was wäre an der Annahme unglaubwürdig, dass Piero della Francesca, den mit Lorenzo Canozio eine enge brüderliche Freundschaft verband, ihn mit einer Serie von Kartons als Basis [für seine Intarsienkunst, der Verf.] ausgestattet und dazu die Berechtigung zur unlimitierten Reproduktion gegeben hat?“[52]

Roberto Longhi stellt seine Argumentation auf ein Fundament, das die hohe künstlerische Qualität

51 _ Vgl. Vasari 1568/2012, S. 19.

52 _ „Nel caso dei Lendinara, che cosa d'inaudito in questa supposizione, che all' amico »a lui caro quanto fratello« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] Lorenzo Canozi, Piero della Francesca abbia fornito una serie-base di cartoni, abbandonandoglieli con diritto di riproduzione illimitata?“ Zitiert nach dem Nachdruck des Originaltextes: Roberto Longhi, „Officina Ferrarese“ [1934], in: ders., *Da Cimabue a Morandi,* hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 490–621, hier S. 513.

dieser Intarsienbildwerke (Abb. 8.13 und Abb. 8.14) zum Ausgangspunkt nimmt. Hiervon ausgehend gelangt er dann zu dem Schluss, dass diese hohe Qualität der Intarsien sich nur durch Entwürfe, die ein künstlerisch außergewöhnlich hochstehender Zeichner gefertigt haben muss, begründen oder erklären lässt. So kommt Roberto Longhi dann zu einer klaren – und für ihn gesicherten – Zuschreibung an Piero della Francesca.[53]

Hier wird nun nicht soweit gegangen, die von Longhi getroffene Zuschreibung als einen Beleg für die Urheberschaft Piero della Francescas an den Kartons für die Intarsienwerke der Brüder da Lendinara zu werten. Auch können die Ausführungen Longhis wohl nicht hinreichend nachweisen, dass Piero überhaupt an Entwürfen für Intarsien-Bildwerke beteiligt war. Roberto Longhi gründet hier seine Zuschreibung letztlich nur auf einem belegten Umstand, nämlich dem, dass Piero della Francesca mit Lorenzo Canozio eng befreundet war.[54] Für die gesamte weitere Argumentation führt Longhi ausschließlich seine hohe Kennerschaft bei der Betrachtung, Beurteilung und Einordnung von Kunstwerken ins Feld. Dass der Kunsthistoriker aufgrund seiner Anschauung der Intarsien-Werke eine Verbindung zur Kunst Piero della Francescas herstellt, könnte dann aber doch als eine Form der ‚Unterstützung' für die vorstehend geäußerten Einschätzungen bewertet werden. Es ließe sich demnach davon sprechen, dass in der formalen künstlerischen Gestaltung von Pieros Kunst Ähnlichkeiten zur Art, in der Intarsien-Bildwerke den Betrachterinnen und Betrachtern erscheinen, aufzufinden sind.

Eine weitere Hinwendung zu Intarsien-Bildwerken könnte aufschlussreich sein, um das, was an dieser Stelle unter Bildkompositionen verstanden wird, die eine ‚Bewertung' einzelner Elemente zu vermeiden suchen, noch etwas ‚sichtbarer' machen zu können. Diese Annahme hängt in erster Linie mit der handwerklichen Technik der Intarsienherstellung und mit dem hierfür zu verwendenden Material zusammen. Sie wird sich demnach schon implizit aus den der Intarsienkunst eigenen Spezifika begründen lassen.

Intarsien stellen sich mit einer einheitlich glatten und planebenen Oberfläche dar. Diese Eigenschaft bringt es mit sich, dass eine Akzentuierung einzelner Elemente der Bildkomposition durch Variationen beim Materialauftrag auf den Bildträger ausgeschlossen ist. Die ausschließliche Verwendung von Holz als Material führt auch unvermeidbar dazu, dass die Bilder sich nur in einer Farbigkeit zeigen können, die auf eine durch das Naturmaterial zur Verfügung gestellte ‚Palette' beschränkt sein muss. Daher treten Intarsien mit einer harmonischen und warmen farblichen

53_Vgl. Longhi, *Officina Ferrarese*, 1934/1973, S. 513f.

54_Da Roberto Longhi die Aussage „»a lui caro quanto fratello«", die er anführt, um die enge Freundschaft zwischen Lorenzo Canozio und Piero della Francesca zu belegen, in seinem Originaltext in Anführungszeichen setzt, ist diese Aussage wohl als ein Zitat zu bewerten. Auch wenn Longhi keine Quelle angibt, soll dieses Zitat hier als Nachweis für die Freundschaft der beiden Künstler gelten können.

Disposition in Erscheinung. Eine harte und kontrastierende Farbigkeit ist durch die Verwendung des Naturmaterials Holz nicht zu erzielen.

Zusammenfassend ließe sich feststellen, dass die Verwendung des künstlerischen Mediums der Intarsienkunst ein Bildwerk hervorbringt, das auf Grundlagen aufbaut, die einen Bildaufbau mit gestalterischen Prioritäten auf bestimmten Bildpartien gar nicht erst ermöglichen. Das handwerkliche Verfahren stellt keinerlei Mittel zur Verfügung, die dazu dienen könnten, einzelne Teile im Rahmen der Gesamtkomposition höher oder niedriger zu gewichten. Hieraus wird dann auch ersichtlich, dass Intarsien-Bildwerke immer als Bilder auftreten, die allen sichtbaren Elementen den gleichen Stellenwert zubilligen. ‚Sie können gar nicht anders.'

Diese zurückliegenden Betrachtungen könnten dazu dienen, die den Kompositionen Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis innewohnende Bildauffassung verdeutlicht darzustellen und zu ‚illustrieren'. Denn durch den gleichgewichtenden Bildaufbau der Intarsien, der sich als dieser künstlerischen Technik immanent aufweisen ließ, könnte diesen Bildwerken für die hier besprochene Form der Komposition ein geradezu exemplarischer Charakter zugesprochen werden.

8.5 Gleich*gültig* Sehen als Voraussetzung der Möglichkeit der Bildkompositionen Morandis und Antonionis

Es soll nun noch einmal kurz zum Beginn dieses Kapitels zurückgekommen werden. Das geschieht, um in einer Art von ‚Gedankenspiel' einen Einstieg in den Themenkomplex der Bildkompositionen darzustellen, der ein ganz anderer ist als der hier tatsächlich gewählte. Von dieser gedanklichen ‚Kehrtwende' aus abhebend, wird dann das Ziel verfolgt, *in Abgrenzung* zu diesem Ansatz, die gewonnenen Erkenntnisse zur Komposition Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis herausarbeiten und in konzentrierter Form darlegen zu können.

Zu Beginn der Betrachtungen wurde eine Definition dessen, was denn unter einer Bildkomposition überhaupt zu verstehen wäre, in Form eines Zitates wiedergegeben. Hieraus konnte entnommen werden, dass unter dem Begriff der Komposition die „»Zusammenfassung der Teile zu einem einheitlichen Ganzen«" zu fassen sei. Das jedoch – so die sich hieran anschließende Fortführung dieser Aussage – „läßt außer acht, daß beim Kunstwerk das Ganze vor seinen Teilen da ist, […]."[55]

Da an dieser Stelle nun allerdings die Aufgabenstellung der Bildenden Künstler Morandi und Antonioni thematisiert wird, eine gelungene Komposition für ihre Bilder zu schaffen, könnte zum zweiten Teil dieses Zitates ein Einwand ins Feld geführt werden: Zu Beginn ihrer Arbeit an den Bildern ist nämlich noch gar kein Kunstwerk existent – somit auch kein Ganzes, das vor seinen

55_Jahn/Haubenreißer 1995[12], S. 449.

Teilen da sein könnte.
Somit könnte es hier darum gehen, den prozesshaften Vorgang der Erarbeitung einer Komposition zu untersuchen. Sich mit Aspekten zu beschäftigen, die zu einer am Ende gelungenen Bildgestaltung verhelfen würden – die demnach im Hinblick auf ein Kunstwerk als eine Ganzheit – als diesem vorgängig zu gelten hätten. Oder – aus einer differenten Perspektive formuliert, könnte der zweite Teil des Zitats in der Art interpretiert werden, dass sich diese Aussage nur aus der Sicht der Betrachterinnen und Betrachter eines fertigen Bildes, verifizieren lässt. Für den Bildenden Künstler, der seine weiße Leinwand oder seinen unbelichteten Film als Ausgangsmaterial zur Verfügung hat, könnte mutmaßlich angenommen werden, dass für ihn lediglich das Nacheinander eines Gestaltungsprozesses von Interesse wäre.
Die soeben formulierten hypothetischen Ansätze erscheinen möglicherweise zunächst auch so, dass ihnen eine gewisse Plausibilität durchaus zugesprochen werden könnte.
Für eine Beschäftigung mit Faktoren, denen Bedeutsamkeit für die Kompositionen Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis zugewiesen werden soll, sind die soeben genannten Argumente jedoch nicht in Anwendung zu bringen. Eine Auseinandersetzung mit den Bildwerken der beiden ‚Protagonisten' kann das Endergebnis der kompositorischen Arbeit keinesfalls ignorieren.
Die Beschäftigung mit den Kompositionen lässt sich *nicht* auf ein Nacheinander von Tätigkeiten reduzieren, die nach bestimmten Kriterien vollzogen werden. Eine solche Vorgehensweise könnte – rein hypothetisch – nur für den Fall denkbar erscheinen, dass sich gelungene Werke der Bildenden Kunst durch die Anwendung von immer gleichen ‚Gestaltungsgesetzen' realisieren ließen. Dies kann jedoch nicht zutreffen, da eine jede Konstellation von Dingen im räumlichen Gefüge ein ganz eigenes ‚Bündel' an Anforderungen an das Gelingen einer Bildkomposition stellt.
Die Bilder präsentieren sich *nur* in Form einer Ganzheit, die sich auch *nur* in einer Gleichzeitigkeit vollziehen kann. Das macht das Wesen der Bilder aus.
Daran lässt sich dann auch erkennen, welche die einzig mögliche Herangehensweise bei der Gestaltung eines Bildes sein kann. Das Potenzial, ein gelungenes Bild zu ermöglichen, findet sich nur in einem Vorgehen, das seine ganze Orientierung im Hinblick auf das Bild sucht, das sich am Ende des Schaffensprozesses darstellen wird. Alleine eine Berücksichtigung des Bildes in seinem Wesen als Ganzheit kann der Ausgangspunkt sein, um ein Bild zu schaffen zu können, das potenziell über die Voraussetzungen verfügt, Kunst zu sein.
Dass Bilder sich in der zuvor beschriebenen Weise präsentieren, ist unabdingbar mit dem menschlichen Sehen verbunden, da diese sinnliche Fähigkeit die Voraussetzungen bereitstellt, um überhaupt eine simultane Zusammenfassung von Teilen zu einem Ganzen möglich zu machen.
Die Konsequenz für eine künstlerische Bildgestaltung wäre demnach, dass nur durch das Hinsehen und eine permanente Kontrolle der sichtbaren bildlichen Zwischenergebnisse durch die

Augen der Prozess der Komposition eines Bildwerkes zu einem gelungenen Ende kommen kann.
Das Sehen in Hinblick auf ein Resultat, das künstlerischen Intentionen genügen soll, verlangt für die Arbeit an der Komposition eines Bildes, dass die Gesamtheit seiner Einzelelemente und alle für deren Umsetzung genutzten künstlerischen Mittel nur einem Ziel verpflichtet sein können: einer Komposition zu dienen, die ihre Teile derart zusammenfügt, dass die Bilder in einer Einheitlichkeit wahrzunehmen sind.
Es soll hier festgehalten werden, dass die sich anschließenden Bemerkungen zur Bildkomposition Morandis und Antonionis *keinesfalls* einen Anspruch darauf erheben, den *einzig* gangbaren Weg zu beschreiben, der zu einer gelungenen Komposition führen könnte – mithin einen Bildaufbau, der die Voraussetzungen bereitstellt, um Bildwerke zu schaffen, die Kunst sein können. Ebenso wenig soll der Eindruck vermittelt werden, dass die beiden ‚Protagonisten' dieser Arbeit die einzigen Bildenden Künstler gewesen wären, die sich zur Komposition ihrer Bilder für die nachfolgendend angeführten gestalterischen Prämissen entschieden hätten. Es wird demnach auch kein Anspruch auf ‚Exklusivität' erhoben.
Aus den bislang gewonnenen Erkenntnissen konnte in der Gesamtschau eine zentrale These dieser Arbeit dann nachvollziehbar herausgearbeitet werden:
Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni haben Bildwerke geschaffen, denen unterstellt werden kann, dass sie auf einer vergleichbaren gestalterischen Grundlage aufgebaut sind. Die Kunst Morandis und Antonionis basiert letztlich auf der Art, in der die beiden Künstler die Welt, die sie umgab, gesehen haben. Das Sehen der beiden Künstler, das als spezifisch für sie erkannt werden konnte, bestimmt ihre Kunst. Oder umgekehrt – die Kunst Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis spiegelt ihre Art, die Welt zu sehen, wider.
Die Bildwerke basieren auf der wesentlichen Erkenntnis, dass die Dinge in der sichtbaren Welt und die diese Dinge umgebenden Räume gleichwertig ‚wichtig' vor Augen stehen. Aus genau dieser Sicht auf die Welt ergibt sich dann auch folgerichtig die Art, in der ihre Bilder erscheinen. Alle Einzelelemente des Bildes und alle genutzten künstlerischen Mittel dienen dazu, ein Kunstwerk zu ermöglichen, das in ihrer Art zu sehen seine Entsprechung finden kann.
Es wurde bislang auch bereits davon gesprochen, dass Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni bei ihrer künstlerischen Tätigkeit immer schon und von Beginn an, das Ergebnis mitbedachten und mitberücksichtigten: das Bild.
So könnte die Aussage zur ergebnisorientierten Arbeitsweise Antonionis und Morandis – aufgrund der nun erforschten Erkenntnisse – neu formuliert werden: Sie bedachten und berücksichtigten nicht nur, dass am Ende ihrer Arbeit ein Bild erscheint, welches sich auf zwei Dimensionen beschränkt. Da gezeigt werden konnte, dass eine Gleichbewertung aller sichtbaren Elemente ihre Art die Welt zu sehen charakterisiert, erscheint es auch möglich, diese Neubewertung abzugeben:

Morandi und Antonioni konnten die sie umgebende Welt schon *als* ein Bild sehen.
Sie sahen die sie umgebende Welt in Bildern, die sich in einer besonderen Form von Einheitlichkeit darstellten. Dies ist die entscheidende Grundlage, die es Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni ermöglichte, aus einer Vielheit Bildwerke zu schaffen, die eine Ganzheit sind. Allem in der Lebenswelt Sichtbaren die gleiche Gültigkeit zu verleihen, macht das Sehen der ‚Protagonisten' aus und ist ebenso die Voraussetzung für die Art, in der ihre Bildwerke erscheinen. Die Kunst Antonionis und Morandis ist bedingt durch ihr Sehen, das als gleich*gültig* bezeichnet werden könnte.
Gleich*gültig* Sehen ist für Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis Kunst die unabdingbare Voraussetzung ihrer Möglichkeit.

Bisher bestimmten in Bezug auf die Bilder Morandis und Antonionis die folgenden Fragestellungen den Fokus der Betrachtung: Auf welchen Wegen und mithilfe welcher Mittel erreichten es die beiden ‚Protagonisten' dieser Arbeit, dass ihre Bilder so erscheinen können, wie sie erscheinen? Und: Lassen sich spezifische Fähigkeiten Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis als Voraussetzungen für ihre Kunst ausmachen?
Im weiteren Fortgang wird sich dann zunächst die Blickrichtung auf die Werke verändert darstellen, um so von der Erscheinung der Bilder hin zur Untersuchung möglicher Wirkungen, die sie auf ihre Betrachterinnen und Betrachter zu entfalten imstande sind, übergehen zu können.

Zunächst aber schließt sich ein Kapitel an, das als notwendig erachtet wird, um der Filmkunst Michelangelo Antonionis zumindest in Ansätzen gerecht werden zu können. So sollen die bislang betrachteten Bildwerke des Regisseurs in das ihnen originär zugedachte Umfeld eingebunden werden. Daher wird nun der Film als ein Ganzes in den Blick gerückt, um so die Rolle und die Bedeutsamkeit der Bilder innerhalb des filmischen Werks Michelangelo Antonionis thematisieren zu können.

9. Das Werk Michelangelo Antonionis

Michelangelo Antonioni hat seine künstlerische Tätigkeit im Bereich des Filmschaffens gelebt und die bisher im Rahmen dieser Arbeit fast ‚isoliert' betrachteten Bilder sollen in der Folge auf ihre Bedeutung im gesamten filmischen Zusammenhang untersucht werden. So treten weitere Faktoren, die einen Film ausmachen, ins Blickfeld und sollen auf ihre Wechselwirkungen mit den Filmbildern Antonionis hin betrachtet werden. Dies geschieht im Bewusstsein, dass diese Unternehmung innerhalb des hier abgesteckten Rahmens die Gefahr einer geradezu fahrlässigen Verkürzung der weiteren filmspezifischen Elemente birgt.

9.1 Die Bilder im Kontext weiterer filmkonstituierender Faktoren

Die Bilder des Regisseurs werden ihren Zuschauerinnen und Zuschauern als Filme dargeboten. Daher erscheint es unumgänglich, den Blick auf dieses Medium zu legen. Auch wenn der Fokus dieser Arbeit ganz eindeutig auf den Bildern liegt, lässt sich über Wirkungen, die von der Arbeit Antonionis auf seine Zuschauerinnen und Zuschauer ausgehen könnte, nicht losgelöst von der Form sprechen, in welcher sich die Filmbilder dem Publikum präsentieren. So werden zunächst aufeinanderfolgend Faktoren besprochen, die mit den Bildern gemeinsam in Erscheinung treten und somit auch zur Wirkung der Filme Antonionis beitragen.
Zuvor sollen noch einige kurzgefasste Anmerkungen zu dem Ort erfolgen, an welchem sich die Zuschauerinnen und Zuschauer eines Films einzufinden hatten, um ihn überhaupt rezipieren zu können: das Kino.

9.1.1 Der Ort der Aufführung – das Kino

Für das Medium des Films ist seine ausschließliche Performanz an einem wiederum nur für die Filmvorführung geschaffenen Raum spezifisch.[1] Und es sind wohl auch nicht ausschließlich die technischen Rahmenbedingungen, die erfüllt sein müssen, um Filme projizieren zu können, die für die Entstehung des Kinos verantwortlich zeichnen.
Die Kinos wiesen über einen recht langen Zeitraum eine Ausgestaltung ihrer Räume auf, die sich auffallend deutlich an Theaterhäusern orientierte – die Theater sogar imitierte. So erscheint denkbar, dass zu Beginn des Kinos der Aufführungsort als eine Art von ‚Gegenentwurf' zum Theater gesehen werden könnte. Es wäre durchaus vorstellbar, dass das einem breiten Publikum sich öffnen

1 _Dies gilt zumindest bis zur Einführung eines flächendeckend empfangbaren Fernsehprogramms.

wollende Filmgeschäft um eine besondere Anmutung für die Aufführungsorte bemüht war. Einen Ort, der bereits aufgrund seiner Erscheinung signalisiert, dass hier etwas ‚Besonderes' dargeboten wird. Gemeinsam mit der Oper und dem Theater ist dem Kino, dass die Besucherinnen und Besucher sich zum Ort der Performanz begeben müssen – Eintrittsgeld bezahlen – und sich für einen definierten Zeitraum in einen abgedunkelten Saal begeben. Im Kinosaal wird der Film projiziert und die Zuschauerinnen und Zuschauer nehmen ihn in einer Raum- und Beleuchtungssituation wahr, die eine intensive Konzentration und ein Sich-Einlassen auf die Geschehnisse, die sich auf der Kinoleinwand zutragen, ermöglicht.

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte das Kino – auch in Italien – einen enormen Zuwachs an Aufmerksamkeit. Was wohl auch begünstigt wurde, weil sich – mit Ausnahme von Zeitungen und Zeitschriften – die möglichen Optionen für einen Medienkonsum der Bevölkerung zunächst auf das Radio und das Kino beschränkten. So kam es dazu, „dass Italien 1959 im weltweiten Vergleich das Land mit den meisten verkauften Kinokarten nach den USA war […]."[2]

Das große Interesse am Kino in Italien ist möglicherweise auch darauf zurückzuführen, dass hier ein flächendeckend empfangbares Fernsehprogramm zeitlich etwas hinter der Entwicklung in anderen europäischen Ländern zurückblieb. „Obwohl mit der regelmäßigen Übertragung eines Fernsehprogramms bereits 1954 begonnen worden war, hatte es drei weitere Jahre gebraucht, um eine landesweite Empfangsmöglichkeit zu erreichen."[3] Auch gab es ein staatliches Monopol für die Fernsehausstrahlung: „ – RAI (Radiotelevisione Italiana) – mit nur zwei Programmen (RAI 2 war 1961 eingeführt worden) in Schwarz-Weiß, mit einem noch starken Ethos der Verbreitung von qualitativ hochwertigen „kulturellen" Inhalten […] [Anführungszeichen im Original, der Verf.]."[4]

Dies skizziert grob die Situation, in die auch das Kino Michelangelo Antonionis im Italien der 1950er und der frühen 1960er Jahre eingebunden war. Gerade aus heutiger Sicht – in einer sich vollkommen verändert darstellenden Medienlandschaft, die auch nachhaltige Auswirkungen auf das Konsumverhalten gegenüber Medien mit sich bringt – erscheinen diese Hinweise sinnvoll zu sein.

2 _Bauer 2016, S. 213.

3 _David Forgacs, „Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren", in: *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, hg. von Thomas Koebner und Irmbert Schenk, München 2008, S. 21–38, hier S. 22.

4 _Forgacs 2008, S. 26.

9.1.2 Die Erzählung

Es ist nicht beabsichtigt, nun die Geschichten, die in den hier betrachtenden Filmen Antonionis verhandelt werden, zusammenfassend wiederzugeben. Vielmehr sollen an dieser Stelle Überlegungen angestellt werden, die sich mit eher strukturellen Fragen zur Erzählung der hier betrachteten Filme auseinandersetzen.

So kommen die Bedeutung der Filmanfänge, die der Dialoge und schließlich die der Schlusssequenzen in Antonionis Filmen zur Sprache. An diesen Aspekten wird Fragen nachgegangen, die sich mit deren ‚Rolle' im Gesamtkontext der Filme und deren Erzählungen beschäftigen. Darüber hinaus wird versucht, Michelangelo Antonionis individuellen künstlerischen Umgang mit eben diesen filmischen Elementen zu beleuchten.

Die Disziplin der Filmwissenschaft richtet ihr Hauptaugenmerk – ein Eindruck, der sich durch die bearbeitete Literatur verfestigte – auf die Narration eines Filmes. Wobei die vorstehende Aussage nicht als irgendeine Form von Bewertung gesehen werden soll.

Hier wird das Element der Erzählung in ausgewählten Filmprojekten Michelangelo Antonionis in erster Linie zum Gegenstand der Untersuchung, da die Narration unbestreitbar als elementarer Bestandteil eines Films gelten kann. Was sich nicht zuletzt an dem Umstand erkennen lässt, dass Antonioni auch an allen Drehbüchern der hier betrachteten Filme maßgeblich mitgearbeitet hat.[5] Die Geschichten, die der Regisseur erzählt werden nach Antonionis individuellem künstlerischen Konzept erarbeitet und dargeboten. Um dies deutlicher zeigen zu können, wird zunächst ein Blick auf die Filmanfänge geworfen, die Antonioni als Einstieg in seine jeweilige Geschichte konzipiert und realisiert hat.

„Die narrative Theorie, die Mechanismen und Strukturen des filmischen Erzählens untersucht, theoretisiert und systematisiert" […][6], spricht dem Beginn eines Films dann auch eine Art von Schlüsselfunktion für die gesamte Erzählung zu. Das erscheint plausibel, da es sicherlich erstrebenswert ist, mit der Erzählung eines Films bei den Zuschauerinnen und Zuschauern Interesse am Kommenden wecken zu können. „Entscheidend ist, dass der Film gleich zu Beginn seine Karten auf den Tisch legt, also seine Regeln, sein Ziel und sein Spielfeld absteckt."[7]

5 _Für L'Avventura, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Für La notte, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Ennio Flaiano. Für L'eclisse, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. Für Il deserto rosso, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. Vgl. Di Carlo 2018, S. 360–362. Für Blow-Up, Drehbuch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond (englische Dialoge), nach der Erzählung *Las babas del diablo* von Julio Cortázar. Vgl. Bauer 2016, S. 707.

6 _Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 58.

7 _Elsaesser / Hagener 2007, S. 58.

Für die Anfänge, die Michelangelo Antonioni bei seinen Filme realisiert hat, kann festgehalten werden, dass sie zu den hier zuvor geforderten Eckpunkten nur teilweise Informationen preisgeben. Sie können sogar verwirrend wirken, wie im Fall seines Projektes L'AVVENTURA, wo der Filmbeginn bei den Zuschauerinnen und Zuschauern Erwartungen hervorruft, die dann im weiteren Verlauf der Geschichte nicht eingelöst werden.[8]

Für den Spielfilm L'ECLISSE wählt Michelangelo Antonioni einen Beginn, der eigentlich eher das Ende eines Films sein könnte.[9]

Das „Spielfeld" der Handlung gibt Antonioni bei den hier betrachteten Filmen mehr oder weniger deutlich an[10] – eindrucksvoll und künstlerisch eigenwillig umgesetzt gilt dies insbesondere für den Beginn von LA NOTTE.[11]

Zu den „Regeln", nach denen die Geschichte verlaufen wird, und über das durch die filmische Erzählung hindurch verfolgte „Ziel" stellt Antonioni den Zuschauerinnen und Zuschauern zu Beginn seiner Filme keine konkreten Hinweise zur Verfügung.

8 _ Anna (Lea Massari) verschwindet am Beginn des Films spurlos, während sie mit ihrem Lebensgefährten und einer Gruppe von Freunden die kleine Felseninsel *Lisca bianca* besucht. Es beginnt die Suche nach ihr, die jedoch recht bald eingestellt wird. Lediglich Annas Freundin Claudia (Monica Vitti) versucht weiterhin, die Verschwundene aufspüren zu können. Die Erwartung irgendeine Auflösung und den Grund für Annas Verschwinden zu erhalten, wird bis zum Ende der Erzählung jedoch nicht erfüllt.

9 _ Der Film beginnt am Ende einer Nacht und erzählt davon, dass nun die Beziehung zwischen Vittoria (Monica Vitti) und Riccardo (Francisco Rabal), die in dieser Anfangssequenz nahezu sprachlos agieren, beendet ist. Dann verlässt Vittoria sein Haus.

10 _ Zu Beginn von L'AVVENTURA stellt Antonioni ein Neubaugebiet, in dem moderne Architektur im Entstehen begriffen ist, vor eine im Hintergrund sichtbare barocke Kuppel. (Abb. 9.1) So wird erkennbar, dass der Film in Rom seinen Anfang nimmt. L'ECLISSE beginnt im römischen Stadtviertel EUR *(Esposizione universale di Roma)*. (Abb. 9.2 und Abb. 9.3) Der Stadtteil war bereits unter den Faschisten für die, für das Jahr 1942 geplante Weltausstellung, angelegt, geplant und dann – durch den Krieg bedingt – nur in Teilen realisiert worden. Als das zentrale und markante Gebäude des Viertels kann der von Adalberto Libera entworfene *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi* gelten, der bis heute steht und auch genutzt wird. Dieser ist jedoch im Film nicht zu sehen, weshalb nicht einzuordnen ist, ob dieses Wohnviertel dem Filmpublikum 1962 so bekannt war, dass hier ein direkter Bezug zu Rom als Spielort des Films hergestellt werden konnte. Im Fall von IL DESERTO ROSSO gibt der Anfang des Films nur an, dass er im Umfeld einer modernen petrochemischen Fabrikanlage zu lokalisieren ist und dass diese die unmittelbar umliegende Landschaft mit ihren Abfällen kontaminiert. (Abb. 9.4 und Abb. 9.5)

11 _ Mit einem *Establishing Shot* zeigt Antonioni, dass die Handlung zu LA NOTTE in Mailand ihren Anfang nehmen wird. In der ersten Einstellung des Films ist das im Jahr 1958 fertiggestellte Pirelli-Hochhaus (Architektur: Gio Ponti und Pier Luigi Nervi) zu sehen. Vgl. Marie-Theres Stauffer, „[Art.] Ponti, Gio(vanni)", in: *Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Vittorio Magnano Lampugnani, Ostfildern 1998, S.296f. (Abb. 9.6) Direkt im Anschluss folgt im Film der Vorspann. Hier fährt die Kamera von der 32. Etage des Pirelli-Hochhauses langsam abwärts und eröffnet den Blick von oben auf Mailand. (Tafel 9.1) Vgl. Bauer 2016, S. 281f.

Was aber für die Filmanfänge Antonionis Gültigkeit beanspruchen kann, ist, dass der Regisseur diese Sequenzen – die häufig ohne gesprochene Worte auskommen – nutzt, um seine ästhetisch hochstehende Bildsprache in seinen Filmen etablieren zu können.

Ein Element, welches beim Film wesentlichen Anteil an der Narration trägt, sind die gesprochenen Dialoge der Schauspielerinnen und Schauspieler. Auch für deren Einsatz und für deren Ausgestaltung hat Michelangelo Antonioni seine eigene künstlerische Form gefunden. So ist zunächst zu bemerken, dass sich in Bezug auf die Dialoge Unterschiede zu dem, was im ‚Film-Gedächtnis' der Zuschauerinnen und Zuschauer hierzu abgelegt sein könnte, auftun. Im Vergleich zu dem aus der Filmbetrachtung Erlernten – setzt Antonioni Dialoge nur sparsam im Handlungsstrang seiner Filme ein. Die Unterhaltungen oder Gespräche beschränken sich auch häufiger auf nur recht wenige und zudem knapp gefasste Sätze. „Sie haben mich oftmals für die Dialoge kritisiert."[12]

Von hier aus hebt Michelangelo Antonioni ab, um zu erläutern, warum er filmischen Dialogen weniger Gewicht beizumessen bereit ist, als er dies für die Arbeit anderer Regisseure konstatiert. Seiner Auffassung nach werden in vielen Situationen des realen Lebens die Gefühle im Zwischenmenschlichen in einer wenig kontrollierten und sogar schlechten Sprache artikuliert. In zahlreichen Filmen allerdings, so Antonioni, würden dann genau solche gefühlsbetonten Momente des alltäglichen Lebens mit Dialogen, deren Sprache viel zu schön und zu ausgefeilt sei, um ‚wahr' sein zu können, in Szene gesetzt.

> „Meiner Meinung nach sollte das Kino alles hinterfragen. Auch die Konventionen des Dialogs. Es ist nicht wahr, dass es immer ausreicht, in das Gesicht eines Gesprächspartners zu schauen, um ihn verstehen zu können. Sehr häufig muss einer ins Leere schauen – seine eigenen Gedanken isolieren."

Er begründet seinen Umgang mit filmischen Dialogen demnach damit, dass die Art – die knappe und weniger häufige Dialoge bevorzugt und nicht selten auch auf Sprachlosigkeit setzt – den Ausdruck von zwischenmenschlichen Gefühlen im Film mit einem höheren Maß an Wahrhaftigkeit vermitteln kann.

> „Es ist nicht wahr, dass das Personal meiner Filme keine Antworten gibt. Es ist vielmehr so, dass meine Filme keine solchen Antworten von ihnen verlangen. Das ist in dem Sinne zu verstehen, dass ich es bin, der durch die Arbeit an den Filmen die Fragen aufwirft. Die darauf folgenden Antworten liegen dann in den Händen aller. In den Händen jedes Einzelnen, der den Film sieht. Weil das Ansehen eines Films eine persönliche Erfahrung

12 _ Diese Aussage ist einer längeren Antwort Antonionis entnommen, aus der noch zwei weitere Textstellen zitiert werden. Daher wird die Quelle, die für alle Teile gültig ist, in einer Anmerkung nach dem letzten zitierten Textausschnitt angegeben.

zwischen dem Zuschauer und dem Film selbst ist.“[13]

Michelangelo Antonioni teilt hier in Bezug auf seine künstlerische Tätigkeit und die ihr zugrunde liegenden Intentionen Entscheidendes mit. Diese Aussage Antonionis wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit auch noch einmal herangezogen werden.

Nun wird ein dritter für die filmische Erzählung bedeutsamer Teilbereich ins Zentrum der Betrachtung rücken: der Schluss eines Films. Auch für das Ende seiner Filme lässt sich eine Form und deren künstlerische Umsetzung bei Michelangelo Antonioni feststellen, die als spezifisch für diesen Regisseur gelten könnte.

Wie dies auch für andere Formen einer Erzählung gilt, so findet ein Film in den weit überwiegenden Fällen ein Ende der Narration. Nachdem zu Beginn des Films „[…] seine Regeln, sein Ziel und sein Spielfeld […].“[14] abgesteckt wurden, so wird unter Verstoß oder unter Einhaltung der „Regeln“ auf dem „Spielfeld“ interagiert und die Handlung führt durch die Erzählung hindurch – mehr oder weniger stringent auf ein Ziel zu – auf einen Abschluss der Geschichte. Wie die Narration enden mag, ist hierbei nicht das Entscheidende. Die Erzählung ist strukturell darauf ausgelegt, einen Abschluss finden zu können. Die Erwartung an einen Abschluss der Narration ist dann auch etwas, was von den Besucherinnen und Besuchern eines Kinofilms bereits mitgebracht wird. Michelangelo Antonioni erfüllt nun diese Erwartungshaltung der Zuschauerinnen und Zuschauer seiner Filme *nicht*. Etwas zugespitzt könnte formuliert werden, dass bei Antonionis Filmen ihr Ende dadurch erfahren wird, dass auf der Kinoleinwand irgendwann das Wort ‚Ende‘ zu lesen ist.

Um dies noch etwas deutlicher‚illustrieren‘ zu können, wird zunächst das Ende von L‘AVVENTURA betrachtet werden.

In einer Plansequenz mit längerer Standzeit[15] präsentiert Michelangelo Antonioni das Schlussbild dieses Films.[16] (Abb. 9.7) Der Regisseur bietet einen Abschluss der Erzählung an, der im Unklaren darüber lässt, wie die Szene am Ende des Films zu bewerten sein könnte. Ist die Geste der Hand Claudias (Monica Vitti) auf Sandros (Gabrielle Ferzetti) Schulter und Hinterkopf als ein Abschied zu sehen, der die noch sehr junge Liebesbeziehung zwischen den beiden schon wieder beendet? Zeigt Antonioni ein Bild, welches zum Ausdruck bringt, dass Claudia bereit sein könnte, Sandro zu vergeben? Spendet sie ihm nur Trost – ohne dass sich daraus ein Rückschluss auf den Fortgang oder das Ende ihrer Beziehung ableiten ließe?

Die Ungeklärtheit schafft Michelangelo Antonioni, indem er für L‘AVVENTURA einen Schluss setzt, der nicht als das Ende der Erzählung zu empfinden und zu verstehen sein kann. So gibt der Regisseur den Zuschauerinnen und Zuschauern des Films ein ‚Rätsel‘ auf und lässt sie in einem Zustand der Ungewissheit zurück.

Am Ende von LA NOTTE ist es bereits nach Sonnenaufgang als für Lidia (Jeanne Moreau) und Giovanni (Marcello Mastroianni) Pontano der Besuch eines Festes auf einem Golfplatz zu Ende geht. Dort befinden sie sich – alleine mit sich selbst – inmitten der weiten Landschaft.

Die Kamera verlässt die beiden Protagonisten mit einem langsamen Schwenk nach links, der den Blick in die Landschaft öffnet, und so beendet der Regisseur LA NOTTE. (Abb. 9.8) Der Schluss dieses Films erscheint möglicherweise nicht ganz so unergründlich, wie dies am Ende von L‘AVVENTURA der Fall sein könnte. Dennoch breitet Antonioni hier ebenfalls eine Narration aus, um dann zum Ende des Films doch keinen Abschluss seiner Erzählung anzubieten.

Gegen Ende der Handlung von L‘ECLISSE verabreden sich Vittoria (Monica Vitti) und Piero (Alain Delon). Zum Schluss des Films zeigt Antonioni dann eine unscheinbare Straßenecke im römischen EUR-Stadtviertel. Es ist der Ort, an dem sich die beiden für acht Uhr an diesem Abend verabredet haben.[17]

Der Regisseur setzt das Folgende in einer aufeinanderfolgenden Reihung von Bildern um. In bildlichen Impressionen ‚umschreibt‘ oder ‚umkreist‘ Michelangelo Antonioni den vereinbarten

13 _ (1) „Molte volte mi hanno criticato per i dialoghi.“ (2) „Secondo me il cinema è tutto da rifare. Anche la convenzione del dialogo. Non è vero che guardandosi in faccia si riesce sempre a capire l’interlocutore. Molto spesso, per capire, uno deve guardare nel vuoto, isolare il proprio pensiero.“ (3) „Non è vero che i personaggi dei miei film non diano risposte. Sono i miei film che non pretendono da loro queste risposte. Nel senso che io pongo delle domande, facendo i film. Le risposte, poi, sono nelle mani di tutti, nelle mani di chi vede il film. Perché vedere un film è un‘esperienza personale fra lo spettatore e il film stesso.“ Antonioni in einem Interview mit Piera Fogliani, zuerst erschienen in: *Amica*, Nr. 7, 16. Februar 1982. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Di Carlo 2018, S. 332.

14 _ Wie Anm. 7, S. 209.

15 _ Die Standzeit beträgt 30 Sekunden. Timecode: 02:22:50–02:23:20 auf der DVD des Film der Studiocanal Arthaus, 2012.

16 _ Die beiden Protagonisten des Films hatten zuvor den Beginn ihrer Liebesbeziehung erlebt. Unmittelbar vor dieser Schlussszene nahmen sie als Gäste gemeinsam an einem mondänen Fest teil und gegen Ende der Nacht hat Sandro dann eine sexuelle Affäre mit einer Zufallsbekanntschaft dieses Abends. Claudia wird Zeugin des Betrugs – sie läuft ins Freie hinaus und Sandro folgt ihr bis zu der, auf dem Schlussbild zu sehenden, Terrasse.

17 _ Die Handlung von L‘ECLISSE begleitet einen kurzen Abschnitt aus dem Leben Vittorias (Monica Vitti), die sich gleich zu Beginn des Films von ihrem Lebensgefährten trennt. Antonioni zeigt Vittoria in ihrem alltäglichen Dasein und gewährt seinen Zuschauerinnen und Zuschauern einen gewissen Einblick in die Emotionen und Handlungen seiner weiblichen Hauptfigur. Sie lernt im Verlauf der Geschichte den jungen und offenbar recht erfolgreichen Börsenmakler Piero (Alain Delon) kennen und es bahnt sich eine Beziehung zwischen ihnen an. Vittoria und Piero treffen sich immer wieder an der gleichen Straßenecke des römischen EUR-Stadtviertels. So kommt es, dass sie sich zum Abschluss eines Treffens in Pieros Büro für den Abend des gleichen Tages um acht Uhr an ‚ihrer‘ Straßenecke verabreden. Bevor Vittoria die Wohnung verlässt, geben sie sich dann noch das Versprechen, sich nicht nur heute, sondern von jetzt ab an jedem Abend, an diesem Ort und zu dieser Uhrzeit treffen zu wollen.

Treffpunkt. Diese Sequenz setzt er in einer Form um, die weniger durch das Erscheinen von kontinuierlich fließenden Bildern, wie es das Medium des Films erwarten ließe, charakterisiert ist. Vielmehr erinnert die Art, in der sich die Bilder hier präsentieren, an eine Projektion von aufeinanderfolgenden Einzelbildern. So wird eine Anmutung erzeugt, die möglicherweise eher an eine Diavorführung oder an eine *Power-Point*-Präsentation als an einen Film erinnern könnte. Antonioni schneidet für das Ende seines Films Bilder aneinander, die die besagte Straßenecke und das Leben in ihrer unmittelbaren Umgebung in zahlreichen Facetten einfangen. Matthias Bauer schreibt von 58 unterschiedlichen Kameraeinstellungen, die Antonioni für die letzten Minuten von L'ECLISSE verwendet habe.[18]

Zu Beginn dieser Schlusssequenz herrscht noch Tageslicht vor – langsam geht die Sonne unter und zum Ende schalten sich die Straßenlaternen ein, es ist dunkel geworden und Antonioni lässt die Kamera auf eine einzelne Leuchte zoomen – dann ist der Film zu Ende. (Tafel 9.2) Und keiner der beiden Akteure ist am vereinbarten Treffpunkt erschienen. Die Schlusssequenz des Filmes hat eine Dauer von annähernd sieben Minuten.[19] Sieben Minuten, in denen kein einziges Wort fällt und die Zuschauerinnen und Zuschauer mit den Bildern und einer sparsam eingesetzten ‚sphärischen' Musik[20] ‚alleine gelassen' werden. Sieben Minuten, in denen ‚nichts' passiert. Michelangelo Antonioni gibt auch keinerlei Hinweise, geschweige denn eine Antwort, auf die Frage, warum weder Vittoria noch Piero am Treffpunkt auftauchen. Der Regisseur lässt auch L'ECLISSE zum Ende kommen, ohne der Erzählung einen Schluss zu geben.

Im Fall des Films IL DESERTO ROSSO verfährt Antonioni zur Beendigung der Geschichte in einer ähnlichen Weise. Hier kommt er den Erwartungen des Publikums in Bezug auf einen Abschluss der Erzählung nur insofern entgegen, dass er eine zirkulär gestaltete Narration verwendet. Womit ausgedrückt werden soll, dass Giuliana (Monica Vitti) und ihr Sohn (Valerio Bartoleschi) am Ende von IL DESERTO ROSSO an den Ort zurückkehren, an dem die Handlung des Films ihren Anfang nahm. (Abb. 9.9 und Abb. 9.10) Dieser Umstand bringt dann allerdings keinerlei Momente mit sich, aus denen sich ein Abschluss der Erzählung ableiten lassen könnte. Die Zuschauerinnen und Zuschauer bekommen auch bei diesem Film Antonionis einen Schluss, der die erzählte Geschichte nicht zu ihrem Ende bringt.

Der 1966 in die Kinos gekommene Film BLOW-UP beginnt und endet mit der gleichen Kameraeinstellung. Michelangelo Antonioni zeigt hier eine – aus größerer Distanz und schräg von oben aufgenommene – grüne Rasenfläche, die sich über das gesamte Bildformat erstreckt. Am Anfang des Filmes nutzt er das Bild des Rasens als Hintergrund für die – nacheinander eingeblendeten –

18 _ Vgl. Bauer 2016, S. 339.

19 _ Vgl. Timecode: 01:53:51–02:00:28 auf der DVD des Films der Studiocanal Arthaus, 2012.

20 _ Für die Musik zu L'ECLISSE zeichnet Giovanni Fusco verantwortlich. Vgl. Di Carlo 2018, S. 362.

typografischen Elemente des Vorspanns. Am Ende zeigt Antonioni auf der Rasenfläche zunächst noch – ganz klein und verloren wirkend – seinen Hauptdarsteller Thomas (David Hemmings), der dann die Szenerie verlässt, und es bleibt allein der Rasen sichtbar – so lange, bis *The End* auf der grünen Fläche eingeblendet wird. (Abb. 9.11 und Abb. 9.12)

Auch dieser Schlusseinstellung weist der Regisseur eine recht lange Standzeit von nahezu einer Minute zu.[21] Diese Zeitspanne wird beim Lesen an dieser Stelle vermutlich bei weitem nicht als so lange empfunden, wie dies bei der Betrachtung des Films der Fall ist – was wohl auch im Zusammenhang mit dem Teil der filmischen Handlung steht, der dieser letzten Einstellung unmittelbar vorausgeht.[22]

Michelangelo Antonioni erzählt in den letzten Minuten des Films eine Geschichte, die den Protagonisten des Films, den Fotografen Thomas, offensichtlich verwirrt, so dass er zu glauben beginnen könnte, seinen Augen nicht mehr trauen zu können. Darüber hinaus tritt möglicherweise bei den Zuschauerinnen und Zuschauern im Kino ein ähnlicher Effekt ein. So könnten sich auch bei ihnen, ob des Gesehenen Zweifel an der eigenen Wahrnehmung einstellen. Oder auch ein Nachdenken über die Verlässlichkeit und die Glaubwürdigkeit des persönlichen sinnlichen Erlebens in Gang kommen.

Antonioni verantwortet sein Publikum gegen Ende von BLOW-UP vollkommen an sich selbst und der Umstand, dass bis zum Schluss des Films kein Wort mehr gesprochen wird, könnte als ein zusätzlicher Beitrag zur Irritation der Zuschauerinnen und Zuschauern gewertet werden. BLOW-UP endet nicht – der Film hört auf.

Es erscheint wichtig, darauf hinzuweisen, dass den zuvor beschriebenen Schlusssequenzen oder Schlussbildern durchaus das Attribut, ‚Klassiker der Filmgeschichte' geworden zu sein, zugesprochen werden könnte.

Aus den vorausgegangenen Ausführungen konnte möglicherweise erkennbar werden, dass

21 _ Vgl. Timecode: 01:45:54–01:46:39 auf der DVD des Films der Warner Bros. Entertainment, 2004.

22 _ An gleicher Stelle verortet – im Londoner Maryon Park – trägt sich unmittelbar vor der Schlusseinstellung von BLOW-UP ein Tennisspiel zu, das von einigen Zuschauerinnen und Zuschauern beobachtet wird. Die beiden Akteure spielen ohne Ball und ohne Schläger. Es ließe sich demnach als ein pantomimisches Spiel benennen. Als Pantomimen agieren auch die Zuschauerinnen und Zuschauer und komplettieren so das Ensemble für dieses absurd wirkende Tennismatch. Gesteigert wird die skurrile Anmutung durch die Unterlegung mit den ‚Original'-Geräuschen, die ein Tennisspiel verursacht. Der Fotograf Thomas beobachtet als Außenstehender die Szenerie – bis dann der vermeintliche Tennisball über die Absperrung des Platzes geschlagen wird – und die Spieler und die Zuschauerinnen und Zuschauer Thomas gestisch darum bitten, den Ball – den es gar nicht gibt – wieder auf das Spielfeld zurückzuwerfen. Er zögert kurz – dann hebt er den nicht existenten Ball auf und wirft ihn zurück. An genau der Stelle des Rasens, an der er den Ball aufgehoben hat, bleibt Thomas stehen – Rasen und Schauspieler werden dann aus deutlich größerer Distanz gezeigt und die beschriebene letzte Einstellung des Films nimmt ihren Lauf.

Antonioni auch für diesen Bereich seines Schaffens eine eigenständige künstlerische ‚Sprache' entwickeln konnte. Seine Film-Geschichten sind nicht zuletzt durch eine strukturelle Form geprägt, die für die Zuschauerinnen und Zuschauer eine ‚einfache' und nur ‚konsumierende' Rezeption der Filme nicht vorsieht.
Hier konnte der Aspekt der Erzählung auch bedauerlicherweise nicht mit der ihm gebührenden Tiefe behandelt werden. Dennoch lässt sich aus dem Vorangegangen zumindest eines subsummieren: Antonioni erzählt die Geschichten seiner Filme vermittels der Bilder.

9.1.3 Die zeitliche und räumliche Verortung der Erzählung

Die Filme Antonionis spielen sich immer in der zur Zeit der Dreharbeiten aktuellen Gegenwart ab. Historische Sujets haben zu keinem Zeitpunkt Eingang in sein Werk gefunden. Selbst auf zeitliche Rückblenden innerhalb der filmischen Erzählung hat Michelangelo Antonioni in Gänze verzichtet. Für ihn könnten Handlungen, die sich in der jeweiligen Gegenwart zutragen, als ein unverzichtbares Kennzeichen seiner künstlerischen Konzeption bestimmt werden.
Ganz zu Beginn der Filme bietet sich den Zuschauerinnen und Zuschauern eine Einstellung, die als vergleichbar mit dem ersten visuellen Eindruck, den ein Mensch im Moment des Betretens eines Raumes oder bei seinem Schritt ins Freie wahrnimmt, eingeordnet werden könnte. Ein Bild, das etwas Neues und Überraschendes zu vermitteln in der Lage ist, obwohl häufig Dinge oder Situationen zu sehen sind, die durchaus schon häufig wahrgenommen wurden.
Die Handlungen legen anhand ihrer Anfangseinstellungen *keinen exakten* Zeitpunkt für den Beginn der Erzählungen offen, sind aber aufgrund der wiedergegebenen Szenerien als zeitgenössisch einzuordnen. Am Beginn der Narration wäre demnach ein gewisses Maß an Ungeklärtem im Rahmen des Bekannten ein Mittel, um die Zuschauerinnen und Zuschauer – durch eine Form von Vertrautheit mit der Situation – in die Erzählung mitnehmen zu können.
Die räumliche Verortung der Filme Antonionis entspricht der zeitlichen Einordnung der Erzählungen in ihre jeweilige Gegenwärtigkeit. In den Städten, Wohnungen und Landschaften der Spielorte zeigt der Regisseur auffallend häufig zur Zeit der Filmaufnahmen aktuelle moderne Architektur, Einrichtungsgegenstände, Dinge des täglichen Gebrauchs, Werbeschilder und vieles andere. Die Interieurs, die Exterieurs und zahlreiche Details sind genau so ausgewählt, wie es der zeitlichen Verortung der Erzählungen gemäß ist. Michelangelo Antonioni hat häufiger betont, dass er eine große Affinität zur Architektur seiner Zeit empfindet, und diese Haltung spiegelt sich dann auch in seinen Filmen wider.[23]

23 _ Vgl. Guidi 2013, S. 259.

Es wird hier kein Urteil darüber abgeben, ob Michelangelo Antonioni die zeitgenössische moderne Architektur in Bezug auf die Lebensqualität kritisch bewertet hat oder nicht.[24] Was sich jedoch festhalten lässt, ist, dass der Regisseur in seinen Filmen auch moderne Architektur in Bildern zeigt, die dem Anspruch, Kunst zu sein, genügen können.[25] So sind es auch die Bilder, die Michelangelo Antonioni als Mittel einsetzt, um seine Geschichten in ihren zeitlichen und räumlichen Kontext einzuordnen.
Es werden keine über die Bilder hinausgehenden Informationen gegeben, die zur Bestimmung von Raum und Zeit der Handlung etwas beitragen könnten.[26]

24 _ Auf die Frage, inwiefern die moderne Architektur von Michelangelo Antonioni kritisch gesehen wurde, ist aus heutiger Sicht ausgesprochen schwierig zu beantworten. Die Personen in seinen Filmen sind häufig durch ihre Schwierigkeiten, in der modernen Welt zurechtzukommen, charakterisiert. Auch die zwischenmenschlichen Beziehungen und Gefühle werden von Antonioni als durch die Lebensbedingungen in der Moderne belastet oder gar gestört dargestellt. Von heute aus betrachtet, liegt es dann nahe, die moderne Architektur in Filmen Antonionis als eine Art von ‚Projektionsfläche' für die emotionalen und sozialen Probleme der agierenden Personen zu sehen und zu bewerten. Die heutige eher kritische oder auch ablehnende Haltung gegenüber der modernen städtischen Wohnarchitektur aus der fraglichen Zeit, könnte allerdings auch als ein Ergebnis der Erfahrungen, die in den vergangenen Jahrzehnten gemacht wurden, bewertet werden – demnach auch nur in Verbindung mit einem größeren zeitlichen Abstand möglich geworden sein. Zur Zeit der Entstehung der hier betrachteten Filme könnte die Bewertung der neuen und modernen Architektur wohl auch eine positive gewesen sein. Es erscheint denkbar, dass die moderne Architektur zu dieser Zeit als ein Symbol des Neuanfangs nach dem Zweiten Weltkrieg und als ein Zeichen des Aufbruchs und der Erneuerung der Gesellschaft gesehen wurde.

25 _ Es soll noch ein Eindruck, der beim Betrachten der Filme Antonionis aus heutiger Sicht zu beobachten sein könnte, angesprochen werden. Auch wenn die Erzählungen der hier betrachteten Werke zur Zeit ihrer Entstehung als zeitgenössisch einzuordnen sind, so sind sie heute über 50 Jahre alt. Dennoch – mit Ausnahme einiger Szenen und Details – hat sich eine gewisse Verwunderung darüber eingestellt, dass die Geschichten und die Bilder, in denen sie erzählt werden, ausgesprochen ‚aktuell' zu sein scheinen. Die künstlerische Arbeit Michelangelo Antonionis hinterlässt in keiner Weise den Eindruck, Geschichten zu erzählen, die als ‚überholt' oder ‚veraltet' empfunden werden könnten.

26 _ Angesprochen werden hier filmische und *nicht* bildliche Darstellungs- und Ausdrucksformen, wie beispielsweise eingeblendete schriftliche Informationen oder auch gesprochene Worte, die zu einer räumlichen und zeitlichen Einordnung des Geschehens nutzbar gemacht werden können. Michelangelo Antonioni verzichtet für seine Filme auf den Einsatz derartiger Elemente. Als eine Ausnahme hiervon könnte die zeitgenössische Musik, die in Blow-Up intradiegetisch zu sehen und zu hören ist, benannt werden. Antonioni lässt in diesem Film *The Yardbirds* mit dem Lied *Stroll on* auftreten und der Gitarrist der Band Jeff Beck zertrümmert sein Instrument auf der Bühne. (Abb. 9.13) (Hierzu möchte ich eine kurze persönliche Anmerkung machen: Durch die Beschäftigung mit der vorliegenden Arbeit wurde ich im Oktober 2017 auf ein Konzert in Köln aufmerksam. So kam es, dass ich zu Jeff Beck und Band fuhr und ein unvergessliches, eindrucksvolles Konzert sehen und hören durfte.)

9.1.4 Die Montage

Das Medium des Films bedingt es, dass die Filmbilder in einen formalen Zusammenhang gesetzt werden müssen, um so in ihrem Nacheinander eine Geschichte erzählen zu können. Hieraus ergeben sich allerdings auch Anforderungen und Gestaltungsmöglichkeiten, die über die narrative Ebene hinausgehen.

Die Auswahl und das Zusammenfügen der zuvor gedrehten Einstellungen zu einem Film wird mit dem Begriff der Montage bezeichnet. Zum anderen beschreibt der Begriff der Montage eine Tätigkeit des Filmschaffenden, die der Narration des Filmes dient. Die Zusammensetzung der Filmteile und die Art, in der dies geschieht, können für die Rezeption des ganzen Films durchaus nachhaltige Bedeutung annehmen, da die Montage Beiträge sowohl zur zeitlichen Bestimmung als auch zur räumlichen Verortung von Szenen und Sequenzen leisten kann. Ebenso lassen sich mithilfe der Montage Zusammenhänge herstellen, die durch die Zuschauerinnen und Zuschauer eines Films als kausal wahrgenommen werden.[27] Darüber hinaus lassen sich mittels der Montage sogar Bildsequenzen in der Art gestalten, dass sie imstande sind, die Rezeption bestimmter Bedeutungsinhalte auszulösen.[28]

Es wird nun zunächst ein zur Herstellung von Filmen ‚üblicherweise' genutztes Verfahren skizziert und dann Montagemethoden, die sich Michelangelo Antonioni zunutze gemacht hat, gegenübergestellt werden.

Die Bestimmung der zu drehenden Einstellungen geschieht auch unter der Vorgabe, aus diesen am Ende die gewünschte Geschichte glaubhaft zusammenfügen zu können. Dieser Umstand erfordert es – von Beginn der Dreharbeiten an – mitbedacht zu werden

Daraus resultiert, dass in der Filmbranche häufiger eine bestimmte Vorgehensweise für die Dreharbeiten Anwendung findet, die mit dem Begriff *Coverage* benannt ist. *Coverage* besagt, dass in der Regel jede Einstellung des Films mit drei Kameras aufgezeichnet wird, die meist in einer Dreiecksanordnung um die jeweilige Szenerie positioniert werden. So lässt sich sicherstellen von jeder Einstellung Filmaufnahmen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Einstellungsgrößen

27 _ Vgl. Hans Jürgen Wulff, Schlagwort: „Montage", in: *Lexikon der Filmbegriffe* [Online-Lexikon], https://filmlexikon.uni-kiel.de (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

28 _ Ein Experiment hierzu hat der russische Filmregisseur und Filmtheoretiker Lew Kuleschow im Jahr 1921 in Moskau durchgeführt. Es wurde eine Großaufnahme des ausdrucksschwachen Gesichts des Schauspielers Iwan Mosjukhin mit drei verschiedenen Bildern zusammengeschnitten: einmal mit einem Teller Suppe, einmal mit einem Sarg und schließlich mit dem Bild einer attraktiven Frau. Die Zuschauerinnen und Zuschauer schrieben der immer gleichen Portraitaufnahme drei differente Bedeutungen zu. Einmal wurde der Gesichtsausdruck empfunden, als drücke er Hunger aus, einmal war es Trauer und dann wurde das identische Gesicht mit dem Ausdruck von Begierde wahrgenommen. Vgl. Katz 1998, S. 199.

erhalten zu können, womit gewährleistet werden soll, für die sich anschließende Montage eine Abdeckung (*Coverage*) mit ausreichend verwertbarem Filmmaterial zur Verfügung zu haben,[29] da

„eine Standardauswahl von totalen, halbnahen und großen Aufnahmen [...] in der Regel für die Grundinterpretation einer jeden Szene ausreichend [ist]."[30] Die beschriebene Methode weist der Montage und somit der Arbeit der Cutterinnen und Cutter einen hohen Anteil an der Erscheinung des gesamten Films zu.

Für eine solche Vorgehensweise, die einen nicht unerheblichen Teil der kreativen Arbeit an einem Film in den Schneideraum delegiert, könnte der Schluss gezogen werden, dass Antonioni sich möglicherweise nicht der Methode des *Coverage* bedient hat. Auch bietet das *Coverage* eine Form von ‚Rückversicherung' für Regisseure, die zur Zeit der Dreharbeiten noch keine ausreichende Klarheit über die angestrebte visuelle Erscheinung einer Einstellung mitbringen. Und diese Methode wird häufiger von Filmproduktionsfirmen gewünscht oder auch vorgegeben, da sich mithilfe des *Coverage* Filme mit einer geringeren Zahl an kostenintensiven Drehtagen realisieren lassen.

„Bis zu *Il deserto rosso* [kursiv im Original, der Verf.] habe ich immer mit nur einer einzigen Filmkamera gedreht, demnach aus einem einzigen Blickwinkel."[31] Antonioni gestaltet die Dreharbeiten zu seinen Filmen demnach mit einer gänzlich anderen Herangehensweise, als die zuvor als eher ‚branchenüblich' beschriebene. Das Vorgehen mit nur einer Kamera und nur einem Blickwinkel für eine Einstellung erfordert ein hohes Maß an Sicherheit vonseiten des Regisseurs am Set.

Seine Methode bedingt aber auch, dass Antonioni bereits am Set die ‚Schnittstellen' des Films mitberücksichtigen muss, an denen später die Übergänge zwischen den einzelnen Einstellungen erfolgen sollen. Die Wechsel zwischen den Einstellungen müssen quasi schon mitgedreht werden, da der Regisseur hier nicht die Option hat, auf weiteres Material zurückzugreifen, das eine Szene beispielsweise aus einem veränderten Blickwinkel zeigt.

Als entscheidend ist allerdings der Umstand einzustufen, dass Michelangelo Antonioni in Bezug auf den Blickwinkel für eine jede Einstellung nur ein Versuch zur Verfügung steht, um zu Filmbildern zu gelangen, die seinen künstlerischen Intentionen genügen können.

So sind die sichtbaren Ergebnisse Antonionis auch nur aus der Summe der bereits benannten

29 _ Zu den Angaben, die das Verfahren des *Coverage* betreffen, vgl. Katz 1998, S. 210f.

30 _ Katz 1998, S. 211.

31 _ „Fino a *Il deserto rosso* [kursiv im Original, der Verf.] ho sempre girato con una sola cinepresa, quindi da un'unica angolazione." Antonioni in einem Interview mit Pierre Billard, zuerst erschienen in: *Cinema 65*, Nr. 100, November 1965. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Di Carlo 2018, S. 215.

Methoden und Fähigkeiten des Regisseurs als Gestalter seiner Bilder erklärbar.

> „Während *Il deserto rosso* [kursiv im Original, der Verf.] habe ich begonnen, mich verschiedenen Filmkameras mit unterschiedlichen Objektiven zu bedienen – allerdings immer aus dem gleichen Blickwinkel. Das geschah, weil die erzählerische Struktur es erforderte, bei der Montage Einstellungen einfügen zu können, die eine abstrakte Realität wiedergeben, als einen Stoff, der Farbe geworden ist – was mit den Teleobjektiven zu erreichen ist."[32]

Demnach hielt Michelangelo Antonioni auch, nachdem er sich für eine Aufnahmesituation mit mehreren Kameras entschieden hatte, weiterhin an dem Gestaltungsprinzip fest, für eine jede Einstellung nur einen Blickwinkel festzulegen. Dieses Vorgehen könnte mit der Arbeit eines Malers verglichen werden. Nachdem die Entscheidung für das Bildmotiv und die Blickrichtung gefallen ist, bleibt auch ein Maler bei dieser einmal gewählten Position gegenüber seinem Motiv bis das Bild beendet werden kann.

Es erscheint denkbar, dass die Methode Michelangelo Antonionis, mit nur einem Blickwinkel der Kamera zu arbeiten, aus seinem Selbstverständnis als Bildender Künstler heraus erfolgte. Der hohe Stellenwert, den er der Komposition seiner Bilder zugemessen hat, lässt sich wohl auch nur auf die beschriebene Weise in Filmbilder umsetzen. Die gleichzeitige Aufnahme einer Einstellung aus mehreren Blickwinkeln ermöglicht es *nicht*, jeder einzelnen Sicht auf die Szenerie eine so ausgewogene Komposition zukommen zu lassen, wie es dem künstlerischen Anspruch Michelangelo Antonionis gemäß gewesen wäre.

An einem Ausschnitt, der Michelangelo Antonionis Film La notte entnommen ist, sollen nun einige seiner Montagemethoden sichtbar gemacht werden, die als eher unkonventionell eingestuft werden könnten. Das Beispiel zeigt bei Weitem nicht alles, was Antonioni an ungewöhnlichem Umgang mit der Montage in seinen Filmen zeigt. Es dient lediglich dazu, ‚illustrieren' zu können, dass der Regisseur auch für diesen Bereich der filmischen Gestaltung seine eigenen Vorstellungen hatte.

In diesem Filmausschnitt spielt sich ein kurzer Ausflug mit dem Auto ab, den die weibliche Hauptfigur Lidia (Jeanne Moreau) mit Roberto (Giorgio Negro) unternimmt, den sie gerade zuvor auf einer Party kennengelernt hat. Die Fahrt trägt sich während eines starken Regengusses

32 – „Durante *Il deserto rosso* [kursiv im Original, der Verf.] ho incominciato a servirmi di diverse cineprese con obiettivi diversi, ma sempre con la stessa angolazione. Questo perché la struttura narrativa richiedeva che al momento del montaggio fossero inserite delle inquadrature di una realtà resa astratta, die una materia divenuta colore che si ottenevano con i teleobiettivi." Antonioni in einem Interview mit Pierre Billard, zuerst erschienen in: *Cinema 65*, Nr. 100, November 1965. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Di Carlo 2018, S. 215f.

zu. Die erste Einstellung mutet ‚klassisch' an. Das Auto steht im Regen vor der Villa, in der die Party weiterhin stattfindet – Lidia und ihr Begleiter nehmen in seinem Auto Platz und fahren los. Schnitt. Antonioni zeigt das langsam fahrende Auto von hinten und die in dieser Einstellung fest positionierte Kamera nimmt den Wagen auf, bis er die Grundstücksausfahrt erreicht. Schnitt.

An dieser Stelle erwarten die Zuschauerinnen und Zuschauer dann wohl, dass nun eine Einstellung sichtbar wird, die in irgendeiner Form das Auto auf seiner Weiterfahrt ‚begleitet'. Stattdessen schneidet Antonioni überraschend auf die Aufnahme eines Innenraums der Villa und zeigt zahlreiche Menschen, die an der Party teilnehmen. Schnitt. Nun wird das fahrende Auto auf einer Straße sichtbar und es folgt eine künstlerisch interessant gestaltete Sequenz, die in einer Naheinstellung die beiden Insassen des fahrenden Autos während einer angeregten Unterhaltung zeigt. Von ihrem Gespräch ist nichts zu hören. (Tafel 9.3) Die Kamera befindet sich in geringem Abstand außerhalb des Wagens auf der Höhe des Seitenfensters über der Fahrertür und nimmt die Bilder aus einem Winkel von 90 Grad im Verhältnis zur Fahrtrichtung des Autos auf.

Bedingt durch die Dunkelheit und den strömenden Regen lassen sich die Personen im Auto nur verschwommen und schemenhaft wahrnehmen.

Es ist eine beeindruckende Einstellung, in welcher es Antonioni gelingt, durch den fortwährenden Übergang von Dunkelheit zu schwacher Beleuchtung das Fahren des Autos zu suggerieren. Die Beleuchtungssituation erscheint vergleichbar der zu sein, die durch das Vorbeifahren an Straßenlaternen, die in gewissem Abstand voneinander stehen, hervorgerufen wird. Die an einigen Stellen der Sequenz nahezu abstrakt anmutende Szenerie trägt zu ihrer außergewöhnlichen Erscheinung bei. Schnitt. Die beiden Personen verlassen das Auto. Schnitt. Sie stehen in einer Naheinstellung beieinander und die Szene erscheint so, als ob nun ein Kuss folgen könnte. Schnitt. Lidia sitzt im Auto. Sie sagt „non posso". Er steigt ein und sie fahren davon. Schnitt. Antonioni zeigt unvermittelt wieder die Villa.

An diesem kurzen Filmausschnitt könnte erkannt werden, dass Michelangelo Antonioni nicht nur in Bezug auf die Einzelbilder eine hohe künstlerische Ausdrucksfähigkeit demonstrieren kann, sondern diese sich auch auf die Art, in der er seine Bilder und Einstellungen miteinander verbindet, erstreckt. Er zeigt hier Einstellungen mit recht kurzen Standzeiten und Schnitte, die im Rahmen des erwarteten Fortgangs der Narration überraschen. Dies setzt er in Verbindung mit der Sequenz, in der das fahrende Auto im Regen zu sehen ist und der Antonioni eine lange Standzeit zukommen lässt. Diese Plansequenz könnte auch im Sinne der Definition dieses Begriffs durchaus als mustergültig bezeichnet werden: „[Eine Plansequenz, der Verf.] bezeichnet eine Sequenz, die in einer einzigen Einstellung gedreht ist [...]. Dabei soll die Bedeutung der Szene aus der Bewegung und Aktion innerhalb des Bildes entstehen und nicht aus der Bewegung von

Einstellung zu Einstellung.“[33]

Genau das hat Michelangelo Antonioni für diese Plansequenz dieser ‚Autofahrt‘ künstlerisch ausgesprochen interessant inszeniert. Es hat fasziniert, erforschen zu können, dass in dieser Sequenz das Auto überhaupt *nicht* fährt.[34] Es steht vielmehr in einer einzigen Einstellung für etwa 40 Sekunden still.[35] Antonioni veranlasst, dass es weiterhin ununterbrochen stark regnet. Dann lässt der Regisseur – während diese Planfrequenz ihren Fortgang nimmt – zweimal die Szenerie aufhellen und wieder im Dunkel versinken, was die Suggestion eines Autos in Bewegung schafft. Diese unterstützt Michelangelo Antonioni indem er – ebenfalls zweimal im Verlauf der Einstellung – dafür sorgt, dass ein dunkles recht schmales Element hinter dem Fahrzeug von links nach rechts durch das gesamte Bildformat getragen wird.

Die Definition des Begriffs der Plansequenz besagt, dass „[…] die Bedeutung der Szene aus der Bewegung und Aktion innerhalb des Bildes entstehen [soll, der Verf.] […].“ Für die beschriebene Sequenz gilt dies wohl in gesteigerter Form, da es Antonioni hier mit ausschließlich filmischen Mitteln gelingt, eine Bewegung glaubhaft zu vermitteln.

Die Form der Montage trägt einen erheblichen Anteil daran, der Suggestion des fahrenden Autos in der langen Plansequenz Überzeugungskraft verleihen zu können. Antonioni beginnt mit einer Aufnahme, die das Fahrzeug aus recht großer Distanz – schräg von vorne – auf einer nächtlichen Straße zeigt. Die Scheinwerfer leuchten. (Tafel 9.4) Es folgt ein deutlich wahrnehmbarer Schnitt und in der Folge ist – aus recht kurzem Kameraabstand aufgenommen – der Wagen stehend und

33 _ Vgl. Theo Bender / Hans Jürgen Wulff, Schlagwort: „Plansequenz“, in: *Lexikon der Filmbegriffe* [Online-Lexikon], https://filmlexikon.uni-kiel.de (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

34 _ Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage lässt sich im strengen Sinne nicht beweisen. In der bearbeiteten Literatur konnten auch keine Hinweise, die sich mit der filmtechnischen Umsetzung dieser Plansequenz beschäftigen, aufgefunden werden. Dennoch kann erkennbar werden, dass das Fahrzeug steht. Und zum Ende der Plansequenz, wenn sich das Auto dann wieder selbsttätig in Bewegung setzt, um aus der Einstellung herauszufahren, wird das Einlegen des Ganges und das Anfahren auch an einer minimalen Ruckbewegung des Wagen sichtbar. Darüber hinaus erscheint der Einsatz des stehenden Autos, um ein Fahrendes sichtbar machen zu können, für die Umsetzung dieser Plansequenz auch die praktikabelste Methode zu sein. Falls das Auto fahrend gefilmt werden sollte, müsste künstlich erzeugter strömender Regen über eine lange Strecke bereitgestellt werden. Darüber hinaus wäre es notwendig, die Kamera außen am Fahrzeug zu befestigen und noch eine Sitzposition für den Kameramann geschaffen werden. Dies würde einen erheblichen Mehraufwand darstellen, der durch das Ergebnis nicht zu rechtfertigen wäre. Zumal die Plansequenz des ‚fahrenden‘ Wagens – der tatsächlich jedoch steht – im Film absolut glaubwürdig erscheint. Ob die beschriebene Art, in der diese Autofahrt filmtechnisch realisiert wurde, zum Repertoire eines Filmmachers zu dieser Zeit gehörte oder nicht, konnte leider nicht in Erfahrung gebracht werden. Es geht allerdings auch nicht darum, hier Antonionis Umsetzung als kameratechnische Innovation zu deklarieren. Vielmehr soll die künstlerische Qualität, die diese Plansequenz mittels ihrer Bilder transportiert, vermittelt werden können.

35 _ La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. Timecode: 01:27:00–01:27:42 auf DVD aus der Reihe *I grandi registi* der *Warner Brothers Home Entertainment Inc.*, 2014.

nur noch als Ausschnitt sichtbar. Der Blickwinkel ist weiterhin von schräg vorne auf das Auto gerichtet. Den Stillstand des Fahrzeugs ‚legitimiert‘ Antonioni, indem er zeigt, dass der Fahrer von innen die Frontscheibe wischt. Dies nimmt im Film etwa 10 Sekunden in Anspruch.[36] Es kann angenommen werden, dass für diese Aufnahme die Kamera bereits an der Position steht, die für die gesamte sich anschließende Plansequenz die gleiche bleiben wird.

Dann setzt sich der Wagen sehr langsam in Bewegung und kommt auf die Kamera zu. Kurz bevor das Auto seine Standposition für die folgenden 40 Sekunden erreicht, wird die Szenerie dunkel und die Kamera bekommt so die Gelegenheit, durch einen Schwenk den Blickwinkel auf das genau vor ihr zum Stand gekommene Fahrzeug richten zu können. Es schließt sich die beschriebene Plansequenz an und Antonioni kann dann diese Einstellung beenden.

Hierfür wählt der Regisseur eine andere Darstellungsweise als für den Beginn der Szene. Die Kamera zeichnet zum Ende der Sequenz – ohne den Blickwinkel oder die Position zu ändern – weiter auf. Es ist dann das Auto, das sich in Bewegung setzt und langsam nach links aus dem Bildformat der Einstellung herausfährt.[37] (Tafel 9.5) Es folgt ein ‚harter‘ Schnitt und das Fahrzeug wird von außen auf einer Straße stehend – schräg von oben – sichtbar.

Michelangelo Antonioni war es wohl sehr bewusst, dass die Montage von Plansequenzen künstlerisch in anderer Weise zu bewältigen ist, als dies beispielsweise für collagenartig anmutende und rasch wechselnde Bildfolgen Gültigkeit besitzt.

An den Schlussminuten seines Filmprojektes L‘eclisse kann sichtbar werden, dass hier die künstlerischen Intentionen Antonionis eine Montage erfordern, die zahlreiche differente Einstellungen in einer raschen Aufeinanderfolge miteinander in Verbindung bringen kann. Der Regisseur hat auch erkannt, dass der Einsatz von deutlichen Kontrasten die geeignete künstlerische Form bietet, um die dort angestrebte ‚Bildcollage‘ überzeugend umsetzen zu können. Mit ‚deutlichen Kontrasten‘ soll hier umschrieben werden, dass eine Montage, die Bilder in direkter Aufeinanderfolge zu verbinden sucht, als Ausgangsmaterial nach Bildern verlangt, die visuell ganz eindeutige Differenzen aufweisen. Von Bild zu Bild zeigt Antonioni hier deutliche Brüche der Perspektiven, er wechselt drastisch von einer Totalen zu Detailaufnahmen und umgekehrt oder er bildet ein Motiv ab, um nach dem Schnitt ein völlig anderes anzubieten.

Und wie gezeigt werden konnte, beherrscht es Antonioni ebenso seine Zuschauerinnen und Zuschauer mit glaubwürdigen filmischen Umsetzungen in lange Plansequenzen ‚hinein- und wieder

36 _ La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. Timecode: 01:26:34–01:26:45 auf DVD aus der Reihe *I grandi registi* der *Warner Brothers Home Entertainment Inc.*, 2014.

37 _ Vom Moment, an dem das Auto die Kameraposition für diese Einstellung erreicht, bis zum Schnitt an deren Ende vergehen eine Minute und 13 Sekunden, die in einer einzigen Plansequenz – ohne einen Schnitt – filmisch umgesetzt sind.

herauszuführen‘. Bisweilen gelingt ihm das in einer derart subtilen Weise, dass die Anschlüsse im Film *nicht* als solche wahrzunehmen sind.
In diesem Zusammenhang soll allerdings noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Szenerie, vor der sich Michelangelo Antonioni befindet, keine ‚statische‘ ist. So stellt es eine künstlerische Herausforderung dar, die Komposition für die jeweilige Einstellung auch dann ausgewogen zu halten, sobald Schauspielerinnen und Schauspieler vor der Kamera agieren.
Antonionis bewältigt diese Problemstellung, indem er häufig Plansequenzen mit langen Standzeiten einsetzt und diese im Film zunächst ‚leer‘ erscheinen. Es treten Schauspielerinnen und Schauspieler in diese Einstellungen ein und agieren – um irgendwann das Bild wieder zu verlassen und die Zuschauerinnen und Zuschauer mit der ‚unbespielten‘ Einstellung zurückzulassen.
Hierbei setzt Antonioni die Akteure derart ins Bild, dass sie immer als in die Gesamtkomposition ‚integrierte‘ Bestandteile wahrzunehmen sind. Die Eigenart, lange Plansequenzen in Form von Filmbildern zu zeigen, die ‚bespielt‘ oder ‚unbespielt‘ als ausgewogen komponierte Ganzheit erscheinen, ist ein für die Bildende Kunst Antonioni wesentliches Merkmal und bestimmt daher zu einem erheblichen Teil auch seinen Umgang mit der Montage dieser Sequenzen.
Um diesen Aussagen, auch von ‚prominenter‘ Seite, Unterstützung zukommen zu lassen, wird nun noch Pier Paolo Pasolini, mit einer Aussage zu den Filmen seines Kollegen Antonioni, zitiert:

> „In einer bisweilen obsessiven Weise, besteht die Montage aus einer Reihe von »Gemälden« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] –[...] – in die Personen eintreten – sie sprechen oder sie tun etwas – und dann gehen sie [...]. Sodass die Welt sich zeigt, als sei sie vom Mythos der reinen malerischen Schönheit beherrscht – es ist wahr, dass die Personen in diese Welt eindringen, aber sie passen sich den Regeln dieser Schönheit an.“[38]

9.1.5 Musik und Geräusche

Es soll nun noch das Feld des Akustischen betreten werden. Da meine Kompetenzen in Fragen der Musik oder der Filmmusik doch als begrenzt zu bezeichnen sind, wird die Beschäftigung mit diesem Themenkomplex auch recht knapp ausfallen. Ganz darauf zu verzichten, erscheint

38 _ „In modo talvolta ossessivo, il montaggio consiste in una serie di »quadri« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] –[...] – dove i personaggi entrano, dicono o fanno qualcosa, e poi escono [...]. Sicché il mondo si presenta come regolato da un mito di pura bellezza pittorica, che i personaggi invadono, è vero, ma adattandosi alle regole di questa bellezza.“ Pier Paolo Pasolini, „Il cinema di poesia“, in: *Empirismo eretico*, Mailand 1981, S. 167–187, hier S. 180, zitiert nach: Dominique Païni, „Ritratto di cineasta in veste di pittore“, in: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 25–41, hier S. 34.

jedoch nicht angebracht, da der Musik eine wichtige Funktion für die Rezeption eines Films zugesprochen werden kann. So kann ihr in Filmen eine dramaturgische Rolle zuteilwerden, indem sie bei den Zuschauerinnen und Zuschauern Affekte auslösen kann.[39] Darüber hinaus kann Filmmusik beispielsweise auch die Narration beschleunigen, verlangsamen oder auf Höhepunkte der Geschichte vorbereiten – demnach die Erzählung eines Films begleiten und unterstützen.
In einem Interview im Jahr 1960 wird Michelangelo Antonioni die Frage gestellt, warum er sich dafür entschieden habe, für seinen Film L‘AVVENTURA nahezu in Gänze auf Musik zu verzichten:

> „Die musikalische Begleitung von Filmen – in ihrer traditionellen Form – hat keine Existenzberechtigung mehr. Man hinterlegt Musik, um im Zuschauer eine bestimmte Gemütsverfassung hervorzurufen. Ich will nicht, dass diese Gemütsverfassung durch die Musik veranlasst wird, ich will, dass dies die Geschichte selbst macht – mittels der Bilder.“[40]

Bis einschließlich IL DESERTO ROSSO arbeitete Antonioni für die überwiegende Zahl seiner Filmprojekte mit dem Komponisten Giovanni Fusco zusammen.[41] Die Musik, die Fusco beisteuerte, ist reduziert, sie könnte auch als minimalistisch bezeichnet werden. Es sind häufiger eher Klänge und sphärische Töne als zusammenhängende Melodien. Auch kann nicht davon die Rede sein, dass die Filmmusik für die Projekte, die mit Giovanni Fusco entstanden sind, einen durchgehenden Soundtrack liefert. Die Filme kommen über weite Strecken ganz ohne musikalische ‚Unterstützung‘ aus.
Die Filmmusik zu LA NOTTE stammt von Giorgio Gaslini, dessen Kompositionen Ende der 1950er Jahre als avantgardistisch galten. Ihn engagierte Antonioni mit seinem Quartett als Musiker – die während der Dreharbeiten zur nächtlichen Party, der in diesem Film eine tragende ‚Rolle‘ zukommt – live musizieren sollten. So spielten Gaslini und seine Kollegen an 32 Drehtagen jede Nacht von 21 Uhr bis zum Morgengrauen am Set.[42] Dennoch kann auch für LA NOTTE festgestellt

39 _ Es könnte möglicherweise gesagt werden, dass im Film – vergleichbar dem *Kuleschow-Experiment* (siehe Anm. 28, S. 218) – ein und dieselbe Einstellung unterschiedliche Reaktionen bei den Zuschauerinnen und Zuschauern auslöst – in Abhängigkeit davon, welche Stimmung die Musik vermittelt, die zusammen mit den Bildern präsentiert wird.

40 _ „L‘accompagnamento musicale dei film, nella sua funzione traditionale, non ha più ragione di esistere. Si mette dalla musica per provocare nello spettatore un certo stato d‘animo. Io non voglio che sia la musica a provocare quello stato d‘animo, voglio che sia la storia stessa a farlo, attraverso le immagini.“ Antonioni in einem Interview mit François Maurin. Uuerst erschienen, in: *Humanité dimanche*, 25 . 9. 1960. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 240f.

41 _ Fusco komponierte die Filmmusiken für die folgenden Projekte Antonionis: NETTEZZA URBANA, 1948; CRONACA DI UN AMORE, 1950; LE AMICHE, 1955; IL GRIDO, 1957; L‘AVVENTURA, 1960; L‘ECLISSE, 1962; IL DESERTO ROSSO, 1964. Vgl. Di Carlo 2018, S. 252–262.

42 _ Vgl. Katharina Bürgi, „Der eine und die anderen. Michelangelo Antonioni und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 48–51, hier S. 50.

werden, dass hier Antonioni die Musik ebenfalls sparsam dosiert in seinen filmischen Kontext einbindet.

Der Umgang mit der Filmmusik bei Michelangelo Antonionis Projekt Blow-Up könnte als eine Ausnahme unter den hier betrachteten Werken des Regisseurs eingeordnet werden.[43] Antonioni setzt hier in höherem Maß Musik ein, da er es für notwendig erachtete, bei Blow-Up die Musik der damals noch neuen Jugendkultur ‚mitspielen' zu lassen.[44]

Seine Haltung gegenüber der Filmmusik erläuterte Michelangelo Antonioni auch in einem Interview, das er im Jahr 1960 den *Cahiers du cinema* gegeben hat: „Die Filmmusik hat eine enorme Wichtigkeit und ich versuche immer ihr viel Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Unter Filmmusik verstehe ich natürliche Töne, Klänge und Geräusche – viel eher als die Musik."[45]

Er erklärt unmittelbar im Anschluss an diesen Satz, dass er beispielsweise während der Arbeit an L'avventura sehr umfangreich Tonmaterial aufgezeichnet hat: er habe Geräusche des Meeres, des Windes und sonstige akustische Phänomene an vielen Orten während der Dreharbeiten mitgeschnitten. Antonioni betont, sich so Geräusche aus der Umgebung des Set als Ausgangsmaterial für seinen ‚Soundtrack' gesichert zu haben. Der Umfang soll bei etwa 100 Tonbandspulen mit derartigen Magnetbandaufzeichnungen gelegen haben.

Michelangelo Antonioni fügt dann noch an: „Meiner Meinung nach ist dies die Musik, die sich besser an die Bilder anfügt." Darauf folgt eine Einordnung, mit der Antonioni ein weiteres Mal seine negative Haltung gegenüber der ‚üblichen' Filmmusik zum Ausdruck bringt: „[...], normalerweise dient [die Musik, der Verf.] nur dazu, den Zuschauer einzuschläfern, und verweigert es ihm, mit Klarheit würdigen zu können, was er sieht."[46]

43 _ Für Blow-Up verpflichtete Antonioni erstmals englische und amerikanische Musiker. Es wurde bereits erwähnt, dass die Band *The Yardbirds* einen intradiegetischen Auftritt zu diesem Film beisteuerte. Diese Band war 1966 populär und hatte schon mehrere Stücke in den Charts platzieren können. Seit 1965 spielte Jeff Beck Gitarre – er ersetzte Eric Clapton – und ab dem Frühsommer 1966 war Jimmy Page (der später mit *Led Zeppelin* Kult-Status erlangen sollte) Mitglied der *Yardbirds*. Die beiden sind in Blow-Up zu sehen und zu hören. Den Soundtrack des Films komponierte der noch junge, aber bereits sehr renommierte, Musiker Herbert (Herbie) Hancock. Vgl. https://www.allmusic.com/album/blow-up-mw0000276758 (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

44 _ Vgl. Bauer 2016, S. 676.

45 _ Aus diesem Interview folgen zwei weitere Zitate. Die Quelle für alle drei Zitate wird dann zusammenfassend angegeben.

46 _ (1) „La colonna sonora ha un'importanza enorme e cerco sempre di dedicarle molto cura. Per colonna sonora intendo i suoni naturali, i rumori, piuttosto che la musica." (2) „Secondo me è la musica che meglio si adatta alle immagini." (3) „[...], di solito serve [la musica, der Verf.] solo ad addormentare lo spettatore, a impedirgli di apprezzare con chiarezza quel che vede." Antonioni in einem Interview mit André S. Labarthe. Zuerst erschienen, in: *Cahiers du cinema*, Nr. 112, Oktober 1960. Hier zitiert aus dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 127. Zum vorangegangenen Absatz vgl. ebd., S. 127.

So könnte möglicherweise davon gesprochen werden, dass Antonioni der extradiegetischen Filmmusik auf keinen Fall eine dramaturgische ‚Rolle' zubilligen will. Schon gar nicht in einer Form, die gegenüber den Filmbildern als nahezu ‚autonom' benannt werden könnte. Es ließe sich als eine mögliche Wirkung der Musik ausmachen, dass sie imstande sein kann, ‚Macht' über die Bilder des Films auszuüben.

Hier ist dann auch die Begründung für Michelangelo Antonionis ablehnende Haltung gegenüber der „traditionellen" Filmmusik zu finden. Es ist keine grundsätzlich negative Beurteilung der Musik. Vielmehr verteidigt der Filmmacher die für ihn maßgebliche und unbedingte Priorität der Bilder bei seiner künstlerischen Arbeit. Er will es nicht zulassen, dass die Musik auf das ‚Hoheitsgebiet' der Bilder vordringen kann. Es sollen einzig die Bilder sein, die Stimmungen vermitteln, Gefühle anregen und Erwartungen auslösen können. Die Bilder sollen seine Geschichten erzählen.

Daher weist Michelangelo Antonioni der Filmmusik eine Funktion zu, die das begleiten und unterstützen soll, was die Filmbilder vermitteln, anstoßen und erzählen können – woraus dann auch die von Antonioni bevorzugte Verwendung von Geräuschen für seine ‚Soundtracks' abzuleiten wäre. Geräusche und Töne, die während der Dreharbeiten ‚natürlich' am Set zu vernehmen sind, können als den Bildern ‚zugehörig' eingestuft werden. Ein solcher ‚Soundtrack' ist in der Lage, die Inhalte und die Wirkungen der Bilder selbst mit einem erhöhten Maß an Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit auszustatten.

Für die Musik, die in den Filmen Antonionis intradiegetisch eine ‚Rolle' spielt, gilt das Beschriebene in ähnlicher Weise. Hier erfährt die Filmmusik durch die Bilder Authentizität. Die Zuschauerinnen und Zuschauer hören in diesen Fällen Musik, die durch die Bilder im Film ‚legitimiert' erklingt. Somit werden von intradiegetischen Musikbeiträgen wohl kaum Stimmungen oder Emotionen affiziert, die außerhalb dessen zu suchen sein könnten, was durch die Bilder bereits vermittelt wird.

Durch die Betrachtung der Bilder im Kontext des filmischen Werks können die vorgenommenen Untersuchungen zur Arbeitsweise, zu künstlerischen Mitteln und zur Komposition der Bilder Antonionis eine weitere Berechtigung und auch eine Bestätigung erfahren.

So wird deutlich sichtbar, dass der Regisseur den Filmbildern bei seiner künstlerischen Tätigkeit eindeutig Priorität einräumt. Er schafft ‚Bildergeschichten'. Darüber hinaus konnte aus den Untersuchungen, die sich seinen Bildern gewidmet haben, deutlich werden, dass er bei seiner Arbeit wie ein Bildender Künstler vorging.[47]

47 _ Um deutlich machen zu können, wie ausgewogen die Kompositionen Antonionis gestaltet sind und

Abschließend soll noch ein Zitat Michelangelo Antonionis angeführt werden, das *in nuce* wiedergibt, was an dieser Stelle als ein Ergebnis der Untersuchungen formuliert werden kann:

„Meine Arbeit ist es, Geschichten zu erzählen, zu erzählen mit den Bildern, sonst nichts."[48]

wie wesentlich jedes einzelne Element zur Gesamterscheinung beiträgt, wird ein Standbild aus La notte gezeigt. (Abb. 9.14) Diesem Filmbild wird eine retuschierte Version des gleichen Bildes gegenübergestellt. Es wurde lediglich die Ziffer auf dem Betonmast im Vordergrund entfernt. (Abb. 9.15) Hier wird erkennbar, dass die Vakanz dieses ‚kleinen' Elementes der Bildkomposition eine recht deutliche Reduzierung des Eindrucks von räumlicher Tiefe mit sich bringt. Das Bild erscheint flacher und die Komposition besitzt erkennbar weniger Spannung.

48 _ „Il mio lavoro è di raccontare storie, di narrare con le immagini, nient'altro." Zuerst erschienen, in: *Playboy*, November 1967, hier zitiert nach dem Nachdruck, in: Antonioni 1994, S. 139.

10. Die Kunst Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis – zur Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter

Bislang stand das, was an der Kunst der beiden ‚Protagonisten' selbst sichtbar werden kann, im Fokus der Untersuchungen. Die Bilder Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis wurden in einer Weise analysiert, die auch sehend nachvollziehbar sein kann. So sollte auch kein Raum für Interpretationen bleiben, die sich auf Bereiche des nicht Sichtbaren erstrecken würden.

Die Kunst Morandis und Antonionis auf ihr mögliches Potenzial, Wirkungen entfalten zu können, zu befragen, erfordert einen gewissen Wechsel der Perspektive. Bisher standen die Bildwerke und die Bedingungen ihres ‚Entstehen-Könnens' und ihres ‚So-sein-Könnens' im Zentrum, wofür dann konkrete gestalterische Voraussetzungen und auch Fähigkeiten seitens der Bildenden Künstler bestimmt werden konnten.

Nun geht es um die Frage, ob die Erscheinung der Werke Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis potenziell in der Lage sein könnte, Wirkungen auf ihre Betrachterinnen und Betrachter zu entfalten oder auszuüben. Wobei vorab darauf aufmerksam zu machen ist, dass diese nun veränderte Blickrichtung nicht mit einem Wechsel der Methodik einhergehen soll. Es wird weiterhin das Sehen als ‚Werkzeug' zum Einsatz kommen, um an den Bildwerken etwas ‚ablesen' zu können. Das, was an Wirkungen durch die Kunst Antonionis und Morandis ausgelöst werden könnte, soll nicht in die Bilder hinein interpretiert, sondern mit den Augen aus ihnen herausgelesen werden.

Hierzu muss dann allerdings doch eine Einschränkung formuliert werden: Die Wirkungen oder Wirkungsweisen, die von Bildern ausgehen können, lassen sich nicht in irgendeiner Form von ‚allgemeiner Gültigkeit' ausdrücken. Was sich auch darin begründet, dass die individuellen und kollektiven Vorerfahrungen der Betrachterinnen und Betrachter eine bedeutsame ‚Rolle' in Bezug auf eine mögliche Wirkung der Bildwerke spielen. Im Gedächtnis und in der Erinnerung finden sich Bilder abgelegt, die in Zusammenhänge mit den zu rezipierenden Bildwerken gesetzt werden. Dieser Umstand bedingt es notwendig, dass die Wirkungen, die von Bildwerken ausgehen, eine individuelle Erfahrung sind.

Daher wird an dieser Stelle der Versuch unternommen, zu den Wirkungsweisen der Kunst von Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni Aspekte herauszuarbeiten, denen durch eingehende Betrachtung der Bilder zumindest das Potenzial zugesprochen werden könnte, eine bestimmte Wirkung hervorrufen zu können.[1]

1 _ Für die Werke Giorgio Morandis wird hier die einschränkende Ergänzung nötig, dass bestimmte Wirkungsweisen, die diesen Bildern zugeschrieben werden könnten, *nur* im Gegenüber mit den Originalen nachvollziehbar oder erlebbar werden.

In der Literatur finden sich häufiger zwei Begrifflichkeiten, die den Werken der hier behandelten Bildenden Künstler attribuiert werden: Schönheit und Poesie. Der zweitgenannte Begriff taucht meistens in adjektivischer Form auf und so wird den Bildern Antonionis und Morandis zugesprochen, poetisch zu sein. Das Attribut Schönheit soll hier an nur zwei Beispielen exemplarisch belegt werden. „Man sieht heute bei keinem Filmregisseur Bilder von noblerer Schönheit als bei Antonioni.“[2] In Bezug auf die Bilder Morandis sagte beispielsweise Roberto Longhi: „Schön – so viel kann man sagen – sind diese Gemälde.“[3] Zum Begriff der Schönheit soll nun noch Leon Battista Alberti ‚zu Wort‘ kommen: „Das Schöne ist jene Form, der nichts hinzuzufügen und von der nichts zu entfernen ist, ohne damit das Ganze weniger gut erscheinen zu lassen“[4]

Im Bewusstsein, dass Begriffe wie Schönheit und Poesie nicht definierbar sind, findet das Zitat Albertis hier Berücksichtigung, weil es sich als Unterstützung anbietet, den Bildern der beiden ‚Protagonisten‘ das Attribut Schönheit zusprechen zu können. Da für die Kunst Morandis und Antonionis aufgezeigt werden konnte, dass „nichts hinzuzufügen und von der nichts zu entfernen ist, ohne damit das Ganze weniger gut erscheinen zu lassen.“

Dies könnte möglicherweise auch als eine Form der Aufforderung an die Betrachterinnen und Betrachter interpretiert werden, sich mit den Werken zu befassen. Da als ein erster Impuls zur Beschäftigung mit Bildern benannt werden könnte, dass diese in irgendeiner Weise imstande sind zu ‚berühren‘.

10.1 Für die Kunst Giorgio Morandis

Giorgio Morandi malte genau das, was er vor sich sah. Er konzentrierte sich wirklich nur auf das tatsächlich mit den Augen Wahrnehmbare und verzichtete offensichtlich, soweit das möglich ist, auf die Anwendung von Vorerfahrung, Erlerntem und somit mitgebrachtem Wissen. Allerdings spielt bei der Wahrnehmung eines Gegenstandes – gerade bei einfachen, alltäglich genutzten Dingen – das Wissen um deren Form immer eine gewisse ‚Rolle‘. Es hat Rückwirkungen darauf, wie das Vor-Augen-Stehende wahrgenommen wird. Somit stellt das künstlerische Konzept Morandis eine außergewöhnliche und diffizile Aufgabe dar.

Faktisch ist es nicht möglich, zu sehen, welche Form ein Ding – auf der von den Augen abgewendeten Seite – besitzt.[5] Durch das Erlernte und durch Vorerfahrungen wird die Form der Dinge in der Art ergänzt, die als plausibel und wahrscheinlich eingestuft wird. Dies ist häufig kein bewusster Akt und daher verlangt die von Morandi gewählte Beschränkung auf das tatsächlich Sichtbare ein hohes Maß an Konzentration.[6] So muss auch die durch Vorwissen gegebene Möglichkeit, die Formen der Dinge verdeutlicht zeigen zu können, bei dieser künstlerischen Konzeption ohne Berücksichtigung bleiben. Giorgio Morandi arrangiert seine Vorstellung der Dinge – im Sinne von Vor-sich-Stellen und gibt *nur* das auf seinen Bildern wieder, was er von diesem Vor-Gestellten tatsächlich sehen kann.

Auch die Betrachterinnen und Betrachter der Bilder Morandis sehen sich aufgefordert, die Form eines Gegenstandes um das zu ergänzen, was sich nicht ausschließlich auf den Bereich des faktisch Sichtbaren zurückführen lässt, da das beschriebene Phänomen für Dinge auf Bildern ebenso Gültigkeit besitzt.

Im Zusammenhang mit diesem Vorwissen könnte sich dann aber auch eine bestimmte Erwartungshaltung aufseiten der Betrachterinnen und Betrachter ergeben. Sie könnten sich nämlich dazu aufgefordert sehen, die Dinge auf Stillleben Morandis erkennen und zuordnen zu wollen, um so die Motive der Gemälde ‚lesen‘ zu können. Dies erwächst aus den erlernten Sehgewohnheiten, die nicht zuletzt dadurch geprägt und bestimmt sind, dass die Dinge im Raum wichtiger oder ‚prominenter‘ wahrgenommen werden als das sie umgebende Raumgefüge. Was sich möglicherweise auch damit erklären ließe, dass die Gegenstände im Alltag zu etwas nutzbar sein können – sie sind Dinge des Gebrauchs, was ihnen im Verhältnis zu ihrem räumlichen Umfeld, möglicherweise eine höhere Aufmerksamkeit zukommen lässt.

Diesen Erwartungen trug dann auch die Tradition der Stilllebenmalerei bis zum Beginn der Moderne Rechnung. Gerade das von Giorgio Morandi bevorzugte Genre des Stilllebens kann als geeignet erscheinen, um aufzeigen zu können, dass dort in der kunstgeschichtlichen Tradition die wiedergegebenen Dinge gegenüber dem sie umgebenden Bildraum deutlich dominanter in Erscheinung treten.

Giorgio Morandi erkennt, dass der Raum und die Dinge auf einer visuellen Ebene stehen, weshalb er konsequent alle Flächen der Komposition gleich*gültig* zeigt. Ihm geht es nicht um Dinge,

2 Martin Ripkens, „Kritik. Liebe 1962 (L'Eclisse)“, in: *Filmkritik 11/62*, Jg. 6, 1962, Heft 71, Frankfurt a. M., S. 529–533, hier S. 532.

3 „Belli quanto si può dire questi dipinti, [...].“ Roberto Longhi, „Morandi al »Fiore«“ [1945], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 1095–1100, hier S. 1095.

4 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* [1485], hier zitiert nach der deutschsprachigen Übersetzung, in: Roger Scruton, *Schönheit. Eine Ästhetik*, München 2012, S. 245.

5 Dies wird besonders deutlich, sobald Dinge genau vor ihren Betrachterinnen und Betrachtern und in deren Augenhöhe positioniert sind. In diesen speziellen Situationen, die keinen Einblick auf die Ober- oder Unterseite der Dinge ermöglichen, sind die, die Volumina beschreibenden Formen, nicht wahrzunehmen.

6 Der Schriftsteller und Dichter Philippe Jaccottet, der seinen Gedanken zu den Bildern Morandis ein ganzes Büchlein gewidmet hat, bestimmt den Begriff der Konzentration als ein ganz entscheidendes Kennzeichen für das gesamte Leben und Werk des Malers. Vgl. Philippe Jaccottet, *Der Pilger und seine Schale. Giorgio Morandi*, München 2005, S.14–17.

die sich in einem Raum befinden, und auch nicht um einen Raum, in dem Dinge arrangiert sind, sondern *nur* um das Bild.

Dennoch präsentieren sich Giorgio Morandis Gemälde in einer Art, wie sie der kunstgeschichtlichen Tradition des Stilllebens gemäß ist. (Abb. 10.1 und Abb. 10.2) Giorgio Morandis Gemälde lassen sich ihrem Genre eindeutig zuordnen und auf der Leinwand werden Dinge gezeigt, die die Betrachterinnen und Betrachter zumindest ‚erkennen könnten' oder ‚erkennen müssten'.

‚Müsste' oder ‚könnte' wird hier ergänzt, weil Morandi in seinem Spätwerk dazu übergeht, die ‚Lesbarkeit' oder die Möglichkeit, die Dinge zu ‚dechiffrieren' deutlich zu erschweren, bisweilen nahezu unmöglich zu machen.[7]

Dieser Aspekt der Malerei bringt eine Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter mit sich, die sich allerdings deutlich von der traditioneller Stillleben unterscheidet. Giorgio Morandi kann das gelingen, indem er auf der einen Seite den Gemälden eine Anmutung gibt, die die Zuordnung zu Stillleben traditioneller Prägung nahelegt, um auf der anderen Seite durch die Aufhebung gewohnter Strukturen den Betrachterinnen und Betrachtern die Möglichkeit nimmt, sich ausschließlich auf ihre Sehgewohnheiten zu verlassen.

Dies ist auch dem Umstand geschuldet, dass Morandi in seinem Spätwerk den Bildaufbau modifiziert, indem er die Dinge auf seinen Gemälden im Bildzentrum zusammenschiebt. Das trägt für die Wahrnehmung zu einer Verunklärung der wiedergegebenen Situation bei. (Abb. 10.5)

Hinzukommt, dass er den Raum und die Dinge in ihm als gleich*gültig* wichtige Erscheinungen der Welt, die ihn umgibt, wahrnimmt und zeigt. Diese beiden Aspekte tragen erheblich dazu bei, die vertrauten Strukturen aufzulösen. Das aus der Bildtradition heraus Gewohnte und somit Erwartete wird so von Giorgio Morandi destrukturiert.[8]

Für die Betrachterinnen und Betrachter bringt dies möglicherweise mit sich, dass ihnen Kunstwerke vor Augen treten, die in ihrer Wahrnehmung als ambivalent eingestuft werden könnten. Die Ambivalenz zwischen Geklärtem und Ungeklärtem, zwischen Bekanntheit und Unbekanntheit lässt zwischen Sicherheit und Unsicherheit in Bezug auf das Erkennen des Dargestellten schwanken. Das könnte als Aufforderung zur Reflexion gesehen werden – zur Reflexion über die wahrgenommene Welt.

So wenig Morandi von Imagination geleitet wird, so sehr kann die Erscheinung der Bilder, die Betrachterinnen und Betrachter ihrerseits zur Imagination auffordern.

7 _Am deutlichsten zeigt sich die erschwerte ‚Lesbarkeit', die Morandis Spätwerk auszeichnet, an seinen Zeichnungen und Aquarellen. (Abb. 10.3 und Abb. 10.4).

8 _Da der Begriff Dekonstruktion für die – auf Jacques Derrida zurückgehende – philosophische Methode Anwendung findet, wird für diese Arbeit der Begriff Destrukturierung Verwendung finden, um das Aufbrechen gewohnter oder traditioneller Strukturen der bildnerischen Gestaltung zu bezeichnen.

Der Weg, den Morandi mit der Destrukturierung des traditionellen Stilllebens geht, könnte als nahezu dialektischen Prinzipien verpflichtet bezeichnet werden und gibt so den Betrachterinnen und Betrachtern seiner Kunst keine leichte Aufgabe auf.

Dies lässt sich möglicherweise auch noch auf andere Weise verständlich machen: „Indem das Bild Bekanntes imitiert, ruft es ein wiedererkennendes Sehen auf, das »augenblicklich« und ohne eines Kommentars zu bedürfen »versteht« [Anführungszeichen im Original, der Verf.]."[9]

Der ersten Hälfte dieser Aussage lässt sich zustimmen und der zweite Teil des Satzes wäre fruchtbar zu machen, um näher zu bringen, was den Betrachterinnen und Betrachtern vor Werken Morandis ambivalent erscheinen könnte. Die Stillleben Morandis zeigen Bekanntes und fordern so „ein wiedererkennendes Sehen" auf – die hieran geknüpfte Erwartung, dass man dann auch „»augenblicklich«" und ohne eines „Kommentars zu bedürfen »versteht«", wird jedoch nur unzureichend oder gar nicht eingelöst.

Die Betrachterinnen und Betrachter eines Bildes sind mit der – und aus der Bildtradition auch gerechtfertigten – Erwartung eines ‚Wenn – Dann' ausgestattet. Wenn das Bild etwas imitiert, dann kann es „»augenblicklich«" verstanden werden. Die Kunst Giorgio Morandis zeigt eine Imitation von Dingen im Raum und löst in sofern das ‚Wenn' aus – um nahezu simultan in Bezug auf das eingeforderte ‚Dann' zu enttäuschen. Die Bilder Morandis fordern dazu auf, ein geradezu zwingend kausal mit ihr verbundenes Ereignis zu erwarten, um dann genau dieser Erwartung nicht zu entsprechen.

Darüber hinaus lassen sich noch weitere Wirkungsweisen ausmachen, die für Betrachter von Morandis Kunst erlebbar werden können. So erkennt Gottfried Boehm einen wesentlichen Grund für die ‚Wirkmächtigkeit', die von Gemälden Morandis ausgeht, „[…] in den Vieldeutigkeiten, die entstehen, wenn man Ding auf Ding bezieht, Dinge auf ihren Ort hin befragt, einzelne Elemente in Sukzession und zugleich in simultaner Sicht wahrnimmt."[10]

So erwächst im Betrachten eines Bildes von Morandi eine eigentümliche Zeitlichkeit, die hier als eine Wahrnehmung in „Sukzession und zugleich in simultaner Sicht" in Worte gefasst ist. Es wird für „einzelne Elemente" eine allmählich eintretende und zugleich eine gemeinsame oder gleichzeitige Sicht konstatiert. Dies erscheint zunächst unmöglich. Wie soll das zu verstehen sein, dass etwas sukzessiv gesehen und zugleich als Gleichzeitigkeit empfunden wird? Hier scheint erneut ein Problem der Sprache aufzutreten, welches im Versuch gründet, mit den Sinnen Wahrgenommenes zu beschreiben.

9 _Frank Fehrenbach, „Blick der Engel und Lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo", in: *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, hg. von dems., München 2002, S. 169–205, hier S. 181.

10 _Gottfried Boehm, „Morandis Stilleben", in: *Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981, S. 51–60, hier S. 56.

In der Betrachtung eines Bildes ist jedoch Sukzessivität anscheinend nicht mit der Sukzessivität der Sprache gleichzusetzen. In der sprachlichen Form drückt der Begriff der Sukzessivität offenbar ein eindeutiges Nacheinander aus. In der Betrachtung von Morandis Kunst beschreibt es wohl eher ein allmähliches Auftreten, das erscheint und sich wieder entzieht, um wieder zu erscheinen – etwas, was man als ein zyklisches Phänomen bezeichnen könnte.[11]

Was sich daraus ergibt, ist, dass die Betrachterinnen und Betrachter im Gegenüber eines Morandi-Gemäldes immer wieder zwischen der Wahrnehmung des harmonischen Ganzen und einzelner Teile zu wechseln vermögen. Ästhetische, also sinnliche, Wahrnehmung vor Bildern Morandis „oszilliert“[12] zwischen dem Erfassen des Ganzen und dem Wahrnehmen einzelner Teile.

Aufgrund der bereits beschriebenen Eigenarten der Bildkomposition insbesondere bei Morandis Stillleben kommt noch ein weiteres Moment hinzu. Das „Oszillieren“ zwischen einer abstrakten, flächig zweidimensionalen Erscheinung und einem räumlichen Bilderleben verbunden mit der Wahrnehmung von Körperlichkeit der Dinge. Um sich zu wiederholen. So könnte man den Gemälden Morandis zusprechen, dass sie immer wieder die Möglichkeit geben können durch diese wechselnde Erscheinung, ein besonderes verlängertes Erlebnis zu erhalten. Die Gemälde Morandis können zum Staunen bringen – immer wieder.

Die potenziell möglichen Wirkungsweisen der Bilder Morandis wollen und können selbstverständlich keinen Anspruch auf eine Form von ‚Allgemeingültigkeit‘ beanspruchen. Hieraus lässt sich vielleicht auch schon entnehmen, dass die Einsicht hinter allen Ausführungen zu Wirkungsweisen von Bildender Kunst auf Betrachterinnen und Betrachter steht, dass es in diesem Bereich unmöglich ist ‚Wahrheiten‘ zu verkünden.

Was jedoch noch zur Sprache gebracht werden sollte, ist das Fundament, auf dem die mögliche Wirkung der Kunst Morandis aufbaut. Es konnte nachvollziehbar werden, dass sich die beschriebenen Wirkungsweisen direkt aus den Techniken und Methoden, die sich Morandi zur Umsetzung seiner Kunst erarbeitet hat, ableiten lassen. Die Wirkungsweise seiner Bilder beruht auf vorurteilsfreiem Sehen: auf dem gleich*gültigen* Sehen Giorgio Morandis.

10.2 Für die Kunst Michelangelo Antonionis

Auch Michelangelo Antonionis Filmkunst kann nicht abgesprochen werden, das Potenzial zu besitzen, seine Zuschauerinnen und Zuschauer zu irritieren. So beschreibt Monica Vitti den Premierenabend für L‘AVVENTURA, der anlässlich der Filmfestspiele in Cannes am 15. Mai 1960[13] stattfand, als ein Desaster. So hätte das Publikum – bis auf wenige Zuschauerinnen und Zuschauer – während der ergreifendsten Szenen des Films laut gelacht. Vitti, die zu dieser Zeit auch die Lebensgefährtin Antonionis war, beschreibt diesen Abend, an dem sie weinend das Kino verlassen habe, als eine große Kränkung für sie persönlich, auch weil sie sehr von diesem Film überzeugt war.

Am folgenden Tag erhielten Monica Vitti und Michelangelo Antonioni eine lange Liste mit Unterschriften von zahlreichen Regisseuren, Kritikern, Schriftstellern und Schauspielerinnen und Schauspieler und auf der geschrieben stand:[14] „Gestern Abend haben wir den schönsten Film gesehen, den man jemals auf diesem Festival gesehen hat.“[15]

Es wird zu zeigen sein, dass es die Bilder sind, denen auch in Bezug auf die Wirkungen, die von Antonionis Filmkunst ausgehen, eine wesentliche Bedeutung zugesprochen werden kann.

In Umberto Ecos 1962 erschienenem Werk *Das offene Kunstwerk* [*Opera aperta*] beschäftigt sich der Autor in wenigen Sätzen mit Michelangelo Antonionis Film L‘AVVENTURA und er schreibt:

> „Erzählung im Sinne von Handlung gibt es deshalb nicht, weil im Regisseur der bewußte Wille ist, ein Gefühl von Ungewißheit und Unbestimmtheit zu vermitteln, eine Frustrierung der »romanhaften« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] Instinkte des Zuschauers, [...].“[16]

Hier soll zunächst das Augenmerk auf den „»romanhaften« Instinkt“ gelegt werden. Damit wird wohl ausgesagt, dass das Kinopublikum mit der Vorerwartung auf eine filmische Erzählung, die der eines traditionellen Romans zu vergleichen ist, ausgestattet ist, somit eine Handlung erwartet, die auf bestimmte Muster oder Strukturen mit ebenso bestimmten Antworten oder Geschehnissen reagiert. Michelangelo Antonioni bedient sich auch durchaus traditioneller Erzählweisen, um die Zuschauerinnen und Zuschauer so aufzufordern, eine der Tradition entsprechende Erwartung in Bezug auf den weiteren Fortgang des Geschehens aufzubauen. Was folgt – ist die Enttäuschung oder zumindest die Überraschung ob des Unerwarteten. Dieses Muster, das auf dem Prinzip – *wenn* so etwas passiert, *dann* geschieht auch ziemlich sicher jenes – basiert, besitzt eine erstaunliche Wirkmächtigkeit. Die tradierten Formen der Narration schaffen es, selbst dann

11 _ Vgl. Boehm 1981, S. 58f.
12 _ Boehm 1993, S. 21.
13 _ Vgl. Di Carlo 2018, S. 360.
14 _ Vgl. Ein Interview mit Monica Vitti, welches in der nachfolgend angegebenen filmischen Dokumentation zu sehen und zu hören ist. Timecode: 00:16:49–00:17:28 in: CINEMA SENZA TEMPO. [Dokumentation zu Leben und Werk Michelangelo Antonionis, der Verf.]. RAI o. J.. Abrufbar unter der URL: https://www.youtube.com/watch?v=-pD3iT5lqaI (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
15 _ „Ieri sera abbiamo visto il più bel film che abbia mai visto al festival.“ Monica Vitti, Timecode: 00:17:22–00:17:28 in: CINEMA SENZA TEMPO. [Dokumentation zu Leben und Werk Michelangelo Antonionis, der Verf.]. RAI o. J.. Abrufbar unter der URL: https://www.youtube.com/watch?v=-pD3iT5lqaI (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
16 _ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk [opera aperta, [1962/1967],* Frankfurt am Main 1977, S. 203.

noch unvermindert Erwartungen zu generieren, wenn diese im Verlauf der Handlung des Films bereits mehrfach nicht eingelöst wurden.

Das könnte bei den Zuschauerinnen und Zuschauern möglicherweise „ein Gefühl von Ungewißheit und Unbestimmtheit“ hervorrufen. Vielleicht aber auch als Überraschung empfunden werden.

Michelangelo Antonioni gibt an seine Geschichten „[...], mit den Bildern zu erzählen, sonst nichts.“[17] Woraus sich dann entnehmen ließe, dass es auch den Bildern in den Filmen Antonionis zu verdanken sein müsste, dass dem „»romanhaften« Instinkt“ der Zuschauerinnen und Zuschauer nur ungenügend Rechnung getragen wird.

So nutzt der Regisseur beispielsweise die Montage der Bilder als ein Mittel, um die Narration in überraschend andere Richtungen zu lenken, als dies zu erwarten wäre. Er zeigt nacheinander Bilder, deren Abfolge im Sinne der Geschichte nicht als folgerichtig zu verstehen sind. Darüber hinaus setzt Michelangelo Antonioni auch gelegentlich Bilder oder Bildsequenzen in einer Weise ein, die sich in Bezug auf ihre Anmutung und ihren dramaturgischen Aufbau so darstellen, als ob sich im Anschluss ein ganz bestimmter Fortgang zutragen müsste.

Eine Szene aus Antonionis Film L'AVVENTURA könnte hierfür als ein Beispiel herangezogen werden: Der männliche Hauptdarsteller Sandro (Gabriele Ferzetti) erblickt auf einem freien Platz im Zentrum einer sizilianischen Stadt ein kleines Tischchen, auf welchem sich eine unfertige Tuschezeichnung befindet. Auf dem Papier steht ein Tuschefässchen und ein Federhalter liegt griffbereit daneben. (Tafel 10.1) Tisch und Zeichnung scheinen verlassen zu sein. Während Sandro sich nähert, hält er in seiner Hand eine Kette, an der ein Schlüsselbund befestigt ist. Er lässt die Schlüssel hin und her schwingen und nur scheinbar versehentlich wirft Sandro mit dem Schlüsselbund das Tuschefass auf der Zeichnung um. Der Inhalt ergießt sich auf das Blatt und die Zeichnung ist zerstört. Dann tauchen zwei Männer auf, von denen sich der Jüngere als der Zeichner herausstellt und anstelle des nun erwarteten heftigen Disputs oder gar einer Schlägerei gibt es nur einen einzigen Schubser und daran schließt sich direkt eine durchaus entspannt wirkende kurze Unterhaltung zwischen den drei Männern an.

Allein mittels der Bilder transportiert der Regisseur die scheinbar sinnlose – perfide als unschuldige Handlung getarnte – bewusste Zerstörung der Zeichnung durch Sandro. Die Zuschauerinnen und Zuschauer würden daraufhin wohl auch erwarten, dass der ‚Böse‘ zur Rechenschaft gezogen und ‚bestraft‘ wird. Was nicht geschieht.[18]

Als ein weiteres Beispiel für die nur mit Filmbildern erzeugte Aufforderung, einen ganz bestimmten

17 _ „[...], di narrare con le immagini, nient'altro.“ Antonioni 1994, S. 139.

18 _ Diese Szene aus L'AVVENTURA wird auch von Umberto Eco angesprochen. Vgl. Eco 1962/1977, S. 204.

Fortgang einer Szene zu erwarten, kann die bereits erwähnte Sequenz aus LA NOTTE herangezogen werden, die sich am Ende der Autofahrt von Lidia (Jeanne Moreau) und Roberto (Giorgio Negro) zuträgt. (Tafel 10.2) Die Beiden erreichen mit dem Auto einen geschlossenen Bahnübergang und so wird Roberto gezwungen anzuhalten. Er und Lidia steigen bei strömendem Regen aus dem Wagen und stehen am Straßenrand nahe beieinander. Michelangelo Antonioni zeigt diese Szene in Bildern, die aufgrund kinematografischer Vorerfahrungen des Publikums darauf hinweisen, dass Lidia und Roberto sich nun gleich küssen oder zumindest umarmen müssten. Stattdessen steigt Lidia wieder ins Auto und sagt: „Entschuldigen Sie mich. Ich kann nicht.“[19] Zuvor war in dieser Szene des Films kein Wort zu hören.

Bis hierher wurden Aspekte betrachtet, die Wirkungen in Hinsicht auf eine narrative Funktion der Filmbilder betreffen. Der Bezug zur Erzählung wird nun in den Hintergrund treten und die außergewöhnliche Anmutung, in der die Filmbilder den Willen Antonionis zu deren künstlerischer Ausgestaltung sichtbar werden lassen, in den Vordergrund gestellt.

Die Wirkungsweisen, die von den Filmbildern nur aufgrund ihrer Erscheinung potenziell ausgehen könnten, sind diejenigen, die aus dem, *wie* die Bilder sich präsentieren, hervorgehen. Im eigentlichen Interesse der folgenden Überlegungen kann es daher nicht länger liegen, sich mit dem, *was* auf den Bildern zu sehen ist, auseinanderzusetzen. Es geht vielmehr um mögliche Wirkungsweisen, die durch formale Aspekte, die für die Filmbilder Antonionis als charakteristisch zu erkennen wären, ausgelöst werden könnten.

Als ein erster Aspekt auf der Ebene des Formalen lässt sich feststellen, dass den Zuschauerinnen und Zuschauern Bilder dargeboten werden, die Kunst sind. Dies gilt auch, wenn die Wahrnehmung des Publikums nicht in jedem Fall zu der bewussten Erkenntnis führen wird, in Antonionis Filmen Kunst gezeigt zu bekommen. Es erscheint jedoch zumindest möglich, unterstellen zu können, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer auf sinnlicher Ebene angesprochen werden und so bemerken, dass in Antonionis Filmen Bilder wahrnehmbar sind, die *anders* oder *besonders* sind. Dieses Anders-Sein manifestiert sich durch eine sichtbare Differenz zwischen der Erscheinung der Welt auf der Leinwand und der, die den empirischen Seherfahrungen der Zuschauerinnen und Zuschauer entspricht. Hiermit wird ein Phänomen beschrieben, das für Bilder, die Kunst sein wollen, als eine Bedingung gelten kann. Solche Bilder bieten kein spiegelbildliches Abbild der Lebenswelt – sie versuchen auch nicht, es sein zu wollen. So könnte sich sagen lassen, dass Bilder, die Kunst sein wollen, sich auch als *Bilder* zu erkennen geben.

Dies bringt aber gerade für das von Michelangelo Antonioni genutzte Medium des Films spezifische

19 _ „Mi scusi. Non posso.“ Jeanne Moreau, in: LA NOTTE. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. Timecode: 01:28:47–01:28:49 auf DVD aus der Reihe *I grandi registi* der *Warner Brothers Home Entertainment Inc.*, 2014.

Schwierigkeiten mit sich. Für den Film, wie auch für die Fotografie, könnte nämlich gesagt werden, dass es diesen bildnerischen Medien aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit eigen ist, ein realistisches Abbild der Lebenswelt vor dem Objektiv wiederzugeben. Somit scheint die, für das Kunst-Sein der Bilder gestellte Forderung, den Betrachterinnen und Betrachtern als *ein Bild* und *nicht* als *ein Abbild* zu begegnen, für Bilder aus den Medien Film und Fotografie besondere Aufgaben zu stellen.

> „So wird man im fortgeschrittenen Stadium der Betrachtung und Beurteilung Fotografien entdecken, bei denen im Transfer der Außenwelt ins zweidimensionale Abbild etwas nicht stimmt. Aus solchen Bildern können wir möglicherweise mehr lernen als durch unseren eigenen Blick auf die Welt.“[20]

Dies bestätigt im Kern, dass Bilder, die den Anspruch erheben, Kunst zu sein, eben kein genaues stimmiges Abbild der Lebenswelt geben wollen.
Dieses eindeutig ein Bild-Sein ist dann auch möglicherweise etwas, aus dem sich ein ‚Mehrwert‘ für die Betrachterinnen und Betrachter generieren kann und das als dem Erleben von Kunst immanent gelten könnte.
Michelangelo Antonionis künstlerische Intentionen, die auf die Gestaltung von Bildern gerichtet sind, die auch *nur* solche sein wollen und *nur* als solche Gültigkeit beanspruchen, legitimieren einmal mehr den Anspruch Antonionis darauf, ein Bildender Künstler zu sein.[21] Es ist ihm auch offenbar ausgesprochen bewusst, dass es nicht anzustreben ist, eine möglichst perfekte Abbildung der Wirklichkeit zu geben.
Womit selbstverständlich nicht ausgesagt werden soll, dass Antonioni den Zuschauerinnen und Zuschauern seiner Filme Bilder anbietet, die keine Wiedergabe der Wirklichkeit abbilden. Das, *was* zu sehen ist, wird in einer eindeutig erkennbaren und vertrauten Form dargeboten. Die Zuschauerinnen und Zuschauer könnten allerdings in Bezug auf das, *wie* diese Bilder erscheinen, möglicherweise auf Schwierigkeiten stoßen. Sie werden durch die eindeutige Erkennbarkeit des zu Sehenden aufgefordert, auch ein ihrer Wahrnehmung gemäßes Abbild der Lebenswirklichkeit zu erwarten. Stattdessen bietet Antonioni etwas an, das ein Bild sein will und daher Differenzen zum Gewohnten aufweist. Zwischen der auf den Bildern wahrnehmbaren sichtbaren Welt und

20 _ Matthias Harder „Interview. Die Fragen stellte Wolfram Völcker“, in: *Was ist gute Kunst?*, hg. von Wolfram Völcker, Ostfildern 2009, S. 117–132, hier S. 130.

21 _ In der Zeit, in der die hier betrachteten Filme Michelangelo Antonionis entstanden sind, dem Medium des Films und auch der Fotografie keinesfalls selbstverständlich der Status, Kunst hervorbringen zu können, zugesprochen wurde. Der Umstand, dass Antonioni Filmbilder als Bilder und nicht als reine Abbilder versteht, kann daher, wie auch sein Selbstverständnis als Bildender Künstler, durchaus als außergewöhnlich bewertet werden.

der Form, in der sie erscheint tut sich ein Widerspruch auf. Die Möglichkeit – trotz des Realitätsanspruchs, der dem Medium des Films zugehörig ist, als ein Bild zu erscheinen, lässt sich auf Antonionis gleich*gültiges* Sehen zurückführen. Hier findet sich die Begründung dafür, dass er Bilder schaffen kann, die durch das *Wie* ihrer Erscheinung von der gewohnten Wahrnehmung der Lebenswelt unterschieden sind.
Dieser Umstand könnte mit sich bringen, dass ein Nachdenken über sich selbst und das eigene Verhältnis zur Umgebungswelt in Gang kommt. Die Aufforderung zur Reflexion an die Zuschauerinnen und Zuschauer könnte sich demnach als eine Wirkung bestimmen lassen, die potenziell von den Filmbildern Michelangelo Antonionis ausgelöst werden kann.
Nun soll noch der Umstand Erwähnung finden, dass der Regisseur den Filmbildern bisweilen ungewöhnlich lange Standzeiten zukommen lässt – ohne dass dies mit einem Beitrag zum Fortgang der Narration in Verbindung zu bringen wäre. Es entspricht auch nicht der geläufigen kinematografischen Grammatik über längere Zeit mit Bildern, auf denen ‚nichts‘ geschieht, ‚alleine gelassen‘ zu werden. Dies könnte ebenso zu einem Nachdenken, zu einer Reflexion führen und Fragen aufwerfen, die das Publikum auffordern nach passenden Antworten zu suchen.
Hierzu soll eine Aussage Antonionis herangezogen werden, die in Bezug auf den Einsatz und den Umgang mit Dialogen in seinen Filmen schon einmal betrachtet wurde:

> „Das ist in dem Sinne zu verstehen, dass ich es bin, der durch die Arbeit an den Filmen die Fragen aufwirft. Die darauf folgenden Antworten liegen dann in den Händen aller. In den Händen eines jeden Einzelnen, der den Film sieht. Weil das Ansehen eines Films eine persönliche Erfahrung zwischen dem Zuschauer und dem Film selbst ist.“[22]

Das Zustandekommen einer persönlichen Erfahrung zwischen jedem Einzelnen und dem Film unterstellt bereits implizit, dass das, was auf der Leinwand zu sehen ist, in der Lage sein müsste, Wirkungen zu entfalten.
Es ist dann die Diskrepanz zwischen den Vorerwartungen an Filmbilder und den Bildern Michelangelo Antonionis, „bei denen im Transfer der Außenwelt ins zweidimensionale Abbild etwas nicht stimmt.“[23] So zeigen sie sich als Bilder in ihrem Gemacht-Sein. Hier findet sich ein Schlüssel für die Wirkung, die von den Filmbildern Antonionis auf die Zuschauerinnen und Zuschauer ausgehen kann.

Im Verlauf dieses Kapitels konnte gezeigt werden, dass die Kunst Giorgio Morandis bei ihren Betrachterinnen und Betrachtern einen ambivalenten Eindruck hinterlassen könnte und diese

22 _ Wie Kapitel 9, S. 212, Anm. 13.

23 _ Wie Anm. 20, S. 238.

Ambivalenz von Geklärtem und Ungeklärtem bei Morandis Bildern entsteht, indem das *Wie* ihrer Gesamterscheinung den – auch aus der Kunstgeschichte – gewohnten Seherfahrungen für das Genre des Stilllebens entspricht. Wohingegen das *Was*, in Bezug auf die eindeutige Erkennbarkeit der gezeigten Dinge, auf Morandis Bildern – nicht oder nur erschwert – eindeutig zu bestimmen ist.

Ebenso lässt sich Michelangelo Antonionis Filmbildern zusprechen, dass an die Bilder mitgebrachte Erwartungen und ihre tatsächliche Erscheinung ebenfalls nicht vollständig zur Deckung gebracht werden können. Dem Regisseur gelingt dies auf einem Weg, der – als demjenigen Morandis entgegengesetzt verlaufend – charakterisiert werden könnte. So ließ sich für Antonionis Filmbilder erkennen, dass hier das, *was* auf ihnen sichtbar ist, als getreu der Lebenswirklichkeit wahrgenommen werden kann. Das *Wie*, in dem sich die Bilder den Zuschauerinnen und Zuschauern zeigen, jedoch so gestaltet ist, dass bei der Übertragung der Realität in ein Bild „etwas nicht stimmt“[24].

Für die Betrachterinnen und Betrachter ist an den Bildern Antonionis und Morandis, die nur einem Teil des Erwarteten Genüge tun, keineswegs entscheidend, welche der beiden – miteinander in Verbindung stehenden – Teile etwas so oder in einer Weise wiedergibt, wie es den mitgebrachten Sehgewohnheiten gemäß ist. Die Wirkungsweise der Bilder resultiert aus dem Umstand, dass sie zum einen so erscheinen, wie es den empirisch erworbenen Gewohnheiten der Betrachterinnen und Betrachter entspricht. Hierdurch erwachsen die Erwartungen an bestimmte weitere Eigenschaften in Bezug auf die Erscheinungsform oder die ‚Lesbarkeit‘ der Bilder, die dann weder bei der Kunst Michelangelo Antonionis noch bei der Giorgio Morandis befriedigt werden.

Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni gelangen gleich*gültig* sehend zu ihren Bildschöpfungen und diese können dann in der Betrachtung bestimmte Wirkungsweisen entfalten.

Dieser Umstand wirft die Frage nach einem – bislang in diesem Zusammenhang noch nicht thematisierten – Faktor auf. So wird hier unterstellt, dass Morandi und Antonioni dieser Automatismus bewusst war, der die Betrachterinnen und Betrachter Tradiertes erwarten lässt, nachdem ebenso traditionell Bekanntes den ‚Aufruf‘ hierzu gegeben hat. Dieses Moment könnte auch noch als ein In-Frage-Stellen des eigenen künstlerischen Mediums von Seiten Michelangelo Antonionis und Giorgio Morandis zu sehen sein. Eine In-Frage-Stellung der Malerei, deren Bildinhalte Imitationen von Dingen sind, die der Lebenswelt entnommen werden. Ebenso eine In-Frage-Stellung des Realitätsanspruchs, der den Medien des Films und der Fotografie anhaftet.

24 _ Wie Anm. 20, S. 238.

11. Versuch einer Einordnung – Die Kunst Morandis und Antonionis und die Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg

Es wird nun nicht der Versuch unternommen, definieren zu wollen, was unter dem Begriff der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg zu verstehen sei, um dann die Bilder Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis dahingehend zu untersuchen, ob an diesen Merkmale oder Eigenschaften aufzufinden sind, die eine Zuordnung zur Kunst der Nachkriegsmoderne legitimieren könnten. Obwohl genau ein solcher Ansatz zunächst angedacht war und auch intensiv bearbeitet wurde.[1] Diese Beschäftigung führte dann schließlich zu der Überzeugung, dass eine derartige methodische Vorgehensweise für diese Arbeit nicht weiter verfolgt werden soll. Hierzu kann an dieser Stelle keine vollständige Begründung geliefert werden und so folgen lediglich in aller Kürze ‚skizzenhaft‘ angefügte Gedanken:

Thesen oder auch Definitionen, wie sie beispielsweise in Texten zur philosophischen Ästhetik aufzufinden sind, mit den Bildwerken einzelner Künstler in Verbindung zu bringen, stellt einen methodischen Weg dar, der durchaus nicht frei von Risiken zu sein scheint. Nicht zuletzt weil solche theoretischen Arbeiten vornehmlich auf die Kunst der Nachkriegsmoderne im ‚Allgemeinen‘ abheben, könnte sich eine Anwendung dort formulierter Thesen auf die Werke Morandis und Antonionis als problematisch erweisen.

Für die folgenden Überlegungen sollen die Methoden und die Ergebnisse der künstlerischen Tätigkeiten Morandis und Antonionis das ‚Material‘ für den Versuch einer Einordnung innerhalb der Nachkriegsmoderne zur Verfügung stellen.[2]

Die Kunst Morandis und Antonionis wird im Hinblick auf das Auffinden und das Beschreiben ihr eigenen Merkmalen untersucht werden, um daran anschließend ‚herausfiltern‘ zu können, ob die Ergebnisse sich als Hinweise auf eine gewisse Eigenständigkeit der Kunst Antonionis und Morandis deuten lassen. Diese Einordnung soll mithilfe einiger Aussagen zur Kunst der

1 _ Im Rahmen der Beschäftigung mit der vorliegenden Arbeit stand zunächst der Wunsch, genau diesen Weg zu beschreiten, der hier nun doch nicht gegangen werden soll. Der Gedanke, eine Definition dessen geben zu wollen, was unter dem Begriff Nachkriegsmoderne verstanden werden könnte, führte auch zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Werken der philosophischen Ästhetik. Darüber hinaus erfolgte eine Beschäftigung mit Texten, die von Künstlern der Moderne verfasst wurden. Hinzukamen theoretische Schriften zur Moderne, die den Disziplinen der Kunstgeschichte sowie den Bild- und Literaturwissenschaften zuzurechnen sind. Es könnte davon gesprochen werden, dass hier recht umfangreich eine methodische Richtung verfolgt wurde und es einen längeren Zeitraum benötigte, um sich von dieser dann schließlich wieder verabschieden zu können.

2 _ Für Morandi gilt selbstverständlich, dass er und seine Kunst auch der sogenannten Klassischen Moderne zugerechnet werden können. Wie im bisherigen Verlauf dieser Arbeit wird sich auch an dieser Stelle die Betrachtung von Arbeiten Morandis auf den Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg beschränken.

Nachkriegsmoderne unterstützt werden und so eine Form von Bestätigung erfahren.
Hierzu soll noch einschränkend darauf hingewiesen werden, dass die Kunst der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg keineswegs ein Phänomen darstellt, welches als eine ‚homogene' Erscheinung zu bewerten sein könnte. Sie zeigt sich vielmehr in ausgesprochen vielfältigen Ausprägungen und Stilrichtungen und so kann es an dieser Stelle auch nicht als Zielsetzung aufgerufen werden, einen auch nur annähernd vollständigen Überblick zur Kunst der Nachkriegsmoderne geben zu wollen.
Das, was nun folgen wird, versteht sich auch nicht als Versuch, methodisch den Weg einer ‚Abgrenzung' zu beschreiten. Das Herausarbeiten von Eigenschaften und Merkmalen an den Bildern Morandis und Antonionis, wird nicht auf Differenzen zu anderen Kunstwerken, die in der fraglichen Zeit zu verorten sind, untersucht werden.
Die Betrachtung und die Besprechung der künstlerischen Arbeiten Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis wird nun nicht im ‚Gleichschritt' erfolgen. So werden in der Folge nicht ausschließlich Aspekte angesprochen, die sowohl für Antonionis als auch für Morandis Kunst Gültigkeit beanspruchen könnten. Trotz der beschriebenen Vergleichbarkeiten ist für die gesamte vorliegende Arbeit bedeutsam, dass Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi – auch ganz unabhängig von den differenten Medien, die sie für ihre Kunst nutzten – als individuell tätige Kunstschaffende zu sehen sind.
Beide erarbeiteten sich eine ihnen eigene stilistische ‚Sprache' und schufen Kunstwerke, die durch ein hohes Maß an Individualität geprägt sind. Dies wird nicht zuletzt an dem Umstand sichtbar, dass sowohl der Maler als auch der Regisseur Bilder geschaffen haben, die sich allein aufgrund ihrer Erscheinung als Werke Morandis beziehungsweise Antonionis zu erkennen geben. Hierin findet sich dann auch eine Begründung, um in der Folge der Eigenständigkeit der künstlerischen Arbeiten Antonionis und Morandis je eigenen ‚Raum' zukommen zu lassen.
Zunächst soll der Blick auf Handlungen und Aussagen gerichtet werden, die Personen zugeschrieben werden können, die entweder ein direkter Kontakt oder zumindest die Zeitgenossenschaft mit Michelangelo Antonioni oder Giorgio Morandi verband.

> „Die Wirklichkeit, die es auszudrücken galt, ich verstand es nun, bestand nicht im äußeren Erscheinungsbild des Gegenstandes, sondern in dem Grad der Durchdringung dieses Eindruckes bis zu einer Tiefe/Intensität, wo die äußere Erscheinung wenig bedeutete, [...]."[3, 4]

3 _„La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant non dans l'apparence du sujet, mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu, [...]." Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, II, 30. Hier zitiert nach: Longhi, *Morandi al »Fiore«*, 1945/1973, S. 1097.
4 _Für die Übersetzung dieses Zitates aus dem Französischen danke ich der Romanistin Barbara Steuer, Worms, ganz herzlich.

Der Kunsthistoriker Roberto Longhi zitiert das französischsprachige Original dieser Zeilen Marcel Prousts im Rahmen einer Rede, die er anlässlich der Eröffnung einer Morandi-Ausstellung in der Florentiner Galerie *Il Fiore* am 21.April 1945[5] gehalten hat.[6] Longhi fährt fort, indem er erläutert, weshalb er diese Zeilen Marcel Prousts gewählt habe:

> „Diese Stelle, die von Proust unmittelbar nach dem großen Krieg[7] geschrieben wurde, ist immer die stimmigste und genaueste Einführung in die Malerei Morandis. Da diese nur in und mittels der Form hervorgeht und es die Malerei Morandis vermag, Erinnerungen schichtweise so anzuordnen, dass diese rein und integer ans Licht des Gefühls gelangen. Hier ist tatsächlich die innerste Lektion Morandis und die unmittelbare Klärung seiner Reduktion des Gegenstandes, die sich bis zum Minimum wendet. Es ist die Aufhebung – in jeder Hinsicht – des aufdringlichen Gegenstands, was so in Begeisterung versetzt, dass sich Werk und Betrachter darin verlieren können."[8]

Es kann wohl kaum als ein Zufall bewertet werden, dass Roberto Longhi hier auf ein Zitat Marcel Prousts zurückgreift, da – unabhängig vom Inhalt dieser Zeilen – der Umstand, Worte eines Schriftstellers zu wählen, der als ein Mitbegründer des modernen Romans gelten kann, bereits eine Einordnung der Kunst Morandis in den Kontext der Moderne impliziert. Zum anderen nutzt Longhi das Zitat, um die Malerei des Bolognesers im Rahmen eines für die Moderne mitprägenden Diskurses einordnen zu können, ohne diesen explizit anzusprechen. Es geht um die Frage der Abstraktion, die in den folgenden Nachkriegsjahren die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst nachhaltig mitbestimmen werden wird. Roberto Longhi nimmt hier jedem Ansatz, der Morandis Kunst als nicht modern bewertet, nur weil seine Bilder immer der Orientierung am Gegenstand verpflichtet sind, den ‚Wind aus den Segeln', indem er – unter Einbeziehung von Proust – die Bedeutung der Kunst Morandis gerade an der Überwindung der äußerlichen

5 _Dies entspricht genau dem Datum, an welchem für Giorgo Morandi die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beginnen konnte, da Bologna am 21. April 1945 durch die Alliierten befreit wurde. Am gleichen Tag eröffnete Roberto Longhi die von ihm selbst organisierte und kuratierte Ausstellung mit Werken Morandis in der Galerie *Il Fiore* in Florenz, was möglich wurde, weil in der Stadt am Arno schon einige Zeit zuvor der Krieg beendet war. Giorgio Morandi konnte aufgrund der Kriegshandlungen nicht persönlich in Florenz anwesend sein.
6 _Vgl. *Catalogo generale* 2004, S. 545.
7 _Der Erste Weltkrieg, der Verf.
8 _„Il passo, scritto da Proust subito dopo la grande guerra, è sempre la più esatta introduzione alla pittura di Morandi. Che soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le »ricordanze« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] tonali, si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro; ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiaramento immediato della sua riduzione del soggetto che gira al minimo; l'abolizione, in ogni caso, del soggetto invadente che parte in quarta e si divora l'opera e l'osservatore." Longhi, *Morandi al »Fiore«*, 1945/1973, S. 1097f.

Erscheinung des Gegenstandes festmacht. Longhi positioniert die Kunst Morandis außerhalb der antagonistisch geprägten Debatte, die daran ausgerichtet ist, dass gegenstandslose Kunst modern, gegenständliche hingegen ‚unmodern' sei.
Der Kunsthistoriker Longhi kuratierte und präsentierte als sein erstes Projekt im unmittelbaren Anschluss an das Ende des Zweiten Weltkrieges eine Ausstellung mit Werken Morandis.
Der Wunsch nach einem Aufbruch, nach einem Neuanfang war wohl etwas, was, nach der unvorstellbaren Katastrophe in einem weitgehend daniederliegenden Land, die Stimmungslage innerhalb der Gesellschaft Italiens wesentlich mitbestimmte. So könnte die Entscheidung Longhis auch als ein Zeichen gewertet werden, das einen Neubeginn symbolisieren soll.
Die kleinformatigen Arbeiten Morandis, die ‚bescheidene' und ‚unwesentliche' Dinge zeigen, standen konträr zu dem, was die faschistische Diktatur in ihren Allmachtsansprüchen für ihre künstlerische Repräsentation unterstützt und gefordert hatte. Es ließe sich möglicherweise formulieren, dass Roberto Longhi die Kunst Morandis auch als ein Zeichen für den Beginn der nun folgenden italienischen Nachkriegsmoderne gesehen und daher öffentlich präsentiert hat.

In der Folge soll eine Einordnung der Kunst Michelangelo Antonionis zum Thema gemacht werden, die – zumindest in Bezug auf die hier betrachteten Werke des Regisseurs – als retrospektiv zu gelten hat. Die Äußerungen seines Freundes Roland Barthes datieren auf das Jahr 1980 und wurden anlässlich der Verleihung des *Archiginnasio d'oro*[9] an Antonioni öffentlich vorgetragen.[10]

> „[...] staunt und bewundert der Künstler; sein Blick kann kritisch sein, aber er klagt nicht an: der Künstler kennt keine Rachsucht. Gerade weil Sie ein Künstler sind, ist Ihr Blick dem Modernen gegenüber offen. Viele benutzen das Moderne als Fahne im Kampf gegen die alte Welt und ihre bloßgestellten Werte. Für Sie dagegen ist das Moderne kein statischer Begriff für eine einfache Opposition; das Moderne ist ganz im Gegenteil die Schwierigkeit, aktiv die Veränderungen der Zeit zu verfolgen, nicht nur auf der Ebene der großen Geschichte, sondern im Innern dieser kleinen Geschichte, deren Maßstab die Existenz eines jeden einzelnen von uns ist."[11]

Im weiteren Verlauf schreibt Roland Barthes Antonioni weitere Eigenschaften zu, die seiner Auffassung nach notwendig seien, um als Künstler gelten zu können. Er zeichnet ein Bild, das den Künstler Antonioni auch als den Erschaffer subtiler Bildwelten beschreibt und ordnet dies als eine Ausdrucksform mit subversivem Potenzial ein, da der Blick Antonionis auf die Welt jeder Art von Macht suspekt sein müsse. Darüber hinaus spricht Barthes an, dass die Basis der Kunst Michelangelo Antonionis in seiner Eigenart zu finden sei, länger und intensiver hinzusehen, als dies den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen würde.[12] Ein subtiles und verlängertes Betrachten der Welt kann zu Bildern führen, die infrage stellen und verunsichern können.
Es wird nun eine weitere Stellungnahme zum Werk Michelangelo Antonionis herangezogen werden, in welcher der französische Schriftsteller und Filmmacher Alain Robbe-Grillet ausführt: „Antonioni ist ein großer moderner Filmmacher, ... vielleicht der Größte."[13] Daran anschließend gibt Robbe-Grillet eine Erklärung dazu ab, was ihn zu dieser Einschätzung veranlasst habe. In einem Film Alfred Hitchcocks zeige sich die Bedeutung oder der Sinn dessen, was zu sehen ist, permanent verzögert. Am Ende des Films könne dann aber alles verstanden werden. Bei Antonioni, so Robbe-Grillet, verhalte es sich genau umgekehrt. Die Bilder verbergen nie etwas – alles sei deutlich sichtbar. Jedoch sei der Sinn der Bilder problematisch und würde mit fortschreitender Dauer des Films zunehmend problematischer. Beim Verlassen des Kinosaals bliebe für die Zuschauerinnen und Zuschauer die Bedeutung des Films offen. Alain Robbe-Grillet sagt weiterhin, dass der traditionelle Film – er bezeichnet ihn als ‚Hitchcock-Typ' – vollständig abschließe. Bei Filmen Antonionis hingegen scheine sich zunächst eine Bedeutung oder ein Sinn zu entfalten, um sich dann zum Ende des Films wieder ganz zu entziehen. Diese Eigenschaft, so Robbe-Grillet abschließend, gehöre zu den wichtigsten Charakteristika der Moderne.[14]
Diese Aussage soll nun zum Anlass genommen werden, um sich mit einem anderen Kennzeichen zu beschäftigen, welches für die Kunst der Moderne als charakteristisch gelten kann und das sich in einen *sichtbaren* Bezug zu den Bildern Giorgio Morandis und Michelangelo Antonionis bringen lässt: die Destrukturierung bildnerischer Traditionen.

9 _ Der *Archiginnasio d'oro* ist die höchste Auszeichnung, welche die Stadt Bologna zu vergeben hat und er wird seit 1963 jährlich an Personen verliehen, die Besonderes auf den Gebieten der Wissenschaften, der Kunst und der Kultur geleistet haben. An Giorgio Morandi wurde bereits der erste zu vergebende *Archiginnasio d'oro* verliehen. Antonioni erhielt die Auszeichnung für das Jahr 1979 – die Verleihung fand dann am 28. Januar 1980 statt. Vgl. http://www.archiginnasio.it/archiginnasiodoro.htm (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

10 _ Roland Barthes verfasste seine Laudatio in Form eines offenen Briefes, der anlässlich der Verleihung des *Archiginnasio d'oro* verlesen und am gleichen Tag durch die Stadt Bologna in italienischer Sprache publiziert wurde. Der Text erschien einige Monate später dann in französischer Sprache, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 111, Mai 1980. Vgl. Chatman/Duncan 2004, Anm. 1, S. 190. Hier wird der Brief von Roland Barthes nach der deutschsprachigen Übersetzung zitiert, die der nachfolgend genannten Publikation entnommen ist: Roland Barthes, „Lieber Antonioni", in: *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31*, hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München und Wien 1984, S. 65–70.

11 _ Barthes 1980/1984, S. 65.

12 _ Vgl. Barthes 1980/1984, S. 65–70.

13 _ Alain Robbe-Grillet in einer Fernsehdokumentation zu Leben und Werk Michelangelo Antonionis: Dear Antonioni... from a letter by Roland Barthes. Eine Folge der BBC-Serie *Eyes on cinema* 2017. Abrufbar unter der URL: https://www.youtube.com/watch?v=5NqhSXhlmlw (letzter Zugriff am 13. Mai 2021). Das angeführte Zitat findet sich unter dem Timecode: 00:12:32–00:12:36.

14 _ Vgl. ebd., Timecode: 00:12:37–00:14:17.

Für die Gemälde Giorgio Morandis wurde der Begriff des Destrukturierens bereits eingeführt.[15] Dass für das bildnerische Schaffen Michelangelo Antonionis ebenso von einer Destrukturierung etablierter Bildformen gesprochen werden kann, wird dann in der Folge zu zeigen sein.

Es wird nicht darum gehen, bei Morandi und Antonioni ähnliche oder gar identische Mittel darlegen zu können, die von beiden angewendet wurden, um aus der Bildtradition heraus bekannte Strukturen aufzulösen oder aufzuheben. Beide Künstler gingen ganz unterschiedliche Wege, um zu einer individuell geprägten Form von Bildern zu gelangen, an welchen erkennbar werden kann, dass Gewohntes und Tradiertes destrukturiert wurde.

Die Dialektik, die sich für Betrachterinnen und Betrachter vor Morandis Stillleben entfalten kann, wurde bereits beschrieben und diese Beobachtungen sollen nun keinesfalls infrage gestellt werden. Es wird vielmehr ein ergänzender Aspekt betrachtet werden, der sich mit dem Destrukturieren des traditionellen Stilllebens und auch des Genres der Landschaftsmalerei auf formal-malerischer Ebene auseinandersetzt. Dazu wird auf die Einordnung Roberto Longhis zurückgekommen, der hier einen ‚Schlüssel' für die Faszination sieht, die von Morandis Werk ausgehen kann: „Es ist die Aufhebung – in jeder Hinsicht – des aufdringlichen Gegenstands [...]."[16]

Dass dies Morandi gelingen kann, begründet sich im Ineinandergreifen oder im Zusammenspiel mehrerer Faktoren, die er zur Gestaltung seiner Gemälde heranzieht. Die Anordnung der Dinge für seine Kompositionen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg verändert hat, trägt einen Teil bei, wie auch sein deutlich näher an die Arrangements herangerückter Standpunkt bei der Arbeit. Hier wird auch noch einmal der Umstand in Erinnerung gerufen, dass Giorgio Morandi die Dinge häufig zu einem Block im Bildzentrum zusammenschiebt und so manche Gegenstände zu großen Teilen nur verdeckt wahrgenommen werden können, was eine klare Erkennbarkeit erschwert oder unmöglich macht. (Abb. 11.1 und Abb. 11.2)

Es ist die Farbigkeit der Unter- und Hintergründe, deren der Maler den Farbton einzelner Flächen, die den Gegenständen zugeordnet werden können, zuweist und somit erreicht, dass die Dinge und die raumangebenden Flächen kaum unterscheidbar miteinander ‚verwoben' erscheinen. (Abb. 11.3 und Abb. 11.4)

Er lässt auch Kanten, die als Begrenzung der Standfläche der Dinge gesehen werden, mit solchen, die einzelne Flächen von Gegenständen begrenzen, zusammenfallen und so wird der Wahrnehmung die Zuordnung erschwert, welche Flächen dem umgebenden Raum und welche Flächen den Dingen selbst zugehörig sind. (Abb. 11.5)

Ebenso reduziert Morandi die Modulation von Körperlichkeit der Dinge, indem er auf eine starke Kontrastierung zwischen Schatten- und Lichtwerten weitgehend verzichtet. Hinzukommt, dass der Maler häufiger eine als sanft zu bezeichnende Beleuchtungssituation schafft, die dafür sorgt, den Gegenständen weniger deutlich ausgeprägte Stand- und Schlagschatten zu geben. (Abb. 11.6)

Es erscheint sinnvoll darauf hinzuweisen, dass auf den Gemälden Giorgio Morandis in der Regel eine Kombination von mehreren dieser gestalterischen Methoden verwirklicht ist.

Für Giorgio Morandis Umsetzung der Landschaften in seine Gemälde wurde die Benutzung des Fernglases bereits beschrieben. Es erscheint durchaus möglich, die künstlerische Konzeption, die Morandi für seine Landschaftsgemälde zugrunde legt, auch als eine Form von Destrukturierung dieses Genres zu bewerten. Bis hinein in die Moderne kann über Jahrhunderte hinweg an der kunstgeschichtlichen Tradition des Landschaftsgemäldes sichtbar werden, dass gerade das Erschaffen einer möglichst realitätsnahen Illusion von räumlicher Tiefenausdehnung als ein Maßstab für ein gelungenes Bild dieses Genres gesehen wurde. Das künstlerische Konzept, welches Giorgio Morandi seinen Landschaftsgemälden zugrunde legte, widerspricht diesen traditionell dem Genre ‚eingeschriebenen' Erwartungen, da er oftmals eine Illusion räumlicher Ausdehnung gar nicht zu geben versuchte.[17] (Abb. 11.7)

Morandi hat sich zeitlebens mit einer konzentrierten betrachtenden Analyse von Bildwerken aus der Kunstgeschichte beschäftigt. Wohl nicht zuletzt, da eine Destrukturierung ohne eine breit aufgestellte Kenntnis der Strukturen etablierter Genres der Malerei kaum möglich wäre – zumindest nicht zu solchen Ergebnissen führen könnte, wie dies für die Kunst Giorgio Morandis festzustellen ist.

Der Umstand, dass Giorgio Morandi sich mit Kunst der Vergangenheit auseinandergesetzt hat, um sich von ihr ‚etwas beibringen zu lassen' und für seine eigene Kunst fruchtbar machen zu können, mag in Bezug zur Kunst der Moderne dann zunächst als problematisch erscheinen.

„Alles neu zu beginnen und ab ovo neu zu denken, ist die grundlegende und vereinende Maxime aller Richtungen und Gattungen der modernen Kunst und Architektur. [...]"[18]

Heinrich Klotz formuliert hier eine Maxime der modernen Kunst die überzeugend erscheint, weil sich unter dieser Aussage auch die große Vielfalt von Ansätzen, Ausprägungen und Stilrichtungen, in welchen sich die moderne Kunst darstellt, subsumieren ließe. „Die Beziehungslosigkeit zur Erfahrungswirklichkeit und zur Geschichte als Unabhängigkeit von Naturbeobachtungen und

15 _ Siehe Kapitel 10.1, S. 232f.
16 _ Wie Anm. 8, S. 243.

17 _ Diese Aussagen sollen in keiner Weise besagen, dass Morandi als der ‚Erfinder' von Landschaftsmalerei, die auf eine Illusion von räumlicher Tiefenausdehnung weitgehend verzichtet, gelten könnte. Der Umstand, dass er dieser keine Beachtung schenkt, kann jedoch durchaus als ein Aufheben oder ein Auflösen von Strukturen betrachtet werden, die im Bildgedächtnis der Betrachterinnen und Betrachter abgelegt sind.
18 _ Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München 1994, S. 17.

historischem Vorbild [...]“[19] sind, so Klotz, als Folgen des Verlangens danach, mit Allem „neu zu beginnen“, nur konsequent.
Diese Schlussfolgerung greift dann allerdings etwas zu kurz. Innerhalb des Stilpluralismus der Moderne finden sich durchaus künstlerische Ansätze, die ein Interesse an der „Naturbeobachtung“, der „Erfahrungswirklichkeit“ wie auch dem „historischen Vorbild“ sichtbar werden lassen. Diese Tendenzen sind auch bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wahrnehmbar und als ein ‚prominentes‘ Beispiel hierfür könnte die Kunst Pablo Picassos angeführt werden.
Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass es in Italien in den ersten Dekaden des *Novecento* künstlerische Strömungen gab, deren Bestreben war, „die Einfühlung in die reale Welt mit dem Bedürfnis nach Abstraktion zu versöhnen.“[20] Und hierfür wurde Kunst aus der kunstgeschichtlichen Tradition – insbesondere die Kunst der *Primitivi Toscani* – als Fundament ‚entdeckt‘.
Wie hier beschrieben wurde, gehörte Giorgio Morandi schon zu Beginn seiner Laufbahn zu den Künstlern, die sich auf eben diese Werte bezogen und für ihre Arbeit fruchtbar machten. Darüber hinaus stellte Morandi für seine Kunst auch eine wichtige Relation zur Kunst Paul Cézannes her. Die Wirkung, die dessen Werk auf den jungen Maler aus Bologna ausübte, ist kaum zu überschätzen und sie wird auch – zu Beginn von Morandis Tätigkeit – auf seinen Bildern sichtbar.
So erkennt auch Gottfried Boehm in seiner Rückschau auf die Moderne an den sichtbaren Ergebnissen des künstlerischen Schaffens Morandis offenbar durchaus ‚Berührungspunkte‘ mit der Kunst, die der Moderne vorgängig geschaffen wurde.

> „An ihm [Morandi, der Verf.] wird jedoch nicht nur exemplarisch deutlich, daß die traditionelle und die moderne Kunst wechselweise vielfältig verknüpft sind [...]. Sondern an Morandi wird vor allem deutlich, daß sich die Kunstentwicklung zwischen 1870 und 1970 weder dem Schrittgesetz einer rigiden Innovation beugt noch sich als Prozeß fortschreitender Reduktion beschreiben läßt, innerhalb dessen Morandi ein Nachzügler wäre oder eine retardierende Funktion hätte. Wobei es wenig zur Sache tut, ob man diese Funktion positiv oder negativ beschreibt.“[21]

Hier wird Giorgio Morandis Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet und bei eingehender Beschäftigung mit diesen Bildern zeigt sich auch eines: Von allen dem Stilpluralismus der Moderne erwachsenen Ausformungen Bildender Kunst lassen sich keine Entsprechungen in den Nachkriegswerken Morandis wiederfinden. So wird sich dafür entschieden, die Kunst Giorgio Morandis weder stilistisch diesem oder jenem ‚Ismus‘ zuzuschreiben, noch soll sie auf eine bestimmte Position innerhalb eines Zeitalters der Kunstgeschichte festgelegt werden.

19 _ Klotz 1994, S. 17.
20 _ Valenti 2018, S. 6.
21 _ Boehm 1981, S. 52f.

Nachdem nun Betrachtungen, die den Filmbildern Michelangelo Antonionis gewidmet sind, ins Blickfeld gerückt werden, sollen zum Ende dieses Kapitels noch einige Überlegungen zur ‚Stellung‘ der Werke Morandis innerhalb der Nachkriegsmoderne angestellt werden.
Michelangelo Antonioni kann für den Film nach dem Zweiten Weltkrieg zugesprochen werden, für einige diesem Medium spezifische Aspekte neue Wege beschritten zu haben.[22] Dies gilt auch für Elemente, die einen Film mitkonstituieren und nicht den Bildern zuzurechnen sind. So erzählt Antonioni in seinen Filmprojekten für die fragliche Zeit außergewöhnliche Geschichten, die Irritationen und Unverständnis sowohl bei der Kritik wie auch bei den Zuschauerinnen und Zuschauern hervorriefen. Er setzt die Musik in einer Weise ein, die den geläufigen Mustern der Filmbranche nicht entsprochen hat. Auch in Bezug auf die Standdauer der Filmbilder, die Montage und die Aufnahmetechnik griff er zu Mitteln, die für das Medium des Films als neuartig und als different zum Bisherigen wahrgenommen wurden. Es lässt sich durchaus davon sprechen, dass Michelangelo Antonioni das individuelle Verständnis seiner künstlerischen Arbeit, das ein anderes als bislang Bekanntes war, in seinen Filmen umsetzte. So konnten Filmprojekte Realität werden, die das Feld dessen, was in der Filmbranche als üblich und auch als möglich betrachtet wurde, erweiterten. Aus dem vorstehend Benannten lässt sich bereits eine Einordnung der Kunst Michelangelo Antonionis innerhalb der Nachkriegsmoderne rechtfertigen. Inwiefern sich dies auch anhand der Filmbilder bestätigen lassen kann, wird in der Folge thematisiert werden.
Hierzu erfolgt der Versuch einer Begründung, weshalb für Filmbilder Michelangelo Antonionis auch von einer Destrukturierung etablierter und erwarteter Bildformen gesprochen werden kann. Das anschließend angeführte Zitat findet sich ursprünglich in einem Textzusammenhang, der dem fotografischen Bild gewidmet ist. Dennoch erscheint es legitim – nicht zuletzt weil sich die technische Methode zur Bildaufzeichnung gleicht –, es an dieser Stelle in einen Bezug zu Filmbildern zu setzen:

> „Die Photographie gibt den Blick wieder, den wir auf die Welt werfen. Dieser Eindruck setzt sich über das Vorwissen hinweg, daß eine Kamera das Bild blicklos eingefangen hat, das wir sehen. [...] Wir können gar nicht anders, als in ihr [der Fotografie, der Verf.] das Medium eines Blicks zu sehen, den sie im Bild festhält, wohlgemerkt eines anderen Blicks, der sich auf unseren eigenen Blick überträgt, wenn wir vor dem fertigen Bild stehen. [...] Wir sehen die Welt in einem anderen Blick, dem wir aber zutrauen, auch unser eigener

22 _ Dies gilt auch, wenn für die nachfolgend benannten filmischen Innovationen Antonionis kein Anspruch auf Exklusivität erhoben werden soll.

Blick sein zu können.“[23]

Hans Belting gibt hier einen Kern dessen an, was die Wahrnehmung eines fotografischen oder filmischen Bildes ausmacht. Es ist die Wiedergabe eines Blicks[24], der als glaubhaft empfunden wird, weil er der eigenen Sicht auf die Welt entsprechen könnte. Dieses Vertrauen in den ‚Wahrheitsgehalt‘ der Fotografien und der Filmbilder besteht, obwohl den Betrachterinnen und Betrachtern bewusst ist, dass sie faktisch nicht die eigene Sicht auf die Welt vor sich haben, sondern lediglich ein Abbild dessen, was ein anderer gesehen hat.
Dieser Effekt beruht offenbar auf einer Form der Wahrnehmung, die keinerlei Reflexion bedarf. Es wäre vielmehr ein Verlust an Zutrauen in die ‚Wahrheit‘ der fotografischen und filmischen Bilder zu erwarten, sobald begonnen wird, über das Abgebildete nachzudenken.
Um Fotografien oder Filmbildern das Potenzial zuzutrauen, auch die eigene Sicht auf die Welt wiederzugeben, müssen diese unmissverständlich als ein *Abbild* der Wirklichkeit wahrzunehmen sein. Die Fotografie und der Film sind in der Lage, das– vollkommen unabhängig von ästhetischer oder gar künstlerischer Qualität – zu leisten. Fotografien und Filmbilder sind zunächst und immer *Abbilder*, was dann seitens der Betrachterinnen und Betrachter die – auch aus der Tradition der Fotografie und des Films erwachsene – Erwartung aufruft, dass sich die Bilder auch als ein *Abbild* der Welt wahrnehmen lassen.
Da Antonioni jedoch nicht die Zielsetzung verfolgte ‚einfach‘ nur Bilder der Lebenswelt aufzuzeichnen, sondern eine ihm eigene Herangehensweise für seine Kunst erarbeitet hat, lässt sich für seine Filmbilder von einem Destrukturieren gewohnter Strukturen sprechen. Aufgrund der künstlerischen Gestaltung tun sich Differenzen zwischen den im visuellen Gedächtnis abgelegten *Abbildern* der Realität und den *Bildern* Antonionis auf. Sie geben sich in ihrem ‚Gemacht-Sein‘ zu erkennen, was den Eindruck vermittelt, dass an ihnen „etwas nicht stimmt“[25]. (Abb. 11.8) Dieser Effekt lässt sich auf das Zusammenspiel mehrerer gestalterischer Faktoren zurückführen. Da wäre einmal die ästhetische Dimension zu nennen, die bisweilen dazu führen kann, dass

23 _ Belting 2006, S. 224.

24 _ Hans Belting nutzt hier den Begriff des *Blicks* synonym zu *Sicht*. In dieser Arbeit wird an keiner anderen Stelle vom *Blick* gesprochen, was sich aus dem Wunsch nach begrifflicher Eindeutigkeit ableitet. Dieser Verzicht begründet sich in dem – möglicherweise auch nicht notwendig gerechtfertigten – Bedenken, dass mit dieser Begrifflichkeit eine bestimmte Deutung verbunden werden könnte. Während der Beschäftigung mit dieser Arbeit konnte festgestellt werden, dass in Teilen der Literatur der Begriff des *Blicks* nicht die Sicht *auf* die Welt beschreibt. Nach meinem Verständnis verwenden beispielsweise Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan und Georges Didi-Hubermann den Begriff des *Blicks*, um auszusagen, dass es die Dinge seien, die die Betrachterinnen und Betrachter anschauen würden. Also steht hier der *Blick* nicht für eine Sicht *auf* die Welt, sondern vielmehr für eine Sicht, die *Aus-der Welt-Heraus auf das Subjekt* gerichtet ist.

25 _ Wie Kapitel 10, S. 238, Anm. 20.

die Bilder erscheinen, als wären sie fast ‚zu schön, um wahr sein zu können‘. Zum Moment der Irritation trägt auch die Komposition der Filmbilder wesentlich bei. Sie sind oftmals derart ausgewogen und in sich stimmig aufgebaut, dass sich der Eindruck vermitteln könnte, es würde ein vermeintliches Abbild der Lebenswirklichkeit präsentiert, das jedoch zu perfekt wirkt, um nicht eine gewisse Skepsis ob des ‚Wahrheitsgehaltes‘ der Bilder wachzurufen. (Abb. 11.9 und Abb. 11.10)
Hierfür ist entscheidend, dass Michelangelo Antonioni seine Abbilder der Lebenswelt unter Berücksichtigung der unvermeidbaren Reduktion auf zwei Dimensionen von Anfang an am Set gestaltet. Er nimmt die räumlich ausgedehnte Umgebungswelt als ein *Bild* wahr und komponiert dem entsprechend das Filmbild als ein *Bild*. (Abb. 11.11 und Abb. 11.12) Diese künstlerische Übertragung der sichtbaren Welt bringt das destrukturierende Moment in die Film*bilder* Antonionis. Hier findet sich die Begründung dafür, dass den Bildern des Regisseurs vonseiten der Betrachterinnen und Betrachter nicht immer zugetraut werden kann, auch ihrer eigenen Sicht auf die Realität zu entsprechen.[26]

Für Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni konnte gezeigt werden, dass sie Bilder geschaffen haben, die durch ein Destrukturieren gewohnter und erwarteter Bildvorstellungen den Betrachterinnen und Betrachtern ein als dialektisch zu benennendes Erlebnis eröffnen können. Dass die künstlerischen Mittel Morandis und Antonionis überhaupt eine Destrukturierung ermöglichen können, macht es unabdingbar erforderlich, dass dieses Destrukturieren auch als ein solches wahrgenommen werden kann. Das bedeutet, dass ein Stillleben als ein Stillleben, eine Landschaft als eine Landschaft und ein filmisches Bild als ein Bild der Realität wahrzunehmen sein müssen.[27] Es geht demnach nicht um die komplette Zerstörung von Bekanntem, sondern um ein fein nuanciertes ‚Spiel‘ von Auflösung und Erhaltung, der aus der Tradition oder empirischen Vorerfahrungen erwachsenen und somit erwarteten Charakteristika.
Hieraus lässt sich herleiten, dass dies ohne profunde Kenntnisse eben dieser Bildtraditionen kaum möglich erscheint. Antonioni und Morandi hatten verstanden, dass ihr künstlerisches Konzept

26 _ Der soeben beschriebene Effekt wird nicht immer in der gleichen Intensität vermittelt. Das ‚Gemachtsein‘ der Bilder lässt sich bisweilen kaum, dann wieder deutlich wahrnehmen. Hierfür müssen die Betrachterinnen und Betrachter weder davon wissen, dass Michelangelo Antonioni *Bilder* komponiert hat, noch über dessen aktive gestalterischen Eingriffe am Set informiert sein. Es ist allein die Erscheinung der Filmbilder, die es den Betrachterinnen und Betrachtern bisweilen schwer macht, diesen Bildern ‚vertrauen‘ zu können.

27 _ Bei manchen Zeichnungen und Aquarellen Morandis ist eine eindeutige Zuordnung der Bilder zu den Genres Stillleben und Landschaft nur sehr schwierig oder auch überhaupt nicht möglich. (Abb. 11.13 und Abb. 11.14) Im Falle seiner Ölgemälde sind jedoch immer noch Strukturen wahrnehmbar, die sie als Landschaft, Blumenbild oder als Stillleben ausweisen können.

eine Basis benötigt, welche durch ein intensives und breitgefächertes Studium von Bildern aus der Geschichte der Kunst gegeben werden kann. Für den Regisseur erweiterte sich dieses auf das Feld der Fotografie- und Filmgeschichte. Unter dem Begriff des Studiums wird hier weniger das Aneignen kunsthistorischen Faktenwissens und theoretischer Grundlagen verstanden als vielmehr eine andauernde sehende Auseinandersetzung mit Bildern, auch mit solchen, die in vergangenen Zeiten entstanden sind.

So schuf sich Morandi durch das Studium der Malerei der Vergangenheit eine Basis und aufbauend auf dieser Grundlage konnte er dann zu seinen eigenen Lösungen und zu einer eigenen ‚Sprache' für seine Stillleben, Blumenbilder und Landschaften gelangen.

Für Michelangelo Antonioni lässt sich festhalten, dass er neben profunden Kenntnissen der Kunstgeschichte auch in Bezug auf das filmische Schaffen anderer ausgesprochen fundiert informiert war. Der Regisseur beschäftigte sich bis zum Ende seines Lebens intensiv mit Filmen aus der Geschichte des Mediums und ebenso mit Filmprojekten seiner Zeitgenossen. Hinzukommt Antonionis profundes Wissen über filmtheoretische Schriften, die seit Beginn der Filmgeschichte publiziert wurden.

Morandi und Antonioni sind zu den Künstlern der Moderne zu rechnen sind, welche sich der Bedeutung der Kunst vergangener Zeiten für ihre eigene Arbeit bewusst waren und sich auch dazu bekannten.

Da sich für beide ihre Art, die Welt zu sehen, als Fundament ihrer Kunst bestimmen ließ, kann es auch nachvollziehbar werden, dass Giorgio Morandi und Michelangelo Antonioni zu Werken der italienischen Frührenaissance – insbesondere zur Kunst Piero della Francescas – eine besondere Affinität verspürten. Es konnte dargestellt werden, dass sich Piero einem Sehen der Welt in Flächenzusammenhängen verpflichtet zeigte, was zu Bildkompositionen führten konnte, die keine Bevorzugung einzelner Bildelemente erkennen lassen und so erreichte der Maler eine in sich geschlossene Form für seine Bilder. Daher konnte die Sicht Morandis und Antonionis auf die Welt, die eine gleich*gültige* war, im Werk Piero della Francescas eine gewisse Entsprechung finden.

Es ist nachvollziehbar geworden, dass eine profunde Kenntnis der Muster zur Bildgestaltung aus der Vergangenheit vonnöten ist, um deren Destrukturieren zu ermöglichen und auf diesem Weg Kunst zu schaffen, die eine Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter ausüben kann. Das von Michelangelo Antonioni und Giorgio Morandi genutzte Mittel der Destrukturierung lässt sich auch als eines bestimmen, das als genuin der Kunst der Moderne zugehörig gelten kann.

Zur Positionierung in den Kontext der Moderne ließe sich ebenso der Umstand bewerten, dass die Kunst Morandis und Antonionis durchaus auch Anforderungen an die Betrachterinnen und Betrachter stellt, da ihre Bilder die Bereitschaft erwarten, sich auf sie einzulassen. Die Kunst Morandis und Antonionis verlangt eine Form von ‚dialogischer' Auseinandersetzung mit den

Werken und sofern die Betrachterinnen und Betrachter bereit sind, mit den Bildern in eine ‚Interaktion' zu treten, so könnte den Gemälden Morandis und den Filmbildern Antonionis zugesprochen werden, dass sie immer wieder die Möglichkeit geben können, von ihnen ein besonderes Erlebnis von Überraschendem und Neuem zu erhalten.

Dies wird möglich, weil beide ‚Protagonisten' auf Basis ihrer Wahrnehmung der Welt, Kompositionen für ihre Bilder schaffen konnten, in denen sich das Vorhandensein einer Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem manifestiert. Es ist die Komposition, die Morandis und Antonionis Bilder zu „starken" Bildern macht. Es wird daran erinnert, dass dies Bilder sind„[…], die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht ab, sie setzen aber auch nicht nur dagegen, sondern bringen eine dichte »nicht unterscheidbare« [Anführungszeichen im Original, der Verf.] Einheit zustande. Es ist diese Interferenz von Darstellung und Dargestelltem, die als kategoriale Umschreibung des Bildes in seiner unverkürzten Mächtigkeit gesehen werden darf."[28] Mithin für Morandis und Antonionis die Komposition als Kategorie bewertet werden könnte, die Bilder mit einer „Mächtigkeit" ausstattet.

Auf der Grundlage des gleichgültigen Sehens konnte sich Giorgio Morandi eine Methode für seine künstlerische Tätigkeit erarbeiten und es gelang ihm mit seinen Bildern, das Genre der Stilllebenmalerei in einer Weise malerisch zu behandeln, die sich als für ihn eigen zu erkennen gibt. Giorgio Morandi führte in der Zeit der Nachkriegsmoderne Neuerungen ein, mit welchen er seinen Gemälden dazu verhelfen konnte, deutlich über „[…] die Aufhebung – in jeder Hinsicht – des aufdringlichen Gegenstands […]"[29] hinauszuweisen. So konnte die Kunst Morandis in der Nachkriegsmoderne durch die Betrachterinnen und Betrachter als anders und als neuartig gesehen und erlebt werden.

Seine Kunst erfuhr nach dem Zweiten Weltkrieg eine rasch zunehmende Anerkennung durch Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Filmschaffende, Literaten, Künstlerkollegen und Intellektuelle. Ihm wurden international Ausstellungen in anerkannten renommierten Museen ermöglicht und Giorgio Morandi wurde mit wichtigen Kunstpreisen ausgezeichnet. Daraus resultierte dann letztlich, dass seine Gemälde von einer breiten Sammlerschaft nachgefragt und angekauft wurden. So konnte Morandi nach Jahrzehnten im Beruf des Bildenden Künstlers mit seinen Werken auch zu einem merkantilen Erfolg gelangen.

Nach dem Tod des Malers 1964 steigerte sich die nationale und internationale Wertschätzung für seine Kunst bis heute beständig weiter. Dies lässt sich nicht nur an einer unvermindert hohen Zahl von weltweiten Ausstellungen mit Werken Morandis festmachen, die Anerkennung seiner

28_Wie Kapitel 5, S. 109, Anm. 18.
29_Wie Anm. 8, S. 243.

Kunst manifestiert sich ebenso in einer regen Publikationstätigkeit zu Leben und Werk Giorgio Morandis.

Darüber hinaus erscheint hierzu bemerkenswert, dass Morandis künstlerische Arbeit auch bis heute von Bildenden Künstlerinnen und Künstlern mit Hochachtung bewertet und geschätzt wird. Um nur ein renommiertes Beispiel zu nennen, wird hier der Belgische Maler Luc Tuymans erwähnt, dessen Gemälde auch eine gewisse Nähe zu Morandis Werk erkennen lassen. (Abb. 11.15) Tuymans schrieb einen kurzen Beitrag, der 2013 im Katalog zur Morandi-Retrospektive im *Palais des Beaux-Arts (BOZAR)* in Brüssel veröffentlicht wurde. Nachdem er sich hier zu Morandis Werk ausgesprochen positiv geäußert hat, beantwortet Tuymans kurz und prägnant die Frage nach dem Grund für den nachhaltigen Eindruck, den Morandis Bilder bei ihm hinterlassen haben: „Und es ist, meines Erachtens, ihre Qualität."[30]

Im soeben zitierten Beitrag wird auch Michelangelo Antonioni erwähnt, den Luc Tuymans hier als „den malerischsten aller Filmmacher, der Morandi so viel Liebe entgegenbracht hat"[31], bezeichnet.[32]

Dies wird auch als eine Form von Bestätigung der hier erforschten Erkenntnisse zu Antonionis Filmbildern eingeordnet und wird nun zum Anlass genommen, um auf Michelangelo Antonionis Kunst zurückzukommen.

Der Wille des Regisseurs zum Verwirklichen von Filmbildern, die eine Gültigkeit als Bilder besitzen können, brachte Filme hervor, die in ihrer Anmutung für das Kinopublikum der Nachkriegsmoderne ungewohnt neu erschienen sein mussten. Es könnte für Antonioni konstatiert werden, dass sein Selbstverständnis als Bildender Künstler, Filmbilder hervorbrachte, die für dieses Medium neue Wege beschritten haben. Er ist offen-sichtlich nicht an möglichst getreuen Abbildern der Lebenswelt interessiert, mit welchen sich eine Illusion schaffen lässt, die vorgibt, die Realität zu präsentieren. Insofern hinterfragt Michelangelo Antonioni auch das Medium des Films, das sich bei anderen Regisseuren häufig gerade durch den illusionistischen Charakter der Bilder auszeichnet.

Ohne Zweifel kann den Filmbildern Michelangelo Antonionis zugesprochen werden, ihrem Publikum in der Zeit der Nachkriegsmoderne ein hohes Maß an Neuem zu offerieren. Der Regisseur schaffte Bilder, die im Medium des Films zuvor so noch nicht zu sehen waren und über die Zeit, in der die Filmprojekte in die Kinos kamen, weit hinausweisen.

Michelangelo Antonionis innovatives künstlerisches Konzept, das zunächst bei breiten Teilen des Kinopublikums auf Unverständnis und Ablehnung traf, wurde jedoch von Teilen der Kritik und der Filmbranche als neuartig und ästhetisch hochstehend erkannt und bewertet. Dies brachte es mit sich, dass zu Antonionis Werk, wie erwähnt, bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner künstlerischen Laufbahn international publiziert wurde und der Regisseur drüber hinaus mit zahlreichen Filmpreisen und Auszeichnungen geehrt wurde.[33] Die internationale Anerkennung, die sich in Ehrungen und Publikationen niederschlug, wuchs auch kontinuierlich während der gesamten Laufbahn Antonionis weiter an. Das Werk Michelangelo Antonionis erfährt bis heute eine hohe Wertschätzung und ist noch immer Bestandteil der Ausbildung an Filmhochschulen und filmwissenschaftlichen Instituten.

Es finden sich darüber hinaus auch Filmschaffende, die in Bezug auf ihre eigene Tätigkeit angeben, wichtige Impulse durch Antonionis filmisches Werk erhalten zu haben. Hier werden nur einige wenige Regisseure, wie beispielsweise Won Kar-Wai und Gus Van Sant genannt. Der Filmmacher Ridley Scott gab an, dass für ihn die Ästhetik Antonionis Anregungen zu seinem Projekt Blade Runner gegeben hätte.[34] Diese Aufzählung ließe sich noch weiterführen – es soll hier jedoch nur noch erwähnt werden, dass sich auch am filmischen Werk Andrei Tarkowskis eine gewisse ‚Nähe' zu Michelangelo Antonionis Bildsprache ausmachen lässt.[35]

Nach dem, was zur Arbeitsweise und zum künstlerischen Konzept Antonionis erforscht und beschrieben werden konnte, erscheint es besonders interessant noch auf einen zeitgenössischen Künstler aufmerksam zu machen, der den Filmbildern des Regisseurs zuschreibt, an ihnen Inspiration für seine eigene fotografische Arbeit gefunden zu haben. Hierbei handelt es sich um den kanadischen Fotokünstler Jeff Wall[36], (Abb. 11.16) der mit großformatigen und auf Leuchtkästen präsentierten Fotografien zu internationaler Anerkennung gelangt ist. Jeff Wall geht bei der Arbeit an seinen Fotografien in einer Art vor, die als nahezu analog zur Vorgehensweise Antonionis

30 _ „Et c'est, selon moi, leur qualité." Luc Tuymans, „Mon nom est personne", in: *Giorgio Morandi. Une rétrospective*, hg. von Maria Cristina Bandera, Ausst.-Kat. Brüssel, BOZAR, 2013, S. 195–197, hier S. 197.

31 _ „[...] Michelangelo Antonioni, le plus pictural de tout les réalisateurs, manifestait tant d'amour pour Morandi." Tuymans 2013, S. 197.

32 _ Es ist tatsächlich nur dieser eine kurze Satz, in dem Tuymans Antonioni hier erwähnt. Es finden sich an dieser Stelle auch keine weiteren Informationen oder Aussagen zum Verhältnis zwischen Morandi und Antonioni.

33 _ Bei den im Folgenden angegebenen Filmpreisen handelt es sich um eine kleine Auswahl, die sich auf die Filmprojekte Antonionis, die in dieser Arbeit im Fokus der Betrachtung stehen, beschränkt. Für L'avventura: Spezialpreis der Jury und Preis der internationalen Filmkritik, Internationales Filmfestival in Cannes, 1960. Für La notte: Preis der deutschen Filmkritik, Filmfestival Berlin, 1961. *David di Donatello* für die beste Regie, 1961. Im Jahr 1961 weitere Auszeichnungen u. a. der Filmfestivals in Acapulco (Mexico), Mar del Plata (Argentinien), Lissabon (Portugal). Für L'eclisse: Spezialpreis der Jury, Filmfestival Cannes, 1962. Für Il deserto rosso: *Goldener Löwe*, Filmfestival Venedig, 1964. Für Blow-Up: *Oscar*-Nominierung für die beste Regie, Los Angeles, 1966. *Goldene Palme*, Filmfestival Cannes, 1967. Vgl. Di Carlo 2018, S. 360–364.

34 _ Blade Runner. Regie: Ridley Scott. USA 1982.

35 _ Vgl. Païni, 2013, S. 30.

36 _ Vgl. Païni, 2013, S. 30.

beschrieben werden kann. Auch er arrangiert und komponiert das gesamte Motiv, das sich dann auf den Fotos zeigen wird. Wall ist offenbar an einem Bild interessiert und so könnte das nachfolgende Zitat von Jeff Wall wohl ebenso von Michelangelo Antonioni stammen: „Was ich an meinen Bildern mag, ist, dass es nur so aussieht, als seien sie real. […] Man spürt, dass das, was man sieht, nicht deckungsgleich ist mit der Wahrheit. Nicht vollkommen.“[37]

Sowohl Giorgio Morandi wie auch Michelangelo Antonioni brachten Bildwerke hervor, von denen bis heute eine ‚Strahlkraft‘ ausgehen kann. Sie sind in der Lage, auch mehr als ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung zu faszinieren und zu inspirieren, und dies lässt den Werken der beiden ‚Protagonisten‘ eine durchaus exponierte Stellung innerhalb der Kunst der Moderne zukommen. Daher erscheint es dann auch legitim, die Werke Antonionis und Morandis mit dem Status zu belegen, ‚Ikonen‘ der Moderne geworden zu sein.

Die Bilder der beiden ‚Protagonisten‘ lassen sich weder in irgendeine stilistische ‚Schublade‘ einordnen noch können sie einer ‚Strömung‘ der Kunst, die zur fraglichen Zeit aktuell war, zugeschrieben werden. Die Werke Morandis und Antonionis sind nichts anderes als Werke Morandis und Antonionis, da sie die künstlerischen Ergebnisse zweier Individualisten sind und sich somit auch einer Einordnung in einen bestimmten Kontext der modernen Kunst entziehen. Gerade dieser Umstand könnte jedoch möglicherweise herangezogen werden, um für diese Kunstwerke eine herausgehobene Position innerhalb des Kunstschaffens ihrer Zeit – und weit darüber hinaus – zu bestimmen.

Um die nötige Vorsicht walten zu lassen, wird darauf hingewiesen, dass nun keinesfalls der Eindruck entstehen sollte, die künstlerische Arbeit Morandis und Antonionis würde in einen ‚Topf geworfen‘. Vielmehr geht es darum zu betonen, dass jeder der beiden auf den beschriebenen Wegen und mit den benannten Mitteln Bildwerke hervorbrachte, denen das Attribut zugesprochen werden kann, ein hohes Maß an künstlerischer Eigenständigkeit zu besitzen. Giorgio Morandi hat seine Kunst einzig vor den Prüfstein seines Sehens gestellt, wie Michelangelo Antonioni sein Sehen als alleinigen Maßstab für seine Bilder nutzte. In der Zeit der Moderne konnten dann auf dieser Grundlage Bildwerke entstehen, welche sich durch eine derart individuelle Handschrift auszeichnen, so dass auch eine Zuschreibung an ihren jeweiligen Urheber möglich wird.

In der Eigenständigkeit der Kunst Morandis und Antonionis findet sich dann wohl auch die Begründung dafür, dass diese Werke methodisch schwerlich im Abgleich mit einer Definition der Kunst der Moderne als dieser zugehörig bestimmt werden können.

Wird aber die Blickrichtung nur auf die Werke Morandis und Antonionis gelegt und die Wirkungen mit einbezogen, die von ihnen ausgehen können, dann begründet es sich gerade aus der Eigenständigkeit dieser Bildwerke heraus, ihnen eine besondere Position innerhalb der Moderne zukommen zu lassen.

37 _ Jeff Wall, in einem Interview mit Holger Liebs in der *Süddeutschen Zeitung*, 24 / 25. 5. 2003, hier zitiert, nach: Sandra Abend, *Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit*, Düsseldorf 2005, S. 5.

_12._ Anhang

_12.1_ Literaturverzeichnis

– **Abend 2005:**
Sandra Abend, *Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit,* Düsseldorf 2005.

– **Antonioni 1948/1964:**
Michelangelo Antonioni, „Marcel Carné parigino“ [1948], in: Carlo di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Rom 1964, S. 341–360.

– **Antonioni 1964:**
Michelangelo Antonioni, „Il bosco bianco“, in: *Il deserto rosso*, hg. von Carlo di Carlo, Bologna 1964, S. 15–19.

– **Antonioni 1994:**
Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, hg. von Carlo di Carlo und Giorgio Tinazzi, Venedig 1994.

– **Arcangeli 1964:**
Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Mailand 1964.

– **Bandera 2009:**
Maria Cristina Bandera, „Giorgio Morandi oggi“, in: *Morandi. 1890–1964*, hg. von ders. und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d‘Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 24–45. [Fassung in italienischer Sprache].

– **Bandera 2011:**
Maria Cristina Bandera, [Einleitender Text zu dem sich daran anschließenden Beitrag, der Verf.] Ferzan Ozpetek, „Appunti su Giorgio Morandi“, in: *Paragone. Arte*, Bd. 62, Florenz 2011, S. 3–4.

– **Bandera 2013:**
Maria Cristina Bandera, „Cézanne, Morandi e Carrà“, in: *Cèzanne e gli artisti italiani del‘ 900*, hg. von Maria Teresa Benedetti, Mailand 2013, S. 103–123.

– **Bandera, *Morandi*, 2014:**
Maria Cristina Bandera, „Morandi non sarà secondo a nessuno“, in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti*, hg. von ders., Mailand 2014, S. 8–27.

– **Bandera, *Morandi. Note biografiche*, 2014:**
Maria Cristina Bandera, „Giorgio Morandi. Note biografiche“, in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti*, hg. von ders., Mailand 2014, S. 141–143.

– **Bandera, *Longhi. Note biografiche*, 2014:**
Maria Cristina Bandera, „Roberto Longhi. Note biografiche“, in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti*, hg. von ders., Mailand 2014, S. 145–147.

– **Banksy 2006:**
Banksy, *Wall and Piece*, London 2006.

– **Barthes 1980/1984:**
Roland Barthes, „Lieber Antonioni“ [1980], in: *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31,* hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München und Wien 1984, S. 65–70.

– **Basile 2014:**
Franco Basile, *Morandi. Quattro metri di infinito*, Bologna 2014.

– **Bauer 2015:**
Matthias Bauer, *Michelangelo Antonioni. Bild. Projektion. Wirklichkeit*, München 2015.

– **Belting 2006:**
Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2006[3].

– **Belting 2008:**
Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008[2].

– **Bergala 1994:**
Magnum Cinema. Ein halbes Jahrhundert Kino in Magnum-Photographien. Mit Texten von Alain Bergala, München 1994.

– **Bertolucci 2012:**
Bernardo Bertolucci, „Intervista a Bernardo Bertolucci. Roma, 1. febbraio 2012“, in: *Giorgio Morandi*, hg. von Maria Cristina Bandera und Marco Franciolli, Ausst.-Kat. Lugano, Museo d‘Arte, Cinisello Balsamo 2012, o. S.

– **Beyer 1999:**
Andreas Beyer, „Roberto Longhi (1890–1970)“, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1999, S. 250–265.

– **Boehm 1981:**
Gottfried Boehm, „Morandis Stilleben“, in: *Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981, S. 51–60.

– **Boehm 1993:**
Gottfried Boehm, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept“, in: *Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland-Museum, München 1993, S. 11–22.

– **Boehm 2007:**
Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007.

– **Boehm 2008:**
Gottfried Boehm, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept“, in: *Giorgio Morandi*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, München 2008, S. 9–20.

– **Bode 2004:**
Ursula Bode, „Die immer neue Wiederkehr der Dinge“, in: *Giorgio Morandi. Natura morta 1914–1964*, hg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004, S. 14–21.

– **Bontempelli 1941:**
Massimo Bontempelli, „*Giorgio Morandi*“, in: *Corriere della Sera,* Mailand, 20. August 1941.

– **Brandi 1939:**
Cesare Brandi, „Cammino di Morandi“, in: *Le Arti*, 3, Februar–März 1939, S. 253–254.
– **Brandi 1942:**
Cesare Brandi, *Morandi*, Florenz 1942.
– **Bredekamp 2010:**
Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.
– **Briganti 1989:**
Giuliano Briganti, „Morandis Landschaften“, in: *Giorgio Morandi 1890–1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989.
– **Brosch 2000:**
Renate Brosch, *Krisen des Sehens: Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert,* Tübingen 2000.
– **Brückle 2006:**
Wolfgang Brückle, „Fünf Faden tief. Abstraktion als Leitmetapher bei Michelangelo Antonioni. Mit einer Nachbemerkung über Greenaways Kontrakt des Zeichners“, in: *Das bewegte Bild*, hg. von Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky, München 2006, S. 163–192.
– **Bürgi 1995:**
Katharina Bürgi, „Der eine und die anderen. Michelangelo Antonioni und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 48–51.
– **Bulgarelli 2011:**
Stefano Bulgarelli, „Ragghianti e Gnudi nel nome di Morandi“, in: *Tre Voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943–1967*, hg. von Marilena Pasquali und dems., Pistoia 2011, S. 29–64.
– **Buovolo 2002:**
Marisa Buovolo, „[Art.] Vittorio De Sica“, in: *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmografien*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S.175–180.
– **Calvesi 2000:**
Maurizio Calvesi, „L'arte italiana nel ventesimo secolo“, in: *Novecento. Arte e Storia in Italia*, hg. von Federica Pirani, Ausst.-Kat. Rom, Scuderie Papali al Quirinale 2000, Mailand 2000, S. 19–39.
– **Cardarelli 1930:**
Vincenzo Cardarelli, *Il sole al picco*, Bologna 1930.
– **Cartier-Bresson 1952/2018:**
Henri Cartier-Bresson, *The decisive Moment* [1952], Faksimile, Göttingen 2018.
– **Castagnoli 1989:**
Pier Giovanni Castagnoli, „Guardando Cézanne e Masaccio“, in: Renzo Renzi, *La città di Morandi*, Bologna 1989, S. 27–28.
– **Chatman/Duncan 2004:**
Michelangelo Antonioni. Sämtliche Filme, hg. von Seymour Chatman und Paul Duncan, Köln 2004.
– **Cuccu 1995:**
Lorenzo Cuccu, „Ein Auge nach innen, eins nach außen. Michelangelo Antonioni und der Neorealismo“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 21–22.
– **Dewey 1958/1988:**
John Dewey, *Kunst als Erfahrung [Art as Experience]* [1958], Frankfurt am Main 1988.
– **Di Carlo 1964:**
Carlo Di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Rom 1964.
– **Di Carlo 2013:**
Carlo Di Carlo, „»Il lungo viaggio con Antonioni«“, in: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von Dominique Païni, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 200–207.
– **Di Carlo 2018:**
Carlo Di Carlo, *Il mio Antonioni,* Bologna und Rom 2018.
– **Di Martino 2003:**
Enzo Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003. Arte Visive · Architettura · Cinema · Danza · Musica · Teatro*, Moncalieri 2003.
– **Dittmann 1993:**
Lorenz Dittmann, „Licht und Farbe bei Giorgio Morandi“, in: *Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland-Museum, München 1993, S. 23–35.
– **Dubois 2010:**
Monique Dubois, *Zentralperspektive in der florentinischen Kunstpraxis des 15. Jahrhunderts*, Petersberg 2010.
– **Eco 1962/1977:**
Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* [*opera aperta*] [1962/1967], Frankfurt am Main 1977.
– **Elsaesser/Hagener 2007:**
Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.
– **Fehrenbach 2002:**
Frank Fehrenbach, „Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo“, in: *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, hg. von dems., München 2002, S. 169–205.
– **Fehrenbach 2010:**
Frank Fehrenbach, „Mare nero. Meeresbilder bei Visconti, Rossellini, Antonioni und Fellini“, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich u. a. 2010, 163–190.
– **Fergonzi 2004:**
Flavio Fergonzi, „Katalog der ausgestellten Werke“, in: *Giorgio Morandi. Natura morta 1914–1964*, hg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004, S. 24–164.
– **Fergonzi 2009:**
Flavio Fergonzi, „Su alcune fonti visive di Giorgio Morandi“, in: Morandi. 1890–1964, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 47–62.

– **Filippi 2008:**
Elena Filippi, „Robero Longhi (1890–1970)“, in: *Von Panowsky bis Greenberg*, München 2008, S. 45–60.
– **Floersheim 1959:**
Georges Floersheim, „Morandi“, in: *Ist die Malerei zu Ende?*, von dems., Zürich 1959, S. 9–15.
– **Forgacs 2008:**
David Forgacs, „Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren“, in: *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, hg. von Thomas Koebner und Irmbert Schenk, München 2008, S. 21–38.
– **Galuzzi 2013:**
Francesco Galuzzi, „Morandi et le cinema italien“, in: *Giorgio Morandi. Une rétrospective,* Ausst.-Kat. Brüssel, Bozar, Palais des Beaux-Arts 2013, Mailand 2013, S. 51–59.
– **Garner 2014:**
Philippe Garner, „»London: die aufregendste Stadt der Welt«“, in: *Blow-Up – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, hg. von Walter Moser und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, Ostfildern 2014, 172–178.
– **Gasparini 2011:**
Marco Gasparini, *La dolce vita*, Florenz 2011.
– **Geimer 2013:**
Peter Geimer, „Capas letztes Bild“, in: *Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden*, von dems., Hamburg 2013, S. 119–139.
– **Gerard 1983:**
Fabien S. Gerard, „Ricordi figurativi di Pasolini“, in: *Prospettiva*, Bd. 32, 1983, S. 32–47.
– **Gnudi 1946:**
Cesare Gnudi, *Morandi*, Florenz 1946.
– **Giorgi Andina 2004:**
Angiola Giorgi Andina, „Appunti sulla vita di Morandi“, in: *Museo Morandi. Catalogo generale*, hg. vom Museo Morandi Bologna, Mailand 2004, S. 427–449.
– **Giuffré 1970:**
Guido Giuffré, *Giorgio Morandi*, Florenz 1970.
– **Gombrich 1957/2004:**
Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst* [dt. Fassung Köln 1957], Berlin 2004.
– **Gründler/Wenderholm 2012:**
Hana Gründler und Iris Wenderholm, „Anmerkungen zum Leben des Paolo Uccello“, in: *Giorgio Vasari. Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli* [1568], hg. kommentiert und eingeleitet von dens., Berlin 2012, S. 99–116.
– **Güse 2008:**
Ernst-Gerhard Güse, „Die Aquarelle Giorgio Morandis“, in: *Giorgio Morandi*, hg. von dems. und Franz Armin Morat, München 2008, S. 69–75.

– **Guidi 2013:**
Barbara Guidi, „»Sono un amante della pittura«. Il gusto di Antonioni tra pinacoteca ideale e collezione“, in: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von Dominique Païni, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 259–263.
– **Haftmann 1954:**
Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.
– **Haftmann 1989:**
Werner Haftmann, „Giorgio Morandi. Ein exemplarisches Malerleben“, in: *Giorgio Morandi 1890–1964.* Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989.
– **Haftmann 2012:**
Werner Haftmann, „Giorgio Morandi“, in: *Das antwortende Gegenbild*, hg. von Evelyn Haftmann, München 2012, S. 321–331.
– **Harder 2006:**
Matthias Harder „Interview. Die Fragen stellte Wolfram Völcker“, in: *Was ist gute Kunst?,* hg. von Wolfram Völcker, Ostfildern 2009, S. 117–132.
– **Hensel 2014:**
Thomas Hensel, „[Art.] Kunstgeschichte“, in: *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch,* hg. von Stephan Günzel und Dieter Mersch, Stuttgart 2014, S. 403–407.
– **Jaccottet 2005:**
Philippe Jaccottet, *Der Pilger und seine Schale. Giorgio Morandi*, München 2005.
– **Jacobsen 1984:**
Wolfgang Jacobsen, „Daten. Biografie“, in: *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31*, hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München und Wien 1984, S. 235–238.
– **Jahn/Haubenreißer 1995:**
Wörterbuch der Kunst, begr. von Johannes Jahn, fortgef. v. Wolfgang Haubenreißer, Stuttgart 1995[12].
– **Jonas 1999:**
Hans Jonas, „Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne“, in: *Kritik des Sehens,* hg. von Ralf Konersmann, Leipzig 1999[2], S. 247–271.
– **Katz 1998:**
Steven D. Katz, *Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*, Frankfurt am Main 1998.
– **Kemp 2006:**
Wolfgang Kemp, „Theorie der Fotografie III. 1945–1980“, in: Theorie der Fotografie I–IV. 1839–1995, hg. von Wolfgang Kemp und Hubertus v. Amelunxen, München 2006.
– **Kiefer 2002:**
Bernd Kiefer, „[Art.] Luchino Visconti“, in: Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmografien, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 717–724.
– **Klotz 1994:**
Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München 1994.

– **Lamberti 2009:**
Maria Mimita Lamberti, „Giorgio Morandi: tempi e antinomie di una leggenda“, in: *Morandi. 1890–1964*, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 244–257. [Fassung in italienischer Sprache].
– **Lang 1995:**
Michael Lang, „Chronik von Leben und Werk“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 76–80.
– **Lardinois 2009:**
Magnum Magnum. With 413 photographs in color and duotone, hg. von Brigitte Lardinois, London 2009.
– **Longhi 1950:**
Roberto Longhi, „Piero in Arezzo“, in: *Paragone. Arte*, Bd. 1, , Florenz 1950, S. 3–16.
– **Longhi 1973:**
Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973.
– **Longhi, *Piero della Francesca*, 1927/1973:**
Roberto Longhi, „Piero della Francesca“ [1927], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 349–465.
– **Longhi, *Officina Ferrarese*, 1934/1973:**
Roberto Longhi, „Officina Ferrarese“ [1934], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 490–621.
– **Longhi, *Momenti della pittura*, 1935/1973:**
Roberto Longhi, „Momenti della pittura bolognese“ [1935], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 191–217.
– **Longhi, *Morandi al »Fiore«*, 1945/1973:**
Roberto Longhi, „Morandi al »Fiore«“ [1945], in: ders., *Da Cimabue a Morandi*, hg. von Gianfranco Contini, Mailand 1973, S. 1095–1100.
– **Losos 1988:**
Ludvík Losos, *Die Technik der Malerei. Handbuch der Arbeitsvorgänge und der Geschichte der Maltechnik*, Hanau 1988.
– **Mahler 2014:**
Astrid Mahler, „Die Modefotografien hier sind am Puls der Zeit“, in: *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, hg. von Walter Moser und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, S. 60–65.
– **Manceaux 1961:**
Michèle Manceaux, „Gespräch mit Michelangelo Antonioni“, in: *Filmkritik* 8/61, Jg. 5, 1961, Heft 56, Frankfurt am Main, S. 375–381.
– **Mehnert 1959:**
Hilmar Mehnert, *Film-Licht-Farbe. Ein Handbuch für Kameraleute*, Halle (Saale), 1959.

– **Monaco 2009:**
James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek 2009[4].
– **Moser 2014:**
Walter Moser, „Antonionis hypnotischer Blick auf eine wilde Welt“, in: *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, hg. von dems. und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, S. 6–21.
– **Ozpetek 2011:**
Ferzan Ozpetek, „Appunti su Giorgio Morandi“, in: *Paragone. Arte*, Bd. 62, 2011, S. 5–7.
– **Païni 2013:**
Dominique Païni, „Ritratto di cineasta in veste di pittore“, in: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013, S. 25–41.
– **Pasolini 1983:**
Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, hg. von Jean Duflot, Rom 1983.
– **Ragghianti 1982:**
Carlo Ludovico Ragghianti, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Bologna 1982.
– **Raimondi 1950:**
Giuseppe Raimondi, „Il cinema serve al critico d'arte“, in: *Le belle arti e il film. Quaderni della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, *Bianco e nero*, Rom 1950, S. 67–69.
– **Raimondi 1990:**
Giuseppe Raimondi, *Jahre mit Giorgio Morandi. Erinnerungen von Giuseppe Raimondi*, Frankfurt am Main 1990.
– **Renzi 1964:**
Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni*, Padua 1964.
– **Renzi 1989:**
Renzo Renzi, *La città di Morandi*, Bologna 1989.
– **Ripkens 1962:**
Martin Ripkens, „Kritik. Liebe 1962 (L'Eclisse)“, in: *Filmkritik* 11/62, Jg. 6, 1962, Heft 71, Frankfurt am Main, S. 529–533.
– **Roditi 1960/1980:**
Edouard Roditi, *Dialogues on Art* [1960], Santa Barbara 1980.
– **Schaub 1984:**
Martin Schaub, „Sisyphus“, in: *Michelangelo Antonioni. Reihe Film 31*, hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München und Wien 1984, S. 7–56.
– **Schaub 1995:**
Martin Schaub, „Bekannte Gesellschaft, gemischte Gefühle. Not der Existenz: Die italienische Tetralogie“, in: *du*, Nr. 11, Nov. 1995, S. 36–40.
– **Schneider 2009:**
Nobert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit.* Köln 2009.

– **Schwarz 2000:**
Dieter Schwarz, „Besucher aus der Schweiz“, in: *Giorgio Morandi. Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen · Druckgraphik*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Winterthur, Kunstmuseum, 2000, S. 103–110.
– **Scruton 2012:**
Roger Scruton, *Schönheit. Eine Ästhetik*, München 2012.
– **Seitun 2014:**
Stella Seitun, „Catalogo delle opere“, in: *Giorgio Morandi. Roberto Longhi. Opere. Lettere. Scritti*, hg. von Maria Cristina Bandera, Mailand 2014, S. 87–129.
– **Selleri 2004:**
Lorenza Selleri, „La biblioteca di Morandi“, in: *Museo Morandi. Catalogo generale*, hg. vom Museum Morandi Bologna, Mailand 2004, S. 49–75.
– **Selleri, *Intervista*, 2009:**
Lorenza Selleri, „Dalla Columbia University a via Fondazza. Peppino Mangravite intervista Giorgio Morandi“, in: *Morandi. 1890–1964*, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d‘Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 349–350. [Fassung in italienischer Sprache].
– **Selleri, *Critici*, 2009:**
Lorenza Selleri, „Morandi al di qua e al di là dell‘ oceano. Critici, collezionisti, mercanti in Europa e nelle Americhe“, in: *Morandi. 1890–1964*, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d‘Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009, S. 175–185. [Fassung in italienischer Sprache].
– **Semff 1989:**
Michael Semff, „Über die letzten Landschaften Morandis“, in: *Giorgio Morandi 1890–1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989.
– **Smid 2012:**
Tereza Smid, *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg 2012.
– **Stauffer 1998:**
Marie-Theres Stauffer, „[Art.] Ponti, Gio(vanni)“, in: *Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Vittorio Magnano Lampugnani, Ostfildern 1998, S. 296–297.
– **Storch/Ruschkowski 2013:**
Deutschland – Italien. Aufbruch aus Diktatur und Krieg, hg. von Wolfgang Storch und Klaudia Ruschkowski im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Dresden 2013.
– **Trione 2012:**
Vincenzo Trione, „Il grande colorista. Michelangelo Antonioni tra cinema e pittura“, in: *Mosaico. Temi e metodi d‘arte e critica per Gianni Carlo Sciolla,* Neapel 2012, S. 629–638.
– **Tuymans 2013:**
Luc Tuymans, „Mon nom est personne“, in: G*iorgio Morandi. Une rétrospective*, hg. von Maria Cristina Bandera, Ausst.-Kat. Brüssel, BOZAR, 2013, S. 195–197.

– **Valenti 2018:**
Paola Valenti, *Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit im Licht der Kunstkritik,* Manuskript zu einem Vortrag, der von Paola Valenti im Museum Folkwang, Essen, am 23. 11.2018 im Rahmen des Symposiums *Wirklichkeit als Legende. Malerei zwischen den Kriegen* gehalten wurde. Die URL zum Download der PDF-Datei des Vortrags: https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Bilder/Forschung/Research_Forum_Blog/Wirklichkeit_als_Legende/MF_WirklichkeitAlsLegende_Vortrag-Valenti_RZ_2020-01-22.pdf (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– **Vasari 1568/2012:**
Giorgio Vasari, *Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli* [1568], hg. kommentiert und eingeleitet von Hana Gründler und Iris Wenderholm, Berlin 2012.
– **Vitali 1964:**
Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Mailand 1964.
– **Worthen 1981:**
Amy Namowitz Worthen, „Morandi als Radierer“, in: *Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981, S. 85–93.
– **Zimmermann 1995:**
Michael F. Zimmermann, „Die »Erfindung Pieros« und seine Wahlverwandtschaft mit Seurat“, in: *Piero della Francesca and his legacy,* hg. von Marilyn Aronberg Lavin, Washington 1995, S. 269–301.
– **Zurlini 1973:**
Valerio Zurlini, „Il tempo di Morandi“, in: *50 acquerelli di Giorgio Morandi*, hg. von dems., Turin 1973, S. 22–62.
– **Zurlini 1985:**
Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Fidenza 1985.

12.1.1 Ausstellungskataloge

Die Beiträge in Ausstellungs- und Sammlungskatalogen, aus denen zitiert oder auf die sich bezogen wurde, sind im Literaturverzeichnis unter dem Namen der jeweiligen Autorin oder des jeweiligen Autors aufzufinden.

Zu Giorgio Morandi:

– **Ausst.-Kat. Brüssel 2013:**
Giorgio Morandi. Une rétrospective, hg. von Maria Cristina Bandera, Ausst.-Kat. Brüssel, BOZAR, 2013.
– **Ausst.-Kat. Heerenveen 2018:**
Giorgio Morandi. Bologna, Ausst.-Kat. Heerenveen, Museum Belvédère, 2018.

– **Ausst.-Kat. Locarno 1989:**
Giorgio Morandi, Ausst.-Kat. Locarno, Pinacoteca Comunale, Casa Rusca, 1989.
– **Ausst.-Kat. Lucca 2008:**
L'alibi dell'oggetto. Morandi e gli sviluppi della natura morta in Italia, hg. von Marilena Pasquali, Ausst.-Kat. Lucca, Fondazione Ragghianti, 2008.
– **Ausst.-Kat. München 1981:**
Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981.
– **Ausst.-Kat. München 2000:**
Giorgio Morandi. Die letzten Zeichnungen, hg. von Michael Semff, Ausst.-Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung, München 2000.
– **Ausst.-Kat. New York 2004:**
Giorgio Morandi, Paintings 1950 – 1962, Ausst.-Kat. New York, Lucas Schoormans Gallery, New York, 2004.
– **Ausst.-Kat. New York 2008:**
Morandi. 1890 – 1964, hg. von Maria Cristina Bandera und Renato Miracco, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum, 2008 und Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2009, Mailand 2009. [Fassung in italienischer Sprache].
– **Ausst.-Kat. Palermo 2002:**
Giorgio Morandi. Dipinti 1922 – 1964, hg. von Marilena Pasquali, Ausst.-Kat. Palermo, Palazzo Sclafani, Palermo 2002.
– **Ausst.-Kat. Paris 1987:**
Morandi, Ausst.-Kat. Paris, Hôtel de Ville, 1987, New York, 1988. [Englischsprachige Ausgabe].
– **Ausst.-Kat. Rom 2013:**
Giorgio Morandi nelle raccolte romane, hg. von Marilena Pasquali, Ausst.-Kat. Rom, Studio d'Arte Campaiola, 2013.
– **Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993:**
G*iorgio Morandi. Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen · Radierungen*, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland-Museum, 1993.
– **Ausst.-Kat. Tübingen 1989:**
Giorgio Morandi 1890 – 1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 1989 und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990, Köln 1989.
– **Ausst.-Kat. Turin 1973:**
50 acquerelli di Giorgio Morandi, hg. von Valerio Zurlini, Ausst.-Kat. Turin, ILTE, 1973.
– **Ausst.-Kat. Venedig 1998:**
Morandi ultimo. Nature morte 1950 – 1964, hg. von Laura Mattioli Rossi, Ausst.-Kat. Venedig, Collezione Peggy Guggenheim, 1998, Mailand 1997.
– **Ausst.-Kat. Winterthur 2000:**
Giorgio Morandi. Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen · Druckgraphik, hg. von Dieter Schwarz, Ausst.-Kat. Winterthur, Kunstmuseum, 2000.

– **Ausst.-Kat. Wuppertal 2004:**
Giorgio Morandi. Natura morta 1914 – 1964, hg. von Sabine Fehlemann, Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004.

Zu Michelangelo Antonioni:

– **Ausst.-Kat. Ferrara 2013:**
Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti, hg. von Dominique Païni, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013.
– **Ausst.-Kat. Wien 2014:**
Blow-Up – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie, hg. von Walter Moser und Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, 2014, Ostfildern 2014.

Weitere Ausstellungskataloge:

– **Ausst.-Kat. Rom 2000:**
Novecento. Arte e Storia in Italia, hg. von Federica Pirani, Ausst.-Kat. Rom, Scuderie Papali al Quirinale, 2000, Mailand 2000.

12.1.2 Werkverzeichnisse und Sammlungskataloge

– **Catalogo generale 2004:**
Museo Morandi. Catalogo generale, hg. vom Museo Morandi Bologna, Mailand 2004.
– **Cordaro 1991:**
Michele Cordaro, *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Mailand 1991.
– **Katalog München 2003:**
Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2003.
– **Pasquali 1991:**
Marilena Pasquali, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*, Mailand 1991.
– **Tavoni/Pasquali 1994:**
Efrem Tavoni und Marilena Pasquali, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*, Mailand 1994.
– **Vitali 1957:**
Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Turin 1957.
– **Vitali 1977:**
Lamberto Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 2 Bde., Mailand 1977.

_12.1.3 __Filmverzeichnis

Von Michelangelo Antonioni:

– Cronaca di un amore. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1950.
– Tentato suicidio. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1953.
[Ein Teil des Episodenfilms L'amore in città. Idee: Cesare Zavattini. I 1953]
– La signora senza camelie. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1953.
– Le amiche. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1955.
– Il grido. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1957.
– L'avventura. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1960.
– La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961.
– L'eclisse. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1962.
– Il deserto rosso. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1964.
– Blow-Up. Regie: Michelangelo Antonioni. USA 1966.
– Zapriskie Point. Regie: Michelangelo Antonioni. USA 1970.
– Professione reporter. Regie: Michelangelo Antonioni. USA 1974.
– Identificazione di una donna. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1982.

Weitere Filme:

– La Dolce Vita. Regie: Federico Fellini. I 1960.
– La polvere di Morandi. Regie: Mario Chemello. I 2013.
– Io sono l'amore. Regie: Luca Guadagnino. I 2009.
– Cinema senza tempo. [Dokumentation zu Leben und Werk Michelangelo Antonionis, der Verf.].
RAI o. J. Abrufbar unter der URL: https://www.youtube.com/watch?v=-pD3iT5lqaI
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– Dear Antonioni… from a letter by Roland Barthes.
Abrufbar unter der URL: https://www.youtube.com/watch?v=5NqhSXhlmlw
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

_12.1.4 __ Online_Quellen

in der Reihenfolge ihres Vorkommens

– https://www.fondazionelonghi.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.mambo-bologna.org/museomorandi/identitaestoria/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.morat-institut.de (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.arttheses.net (Suchbegriff: Morandi) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.artemoderna.comune.fe.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.arttheses.net (Suchbegriff: Antonioni) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.stilearte.it/michelangelo-antonioni-a-lezioni-di-regia-dal-pittore-giorgio-morandi/
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.magnanirocca.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.arthistorians.info/brandic (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.arthistorians.info/gnudic (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.arthistorians.info/ragghiantic (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2018/06/critica-darte-2018_-giu.pdf
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.arthistorians.info/arcangelif (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.fondazioneragghianti.it/carlo-ludovico-ragghianti-2/
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/biografia (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.fondazionecsc.it/chi-siamo (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.treccani.it/enciclopedia/scalera-film_(Enciclopedia-del-Cinema)/
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.iperbole.bologna.it/iperbole/isrebo/strumenti/B3.pdf (S. 21)
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://rivistatradurre.it/2018/05/umberto-barbaro-acireale-1902-roma-1959/
(letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://calcografica.ing.beniculturali.it (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://filmlexikon.uni-kiel.de (Schlagwort: Schärfentiefe) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.treccani.it/enciclopedia/de-marchi (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.edizionistudiodomenicano.it/ (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://filmlexikon.uni-kiel.de (Schlagwort: Montage) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://filmlexikon.uni-kiel.de (Schlagwort: Plansequenz) (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– https://www.allmusic.com/album/blow-up-mw0000276758 (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).
– http://www.archiginnasio.it/archiginnasiodoro.htm (letzter Zugriff am 13. Mai 2021).

_12.2_ Abbildungsverzeichnis

Abbildungen, die Büchern oder Katalogen entnommen wurden, werden unter Angabe der im Literaturverzeichnis verwendeten Sigle und der entsprechenden Seitenzahl angegeben.
Für Bilder aus Filmen wird hier der Titel des Films und der Timecode benannt, unter dem die Bilder zu finden sind. Die für die Filme genutzten Medien/Datenträger werden im Anschluss an dieses Abbildungsverzeichnis angegeben.

Zu Kapitel 1: **Abb. 1.1** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 106. **Zu Kapitel 2:** **Abb. 2.1** – La Dolce Vita. Timecode: 01:16:23–01:17:09. **Abb. 2.2** – La notte. Timecode: 01:16:23–01:17:09. **Abb. 2.3** – Identificazione di una donna. Timecode (1.): 00:04:17–00:04:29; Timecode (2.) 00:15:20–00:15:21; Timecode (3.): 01:06:21–01:06:28. **Abb. 2.4** – Fergonzi 2004, S. 171. **Abb. 2.5** – Io sono l'amore. Timecode: 00:33:09–00:33:18. **Abb. 2.6** – Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 57. **Abb. 2.7** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 229. **Abb. 2.8** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 211. **Zu Kapitel 3:** **Abb. 3.1** – Catalogo generale 2004, S. 101. **Abb. 3.2** – Catalogo generale 2004, S. 105. **Abb. 3.3** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 72. **Abb. 3.4** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 70. **Abb. 3.5** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 98. **Abb. 3.6** – Katalog München 2003, S. 53. **Abb. 3.7** – Seitun 2014, S. 103. **Abb. 3.8** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 47. **Abb. 3.9** – Bauer 2015, S. 83. **Abb. 3.10** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 80. **Abb. 3.11** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 45. **Abb. 3.12** – *Archivio Morandi*, Bologna, Frau Lorenza Selleri. **Abb. 3.13** – *Archivio Morandi*, Bologna, Frau Lorenza Selleri. **Abb. 3.14** – *Archivio Morandi*, Bologna, Frau Lorenza Selleri. **Abb. 3.15** – Renzi 1989, S. 147. **Abb. 3.16** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 316. **Abb. 3.17** – La notte. Timecode: 00:29:00–00:29:03. **Abb. 3.18** – Cartier-Bresson 1952/2018. **Zu Kapitel 4 / Exkurs 1:** **Abb. 4.1** – Bergala 1994, S. 303. **Abb. 4.2** – Bergala 1994, S. 159. **Abb. 4.3** – Bergala 1994, S. 117. **Abb. 4.4** – Bergala 1994, S. 118. **Abb. 4.5** – Bergala 1994, S. 97. **Abb. 4.6** – Bergala 1994, S. 99. **Abb. 4.7** – Bergala 1994, S. 217. **Abb. 4.8** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 64. **Abb. 4.9** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 37. **Abb. 4.10** – Cartier-Bresson 1952/2018, Abb. 87. **Abb. 4.11** – L'avventura. Timecode: 02:22:50–02:23:20. **Abb. 4.12** – Lardinois 2009, S. 155. **Abb. 4.13** – Lardinois 2009, S. 34. **Abb. 4.14** – Bergala 1994, S. 176. **Abb. 4.15** – Chatman/Duncan 2004, S. 82f. **Zu Kapitel 6:** **Abb. 6.1** – Basile 2014, S. 66f. **Abb. 6.2** – Fotoarchiv des Verf. **Abb. 6.3** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 37. **Abb. 6.4** – Fotoarchiv des Verf. **Abb. 6.5** – Chatman/Duncan 2004, S. 94. **Abb. 6.6** – Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 60. **Abb. 6.7** – Basile 2014, S. 126. **Abb. 6.8** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 111. **Abb. 6.9** – L'eclisse. Timecode: 00:01:35–00:02:03. **Abb. 6.10** – Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, S. 111. **Abb. 6.11** – Giuffré 1970, S. 34. **Abb. 6.12** – Ausst.-Kat. München 1981, Abb. 220. **Abb. 6.13** – Ausst.-Kat. Locarno 1989, S. 187. **Abb. 6.14** – Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 161. **Abb. 6.15** – Fergonzi 2004, S. 137. **Abb. 6.16** – *Archivio Morandi*, Bologna, Frau Lorenza Selleri. **Abb. 6.17** – Ausst.-Kat. Winterthur 2000, S. 67. **Abb. 6.18** – wie Abb. 6.10 und Handzeichnung des Verf. **Abb. 6.19** – La notte. Timecode: 01:18:45–01:18:47. **Abb. 6.20** – La notte. Timecode: 01:18:43–01:18:45. **Abb. 6.21** – La notte. 01:18:42–01:18:43. **Abb. 6.22** – Wie Abb. 6.20 und eine durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.20. **Abb. 6.23** – Wie Abb. 6.20 und eine durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.20. **Abb. 6.24** – Wie Abb. 6.20 und wie Abb. 6.10. **Abb. 6.25** – Schaubild des Verf. **Abb. 6.26** – Ausst.-Kat. Winterthur 2000, S. 79.

Abb. 6.27 – Il deserto rosso. Timecode: 00:42:20–00:42:22. **Abb. 6.28** – Eine durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.27. **Abb. 6.29** – Wie Abb. 6.27 und eine durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.27. **Abb. 6.30** – Wie Abb. 6.26 und Abb. 6.27. **Zu Kapitel 7:** **Abb. 7.1** – Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, S. 36. **Abb. 7.2** – L'avventura. Timecode: 00:21:59–00:21:59. **Abb. 7.3** – Catalogo generale 2004, S. 135. **Abb. 7.4** – Il deserto rosso. Timecode: 01:03:06–01:03:10. **Abb. 7.5** – Catalogo generale 2004, S. 189. **Abb. 7.6** – Il deserto rosso. Timecode: 01:50:54–01:50:55. **Abb. 7.7** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 219. **Abb. 7.8** – L'avventura. Timecode: 02:18:51–02:19:09. **Abb. 7.9** – Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 7.8. **Abb. 7.10** – Il deserto rosso. Timecode: 01:52:32–01:52:38. **Abb. 7.11** – La notte. Timecode: 00:30:17–00:30:28. **Abb. 7.12** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 199. **Abb. 7.13** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 197. **Abb. 7.14** – L'avventura. Timecode: 01:02:29–01:02:52. **Abb. 7.15** – La notte. Timecode: 00:35:31–00:35:34. **Abb. 7.16** – Ausst.-Kat. New York 2008, S. 288. **Abb. 7.17** – Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 138. **Abb. 7.18** – Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 93. **Abb. 7.19** – Catalogo generale 2004, S. 199. **Abb. 7.20** – Fergonzi 2004, S. 151. **Abb. 7.21** – Catalogo generale 2004, S. 233. **7.22** – L'avventura. Timecode: 00:44:36–00:44:39. **7.23** – La notte. Timecode: 01:314:19–01:14:22. **7.24** – L'avventura. Timecode: 01:21:47–01:21:51. **7.25** – Il deserto rosso. Timecode: 00:21:21–00:21:23. **Abb. 7.26** – Ausst.-Kat. Winterthur 2000, S. 36. **Abb. 7.27** – Il deserto rosso. Timecode: 00:39:15–00:39:20. **Abb. 7.28** – Il deserto rosso. Timecode: 01:42:37–01:42:41. **Abb. 7.29** – Il deserto rosso. Timecode: 01:42:52–01:42:58. **Abb. 7.30** – Chatman/Duncan 2004, S. 93. **Abb. 7.31** – Il deserto rosso. Timecode: 00:43:18–00:43:22. **Abb. 7.32** – Ausst.-Kat. Wien 2014, S. 177. **Abb. 7.33** – Blow-Up. Timecode: 00:27:51–00:27:54. **Abb. 7.34** – Il deserto rosso. Timecode: 00:10:26–00:10:28. **Abb. 7.35** – Ausst.-Kat. Heerenveen 2018, S. 80. **Abb. 7.36** – Ausst.-Kat. Heerenveen 2018, S. 36. **Zu Kapitel 8:** **Abb. 8.1** – Banksy 2006, S. 82. **Abb. 8.2** – Ausst.-Kat. Heerenveen 2018, S. 38. **Abb. 8.3** – Catalogo generale 2004, S. 227. **Abb. 8.4** – L'avventura. Timecode: 01:04:05–01:04:13. **Abb. 8.5** – L'eclisse. Timecode: 01:26:04–01:26:06. **Abb. 8.6** – Bergala 1994, S. 282. **Abb. 8.7** – Ausst.-Kat. Wuppertal 2004, S. 49. **Abb. 8.8** – Belting 2008, S. 200. **Abb. 8.9** – Intarsienarbeit des Verf., 2015. **Abb. 8.10** – Intarsienarbeit des Verf., 2014. **Abb. 8.11** – Dubois 2010, S. 117. **Abb. 8.12** – Vasari 1568/2012, S. 19. **Abb. 8.13** – https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cristoforo_da_lendinara,_gli_evangelisti,_1477,_luca.jpg. **Abb. 8.14** – https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cristoforo_da_lendinara,_gli_evangelisti,_1477,_giovanni.jpg. **Zu Kapitel 9:** **Abb. 9.1** – L'avventura. Timecode: 00:02:35–00:02:40. **Abb. 9.2** – L'eclisse. Timecode: 00:11:16–00:11:20. **Abb. 9.3** – L'eclisse. Timecode: 00:11:25–00:11:32. **Abb. 9.4** – Il deserto rosso. Timecode: 00:03:19–00:03:31. **Abb. 9.5** – Il deserto rosso. Timecode: 00:07:11–00:07:16. **Abb. 9.6** – La notte. Timecode: 00:00:30–00:00:32. **Tafel 9.1** – La notte. Timecode: 00:00:33–00:02:54. **Abb. 9.7** – L'avventura. Timecode: 02:22:50–02:23:20. **Abb. 9.8** – La notte. Timecode: 01:56:08–01:56:54. **Tafel 9.2** – L'eclisse. Timecode: 01:53:51–02:00:28. **Abb. 9.9** – Il deserto rosso. Timecode: 01:52:58–01:53:00. **Abb. 9.10** – Il deserto rosso. Timecode: 01:53:00–01:53:01. **Abb. 9.11** – Blow-Up. Timecode: 01:45:54–01:46:39. **Abb. 9.12** – Blow-Up. Timecode: 01:45:54–01:46:39. **Abb. 9.13** – Ausst.-Kat. Ferrara 2013, S. 11. **Tafel 9.3** – **Tafel 9.4** – **Tafel 9.5** – La notte. Timecode: 01:26:34–01:27:46. **Abb. 9.14** – La notte. Timecode: 01:56:08–01:56:54. **Abb. 9.15** – Durch den Verf. retuschierte Version des Standbilds Abb. 9.14. **Zu Kapitel 10:** **Abb. 10.1** – Schneider 2009, S. 9.

Abb. 10.2 – Ausst.-Kat. Heerenveen 2018, S. 87. **Abb. 10.3 –** Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, Tafel 56. **Abb. 10.4 –** Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, Tafel 24. **Abb. 10.5 –** Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, Tafel 8. **Tafel 10.1 –** L'avventura. Timecode: 01:51:08–01:52:17. **Tafel 10.2 –** La notte. Timecode: 01:27:47–01:28:45. **Zu Kapitel 11: Abb. 11.1 –** Ausst.-Kat. Winterthur 2000, S. 52. **Abb. 11.2 –** Fergonzi 2004, S. 163. **Abb. 11.3 –** Ausst.-Kat. New York 2008, S. 289. **Abb. 11.4 –** Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 145. **Abb. 11.5 –** Fergonzi 2004, S. 141. **Abb. 11.6 –** Ausst.-Kat. Winterthur 2000, S. 36. **Abb. 11.7 –** Ausst.-Kat. Brüssel 2013, S. 95. **Abb. 11.8 –** Il deserto rosso. Timecode: 00:23:35–00:23:39. **Abb. 11.9 –** La notte. Timecode: 00:47:41–00:47:52. **Abb. 11.11 –** La notte. Timecode: 01:23:28–01:23:30. **Abb. 11.12 –** La notte. Timecode: 00:58:56–00:59:00. **Abb. 11.13–** Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, Tafel 87. **Abb. 11.14 –** Ausst.-Kat. Saarbrücken 1993, Tafel 31. **Abb. 11.15 –** Ausst.-Kat. Brüssel 2015, S. 197. **Abb. 11.16 –** https://en.wikipedia.org/wiki/Picture_for_Women.

_12.2.1_Speichermedien/Datenträger der Filmbilder:

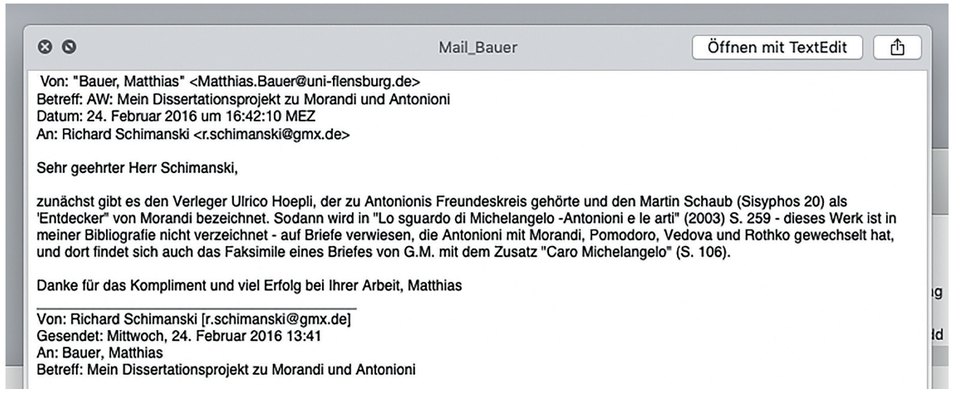
Filme Michelangelo Antonionis

– L'avventura. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1960. DVD. *Mr. Bongo Films,* 2009.
– La notte. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1961. DVD aus der Reihe *I grandi registi* der *Warner Brothers Home Entertainment Inc.*, 2014.
– L'eclisse. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1962. DVD. *Studiocanal Arthaus*, 2012.
– Il deserto rosso. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1964. DVD. *Studiocanal Arthaus*, 2012.
– Blow-Up. Regie: Michelangelo Antonioni. USA 1966. DVD. *Warner Bros. Entertainment*, 2004.
– Identificazione di una donna. Regie: Michelangelo Antonioni. I 1982. DVD. *Mr. Bongo Worldwide*, 2010.

Weitere Filme

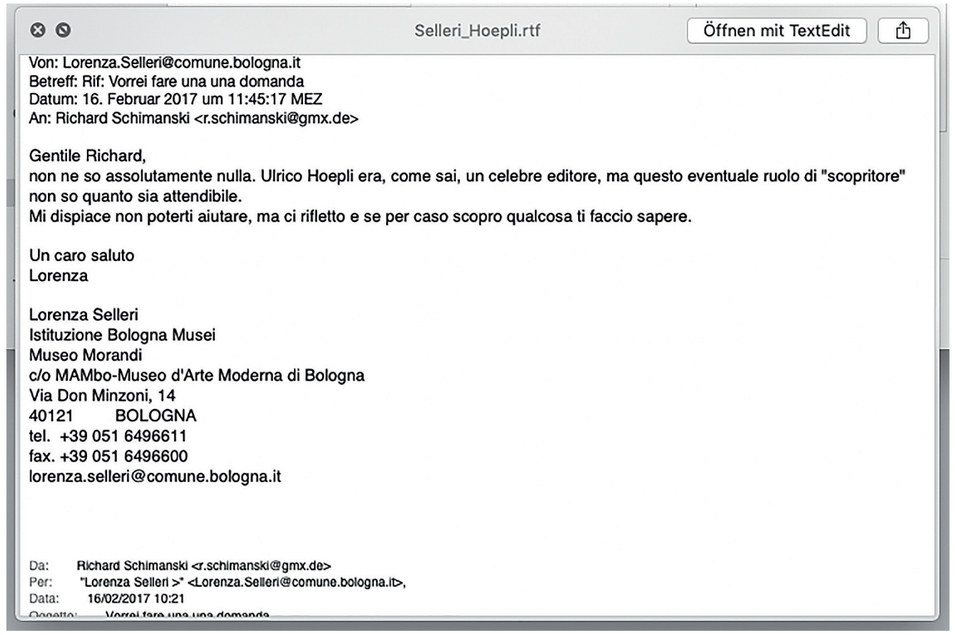
– La Dolce Vita. Regie: Federico Fellini. I 1960. DVD des Films der Deutschen Kinemathek Berlin, 2013.
– Io sono l'amore. Regie: Luca Guadagnino. I 2009. DVD. *First Sun & Mikado Film*, 2009.

__12.3_ E-Mail Quellen



E-Mail 1

E-Mail von Matthias Bauer an den Verf. vom 24. Februar 2016.



E-Mail 2

E-Mail von Lorenza Selleri an den Verf. vom 17. Februar 2017.

Gefunden im Postfach „Eingang - gmx.de"

Lorenza Selleri 19. Dezember 2017 um 17:41

Rif: Le mie tesi

An: Richard Schimanski

Caro Richard,

- **Il libro è: H. Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952.**

  Anche questo si trova nella biblioteca di Morandi a Casa Morandi.

Spero di essere stata esaustiva... per qualsiasi ulteriore richiesta sono qui.

Un caro saluto
Lorenza

Lorenza Selleri
Istituzione Bologna Musei
Museo Morandi
c/o MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna
Via Don Minzoni, 14
40121 BOLOGNA
tel. +39 051 6496611
fax. +39 051 6496637
lorenza.selleri@comune.bologna.it

Da: **Richard Schimanski <r.schimanski@gmx.de>**
Per: **Lorenza Selleri <Lorenza.Selleri@comune.bologna.it>**
Data: **19/12/2017 16:57**
Oggetto: **Le mie tesi**

E-Mail 3

E-Mail von Lorenza Selleri an den Verf. vom 19. Dezember 2017.

Eingang (5.156 E-Mails)

Brosch, Renate 11:17

AW: Eine Frage zu meinem Dissertationsprojekt

An: Richard Schimanski

Sehr geehrter Herr Schimanski,
Sie sind ja Kunsthistoriker und kein Literaturwissenschaftler, deshalb ist es nachvollziehbar, dass Sie mit der Erzählweise James' nicht vertraut sind. Er gilt als der große "Erneuerer" der Romanform mit seinen späteren Werken ab ca. 1897 (The Spoils of Poynton). Seine innovative Erzähltechnik bestand darin, den Roman so zu Subjektivieren, dass das ganze Geschehen an die Sichtwweise einer Figur gebunden ist, so dass der (oftmals) sehr einseitige Blickwinkel eines bestimmten Charakters im Roman vorherrscht. Die Literaturwissenschaft spricht von Fokussierung durch eine Figur. James hat dies sehr bewusst eingeführt und sich auch theoretisch dazu geäußert. In meinem Buch "Krisen des Sehens: Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert" habe ich diese Neuerung in Zusammenhang mit der Darstellung subjektiven Sehens im Impressionismus gebracht. Relevant sind besonders die Seiten 28-47. James wird von der Kritik sehr gerne in Zusammenhang mit Kunst und Kunstwissenschaft gesehen, weil er selbst Kunstkritiken schrieb und ständiger Besucher von Ausstellungen war. Bezüge auf Gemälde gibt es in den meisten seiner Werke.
Ich hoffe dies hilft Ihnen bei Ihrem Projekt.
Mit freundlichen Grüßen
Renate Brosch

Mehr anzeigen von Richard Schimanski

Gefunden im Postfach „Gesendet - gmx.de"

Richard Schimanski Vorgestern um 15:43

Eine Frage zu meinem Dissertationsprojekt

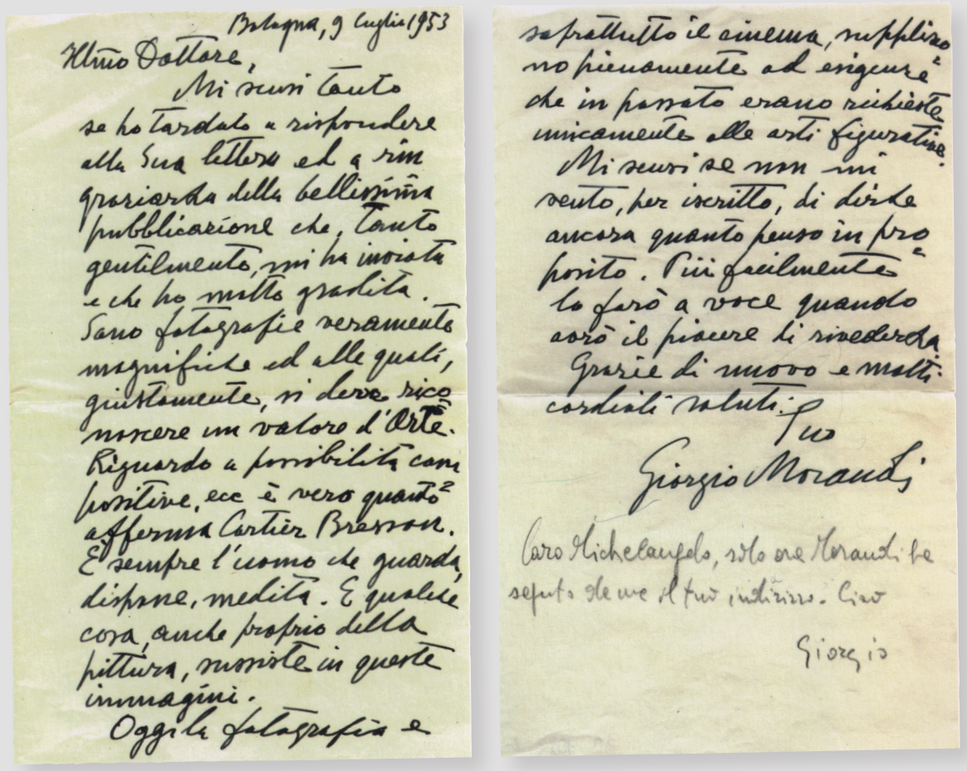
An: renate.brosch@ilw.uni-stuttgart.de

E-Mail 4

E-Mail von Renate Brosch an den Verf. vom 16. Dezember 2019.

12. 4 __ Abbildungen

12.4.1 ___ zu Kapitel 1.



Bologna, 9 Luglio 1953

Illmo Dottore,

Mi scusi tanto se ho tardato a rispondere alla Sua lettera ed a rimpiangerla della bellissima pubblicazione che, tanto gentilmente, mi ha inviata e che ho molto gradita. Sono fotografie veramente magnifiche ed alle quali, giustamente, si deve riconoscere un valore d'arte. Riguardo a possibilità come positive, ecc è vero quanto² afferma Cartier Bresson. È sempre l'uomo che guarda, dispone, medita. E qualche cosa, anche proprio della pittura, nascosta in queste immagini.

Oggi la fotografia e soprattutto il cinema, rappresentano pienamente ed esigono² che in passato erano richieste unicamente alle arti figurative.

Mi scusi se non mi esprimo, per iscritto, di più circa quanto penso in proposito. Più facilmente lo farò a voce quando avrò il piacere di rivederla.

Grazie di nuovo e molti cordiali saluti.

Suo

Giorgio Morandi

Caro Michelangelo, vista ora Morandi ha scritto che ne il tuo indirizzo. Ciao

Giorgio

Abb. 1.1

Brief von Giorgio Morandi an Michelangelo Antonioni vom 9. Juli 1953.
Mit einer handschriftlichen Anmerkung Giorgio Balbonis.



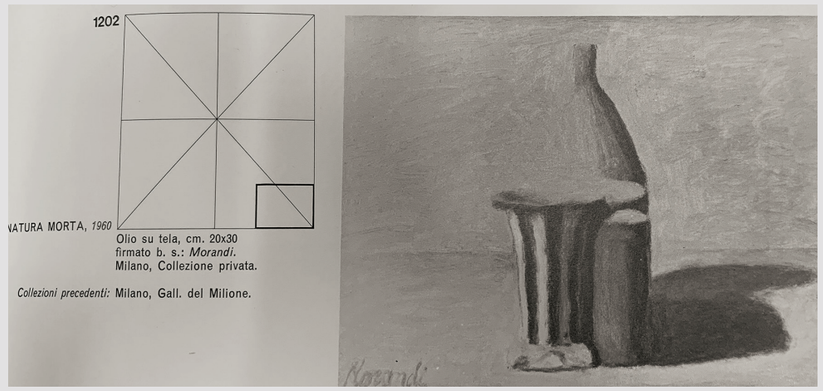
Abb. 2.1

Federico Fellini, Standbild aus La Dolce Vita, 1960.
Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 305). Vergrößerte Reproduktion und vom ursprünglichen quer- in ein hochformatiges Bild verändert.



Abb. 2.2

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.
Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1202), 1960, Öl auf Leinwand, 20 x 30 cm, o. O., Privatbesitz.



Reproduktion des Gemäldes Abb. 2.2 aus Vitali 1977, Bd. 2, o. S.



Abb. 2.3

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Identificazione di una donna, 1982.



Abb. 2.4

Giorgio Morandi, *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro*, 1931, Radierung, 24,4 x 29 cm.



Abb. 2.5

Luca Guadagnino, Standbild aus Io sono l‘ amore, 2009.



Detail aus Abb. 2.5

Im Hintergrund:
Reproduktion ? von: Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1062), 1957, Öl auf Leinwand, 41,5 x 22 cm, o. O., Privatbesitz.
In der Hand:
Reproduktion ? von: Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1113), 1958, Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 2.6

Pier Paolo Pasolini, Standbild aus ACCATTONE, 1961.



Abb. 2.7

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 684), 1949, Öl auf Leinwand, 29 x 48,5 cm, Privatbesitz,Verona, Courtesy Galleria dello Scudo.



Abb. 2.8

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 295), 1941, Öl auf Leinwand, 21 x 47 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 3.1

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 1), nicht datiert (1910), Öl auf Leinwand auf Karton aufgezogen, 37,7 x 48 cm, Bologna, Museo Morandi.



Abb. 3.2

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 7), 1913, Öl auf Karton, 41 x 55 cm, Bologna, Museo Morandi.



Abb. 3.3

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 13), 1914, Öl auf Leinwand, 73 x 64,5 cm, Rovereto, MART – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.



Abb. 3.4

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 16), 1914, Öl auf Karton, 58 x 48 cm, Venedig, Sammlung Gianni Mattioli.



Abb. 3.5

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 47), 1919, Öl auf Leinwand, 60 x 58 cm, Rom, Sammlung Eni S. p. A.



Abb. 3.6

Paul Cézanne, *Nature morte à la commode*, um 1885, Öl auf Leinwand, 73,3 x 92,2 cm, München, Neue Pinakothek.



Abb. 3.7

Giorgio Morandi, *Fiori* (Vitali 408), 1943, Öl auf Leinwand, 20,7 x 25,3 cm, Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

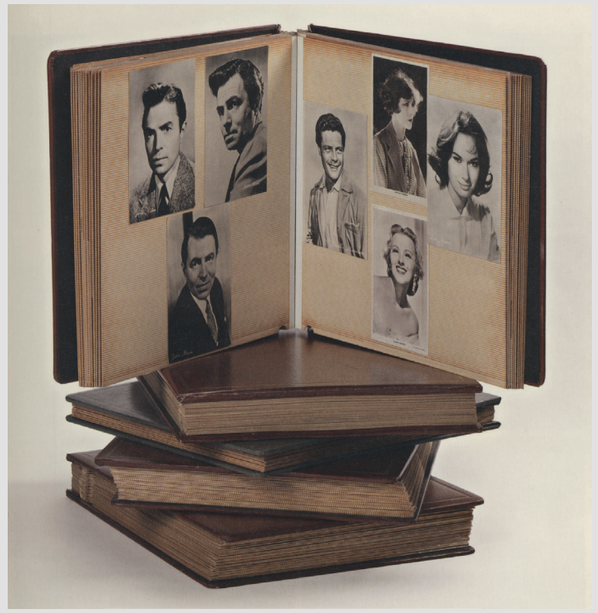


Abb. 3.8

Michelangelo Antonioni, Alben mit Fotografien von Schauspielerinnen und Schauspielern, die Antonioni in seiner Jugendzeit gesammelt hat.

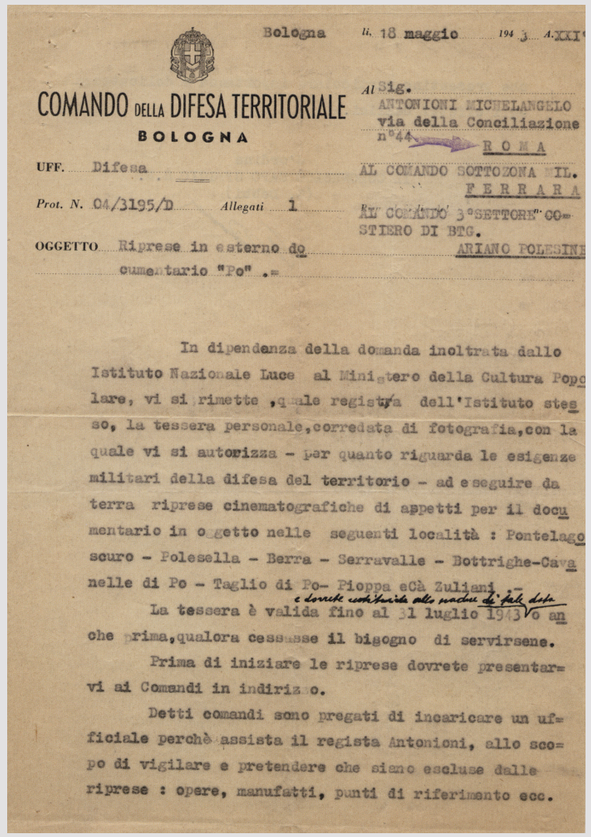






Abb. 3.9

Michelangelo Antonioni, drei von insgesamt neun Fotografien, die in der Zeitschrift *Cinema* im April 1939 im Rahmen von Antonionis Beitrag *Per un film sul fiume Po* erschienen sind.



Bologna li, 18 maggio 194 3 A.XXI

COMANDO DELLA DIFESA TERRITORIALE
BOLOGNA

Al Sig.
ANTONIONI MICHELANGELO
via della Conciliazione
n°44
ROMA

UFF. Difesa

Prot. N. 04/3195/D Allegati 1

AL COMANDO SOTTOZONA M.IL.
F E R R A R A

AL COMANDO 3°SETTORE COSTIERO DI BTG.
ARIANO POLESINE

OGGETTO Riprese in esterno documentario "Po" .=

In dipendenza della domanda inoltrata dallo Istituto Nazionale Luce al Ministero della Cultura Popolare, vi si rimette ,quale registra dell'Istituto stesso, la tessera personale,corredata di fotografia,con la quale vi si autorizza - per quanto riguarda le esigenze militari della difesa del territorio - ad eseguire da terra riprese cinematografiche di appetti per il documentario in oggetto nelle seguenti località : Pontelagoscuro - Polesella - Berra - Serravalle - Bottrighe-Cavanelle di Po - Taglio di Po- Pioppa eCà Zuliani.-
e dovrete conformarvi alle norme di tale data

La tessera è valida fino al 31 luglio 1943 Vo anche prima,qualora cessasse il bisogno di servirsene.

Prima di iniziare le riprese dovrete presentarvi ai Comandi in indirizzo.

Detti comandi sono pregati di incaricare un ufficiale perchè assista il regista Antonioni, allo scopo di vigilare e pretendere che sieno escluse dalle riprese : opere, manufatti, punti di riferimento ecc.

Abb. 3.10

Comando della Difesa Territoriale, 18. Mai 1943, Drehgenehmigung zu Gente del Po.

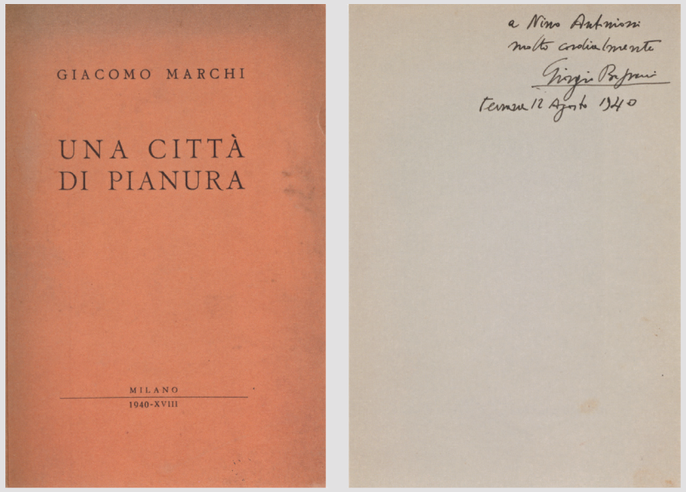


Abb. 3.11

Giacomo Marchi (Giorgio Bassani), *Una Città di pianura*
mit handschriftlicher Widmung an Michelangelo Antonioni, 12. August 1940.

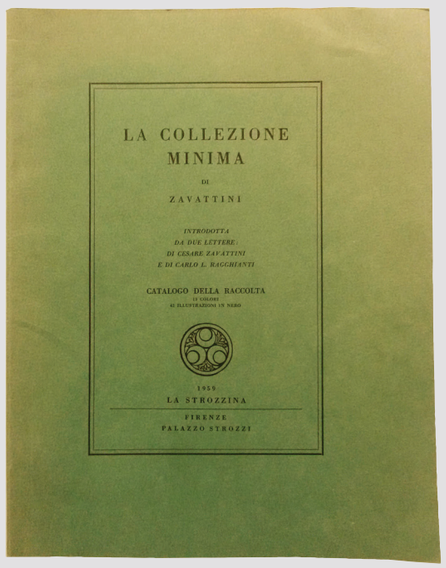
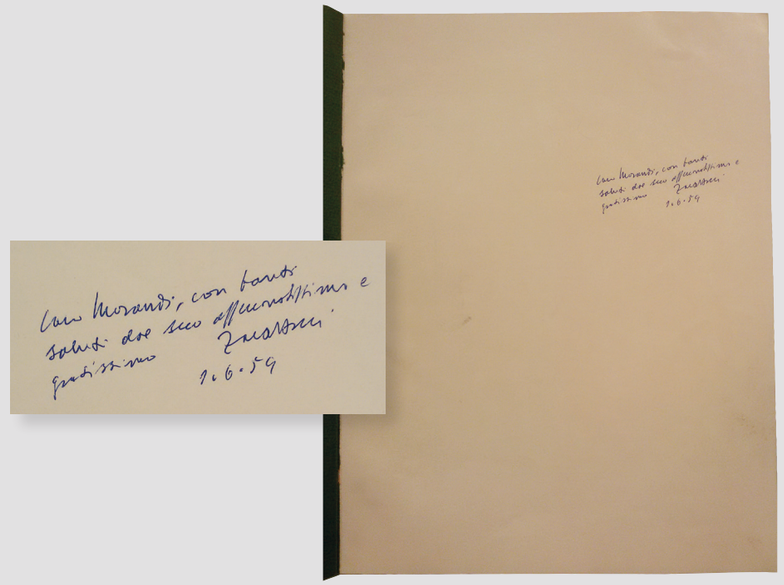


Abb. 3.12

Sammlungskatalog (Titelseite) für Cesare Zavattinis *Collezione minima,* hg. vom *Palazzo Strozzi*, Florenz 1959.



(Detail vergrößert)

Abb. 3.13

Sammlungskatalog (1. Innenseite) für Cesare Zavattinis *Collezione minima,*
mit einer handschriftlichen Widmung Cesare Zavattinis an Giorgio Morandi, 1. 6. 1959.

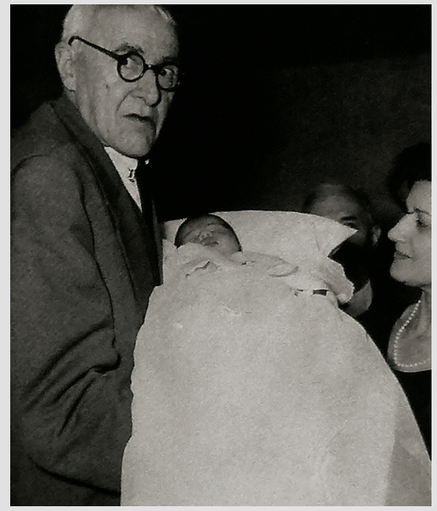


Abb. 3.15

Giorgio Morandi als Gast bei Elena Balboni Chiesa und Giorgio Balboni anlässlich der Taufe ihrer Tochter.

GIORGIO MORANDI

723. *Bottiglie bianche*, s. d. Olio su tela, cm. 10 x 12,4. Firmato.
724. *Natura morta*, 1921. Incisione, cm. 3,5 x 7,7. Firmato.
725. *Natura morta*, 1922. Incisione, cm. 6 x 7,5. Firmato.
726. *Paesaggio*, 1923. Incisione, cm. 5,7 x 9. Firmato.

(Detail vergrößert)

GIORGIO MORANDI

723. *Bottiglie bianche*, s. d. Olio su tela, cm. 10 x 12,4. Firmato.
724. *Natura morta*, 1921. Incisione, cm. 3,5 x 7,7. Firmato.
725. *Natura morta*, 1922. Incisione, cm. 6 x 7,5. Firmato.
726. *Paesaggio*, 1923. Incisione, cm. 5,7 x 9. Firmato.

ENZO MORELLI

727. *Autoritratto*, s. d. Olio su cartone, cm. 14 x 12.
728. *Autoritratto*, 1946. Olio su cartone, cm. 13 x 10,5.

ERALDO MORI-CRISTIANI

729. *Autoritratto*, s. d. Olio su compensato, cm. 10 x 8. Firmato.
730. *Autoritratto*, s. d. Olio su compensato, cm. 10 x 8. Firmato.
731. *Il Crocefisso*, s. d. Olio su compensato, cm. 10 x 8.

ANGELO MORICONI

732. *Autoritratto*, 1953. Olio su cartone, cm. 10 x 8.
733. *Autoritratto*, 1955. Olio su faesite, cm. 9,2 x 6,2. Firmato su *verso*.
734. *Autoritratto*, 1959. Olio su cartone, cm. 10 x 8. Firmato.
735. *Il Crocefisso*, 1953. Olio su cartone, cm. 10 x 8. Firmato sul *verso*.
736. *Fabbriche*, s. d. Olio su cartone, cm. 9 x 10.
737. *Taccuino di viaggio*, 1959. Olio su cartone, cm. 10 x 8. Firmato.

ENNIO MORLOTTI

738. *Autoritratto*, s. d. Olio su tela, cm. 10 x 8,5.
739. *Vaso con fiori*, s. d. Olio su tela, cm. 10 x 8.

GIUSEPPE MORO

740. *Autoritratto*, 1946. Olio su compensato, cm. 10 x 8.
741. *Figure*, s. d. Olio su compensato, cm. 7,5 x 10.

IVAN MOSCA

742. *Autoritratto*, 1946. Olio su tela, cm. 11 x 8. Firmato.
743. *Paesaggio africano*, s. d. Olio su tela, cm. 10,5 x 7,3. Firmato.

SALVATORE MUCCHI

744. *Testa di donna*, 1937. Olio su tela, cm. 10,7 x 8,7.

MARCELLO MUCCINI

745. *Autoritratto*, 1951. Olio su compensato, cm. 7,5 x 7. Firmato.
746. *Toro infuriato*, s. d. Olio su compensato, cm. 7,5 x 12. Firmato.

BRUNO MUNARI

747. *Autoritratto*, 1943. Olio su carta, cm. 9,2 x 8. Firmato.
748. *Composizione astratta*, 1943. Tempera, cm. 9 x 8. Firmato.

MUSIBELLI

749. *Autoritratto*, 1951. Olio su compensato, cm. 10 x 7,5. Firmato. Sul *verso*: « A Cesare Zavattini il vecchio compagno di ' rosa-ae ' che gli serba sempre lo stesso posto nel suo cuore. Musibelli. Milano 14-4-1951 ».



810. GUIDO PEYRON: Autoritratto.

— 39 —

Abb. 3.14

Sammlungskatalog (Seite 39) für Cesare Zavattinis *Collezione minima*, Verzeichnis der Arbeiten Giorgio Morandis in Zavattinis Besitz, 1959.



Abb. 3.16

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1173), 1960, Öl auf Leinwand, 25,5 x 35 cm, o. O., Sammlung Carlo Antonello.



Abb. 3.17

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1202), 1960, Öl auf Leinwand, 20 x 30 cm., o. O., Privatbesitz.



Abb. 3.18

Henri Cartier-Bresson, *The decisive Moment* [1952], Faksimile, Göttingen 2018.



Abb. 4.1

Dennis Stock, *Magnum*, James Dean, New York, 1955.



Abb. 4.2

Eve Arnold, *Magnum*, Marilyn Monroe am Set zu John Hustons The Misfits , 1960.



Abb. 4.3

Robert Capa, *Magnum,* Humphrey Bogart am Set zu John Hustons Beat the Devil, 1953.



Abb. 4.4

David Seymour, *Magnum,* am Set zu John Hustons Beat the Devil, 1953.



Abb. 4.5

Robert Capa, *Magnum*, am Set zu Giuseppe De Santis Riso amaro, 1949.



Abb. 4.6

David Seymour, *Magnum*, am Set zu Roberto Rossellinis Francesco, giullare di Dio, 1950.

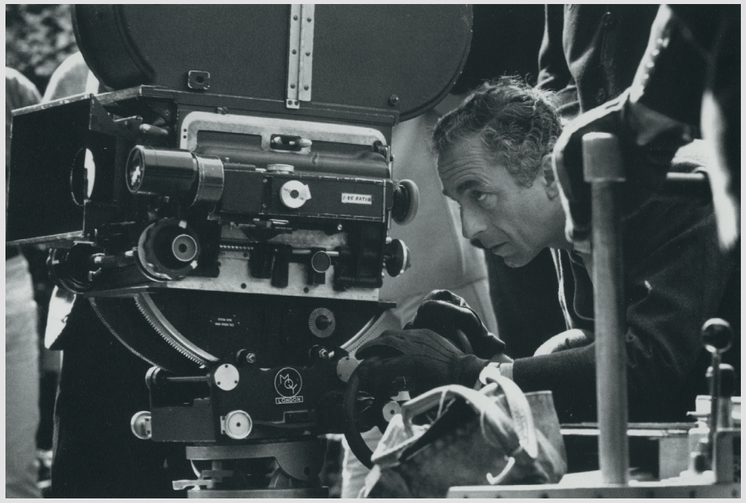


Abb. 4.7

Don McCullin, *Magnum*, Michelangelo Antonioni am Set zu Blow Up, 1966.



Abb. 4.8

Bruce Davidson, *Magnum*, am Set zu Michelangelo Antonionis Zabriskie Point, 1970.

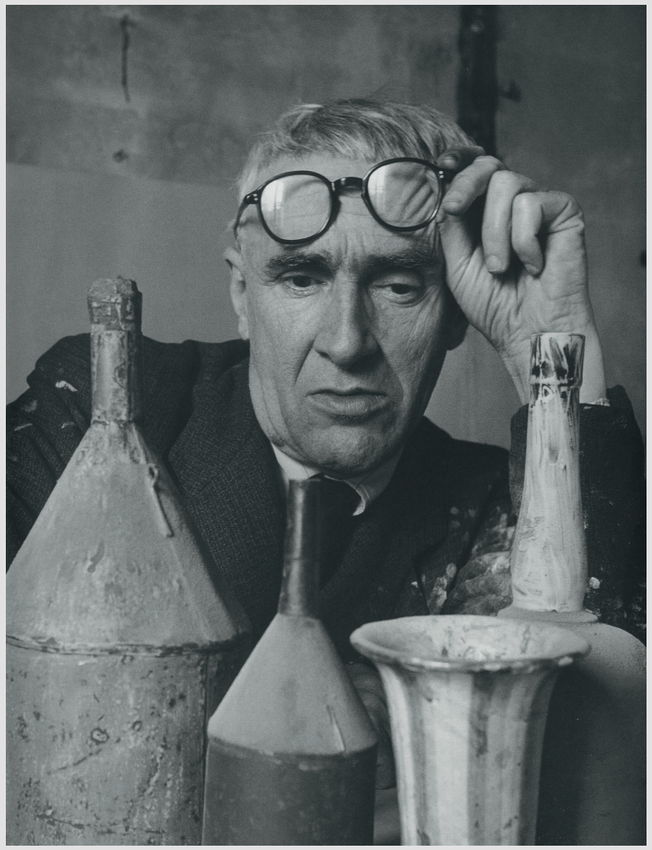


Abb. 4.9

Herbert List, *Magnum*, Giorgio Morandi in seinem Wohn-Atelier, 1953.



Abb. 4.10

Henri Cartier-Bresson, *Magnum*, *Kaschmir*, 1948.



Abb. 4.11

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L'AVVENTURA, Schlusseinstellung, 1960.

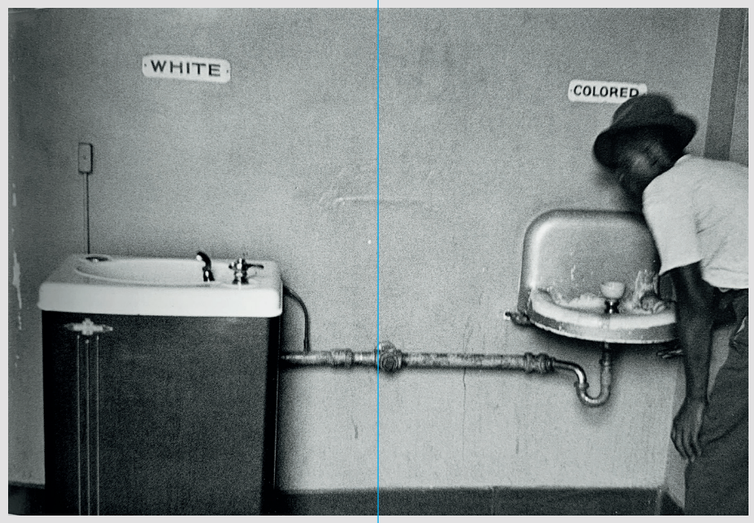


Abb. 4.12

Elliott Erwitt, *Magnum*, North Carolina, USA, 1950.



Abb. 4.13

Eve Arnold, *Magnum*, *A mother and her newborn child*, Long Island, USA, 1959.



Abb. 4.14

Herbert List, *Magnum*, am Set zu Vittorio De Sicas I SEQUESTRATI DI ALTONA, 1961.



Abb. 4.15

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L'ECLISSE, 1962.

__12.4.5__ zu Kapitel 6.



Abb. 6.1

Giorgio Morandis Wohn-Atelier in der *via Fondazza*, Bologna.



Abb. 6.2

Ein Teil der Dinge Morandis in seinem Wohn-Atelier in der *via Fondazza*, Bologna.

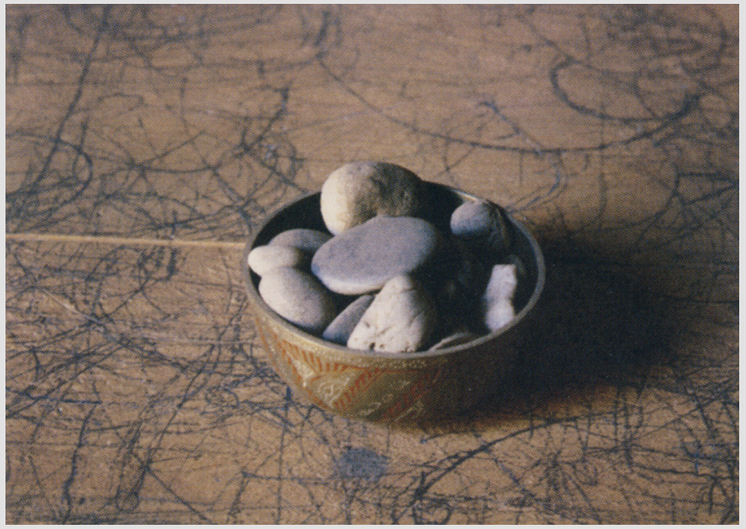


Abb. 6.3

Markierungen der Standflächen der Dinge auf einem Untergrundkarton.



Abb. 6.4

Stilllebenaufbau mit ‚Papprückwand'.



Abb. 6.5

Am Set zu Il deserto rosso, ‚Malerarbeiten', 1964.

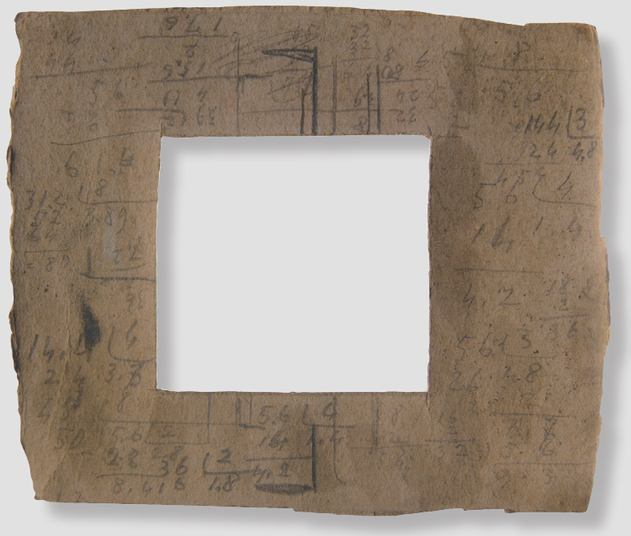


Abb. 6.6

Ein ‚Motivsucher' Giorgio Morandis.



Abb. 6.7

Ein weiterer ‚Motivsucher' Giorgio Morandis.



Abb. 6.8

Francesco Somaini, *Forza del nascere*, Bronze, 1956, 14,3 x 10,5 x 6,6 cm.



Abb. 6.9

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus L'ECLISSE, 1962.



Abb. 6.10

Giorgio Morandi, *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie*, Radierung (Vitali Inc. 117); (Cordaro 1956/2), 1956, 20,5 x 20 cm.

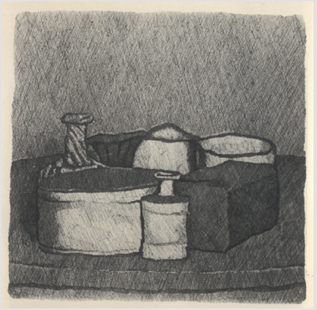


Abb. 6.11



Abb. 6.12



Abb. 6.13



Abb. 6.14



Abb. 6.15

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 952), 1955, Öl auf Leinwand, 25,5 x 30,5 cm, Winterthur, Kunstmuseum.

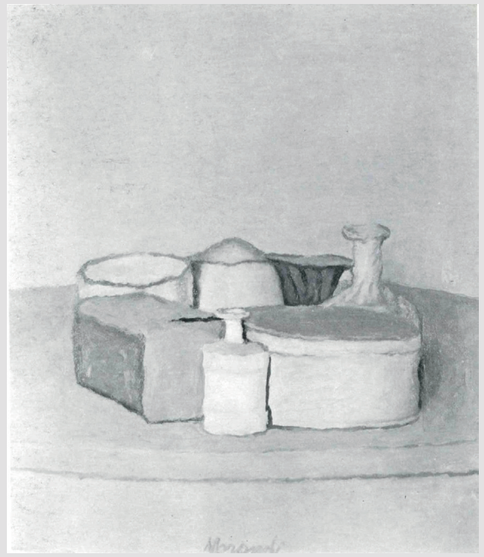


Abb. 6.16

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 989), 1956, Öl auf Leinwand, 48,2 x 43 cm, o. O., Privatbesitz.
(Eine Abbildung dieses Gemäldes ist leider nur in Schwarz-Weiß verfügbar).



Abb. 6.17

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 988), 1956, Öl auf Leinwand, 40,5 x 46 cm, Sammlung LohmannHofmann, Münster, Courtesy Galerie Hachmeister.



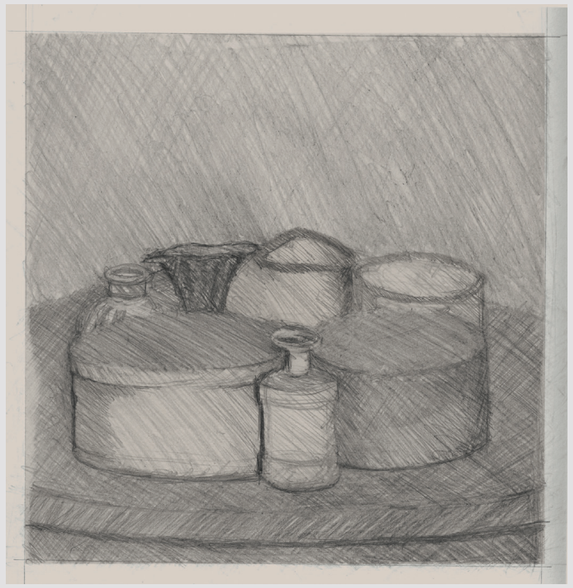


Abb. 6.18

Oben: Giorgio Morandi, *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie*, Radierung (Vitali Inc. 117); (Cordaro 1956/2), 1956.
Unten: Richard Schimanski, Zeichnung nach Vitali Inc. 117/Cordaro 1956/2 mit veränderter Bildkomposition, Bleistift, 2019.



Abb. 6.19

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.



Abb. 6.20

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.



Abb. 6.21

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.





Abb. 6.22

Oben: Originalstandbild wie Abb. 6.20. Unten: Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.20.





Abb. 6.23

Oben: Originalstandbild wie Abb. 6.20. Unten: Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.20.





Abb. 6.24

Oben: Originalstandbild wie Abb. 6.20.
Unten: Giorgio Morandi, *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie*, Radierung (Vitali Inc. 117); (Cordaro 1956/2), 1956.

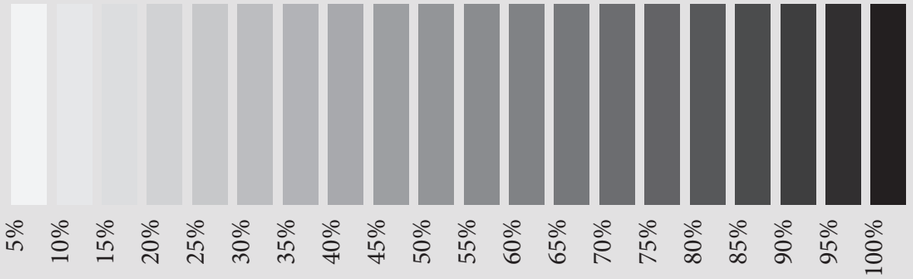


Abb. 6.25

‚Graukeil' – zu sehen sind die Grauwerte von 5% bis 100% von Schwarz.



Abb. 6.26

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali1158), 1959, Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 6.27

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 6.28

Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.27.





Abb. 6.29

Oben: Originalstandbild wie Abb. 6.27.
Unten: Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 6.27.





Abb. 6.30

Oben: Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1158), 1959, Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, o. O., Privatbesitz.
Unten: Michelangelo Antonioni, Standbild aus IL DESERTO ROSSO, 1964. Wie Abb. 6.27.



Abb. 7.1

Überschneidung: Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1171), 1960, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm, Modena, Privatbesitz.



Abb. 7.2

Überschneidung: Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ AVVENTURA, 1960.



Abb. 7.3

Staffelung: Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 334), 1941, Öl auf Leinwand, 42 x 51 cm, o. O., Privatbesitz, seit 1999 als Leihgabe in Bologna, Museo Morandi.



Abb. 7.4

Staffelung: Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.5

Repoussoir: Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza* (Vitali 926), 1954, Öl auf Leinwand, 48 x 50 cm, o. O., Privatbesitz, seit 2002 als Leihgabe in Bologna, Museo Morandi.



Abb. 7.6

Repoussoir: Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.7

Repoussoir: Giorgio Morandi, *Natura morta* (nicht bei Vitali), 1942, Öl auf Leinwand, 37 x 52 cm, o. O., Sammlung Elisabetta und Franco Faldi.



Abb. 7.8

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L'AVVENTURA, 1960.



Abb. 7.9

Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 7.8.



Abb. 7.10

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.11

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.



Abb. 7.12

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 481), 1944, Öl auf Leinwand, 31 x 53 cm, Triest, Civico Museo Revoltella.



Abb. 7.13

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 454), 1943, Öl auf Leinwand, 42,5 x 53 cm, Florenz, Sammlung der Banca Toscana.



Abb. 7.14

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L'AVVENTURA, 1960.



Abb. 7.15

Michelangelo Antonioni, Standbild aus LA NOTTE, 1961.



Abb. 7.16

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1011), 1956, Öl auf Leinwand, 25 x 35 cm, New Haven, Yale University Art Gallery.



Abb. 7.17

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 906), 1954, Öl auf Leinwand, 31,2 x 36,3 cm, Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



Abb. 7.18

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 1290), 1962, Öl auf Leinwand, 30 x 35 cm, Bologna, Museo Morandi.



Abb. 7.19

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1013), 1956, Öl auf Leinwand, 35,8 x 35,4 cm, Bologna, Museo Morandi.



Abb. 7.20

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1188), 1960, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm, Rovereto, Sammlung Giovanardi, als Leihgabe im MART – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.



Abb. 7.21

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1300), 1963, Öl auf Leinwand, 20,5 x 35,5 cm, Privatbesitz, Bologna, seit 2000 als Leihgabe im Museo Morandi.



Abb. 7.22

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ AVVENTURA, 1960.



Abb. 7.23

Michelangelo Antonioni, Standbild aus LA NOTTE, 1961.



Abb. 7.24

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘AVVENTURA, 1960.



Abb. 7.25

Michelangelo Antonioni, Standbild aus IL DESERTO ROSSO, 1964.



Abb. 7.26

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 775), 1951, Öl auf Leinwand, 35,5 x 42,5 cm, Schweiz, Privatbesitz.

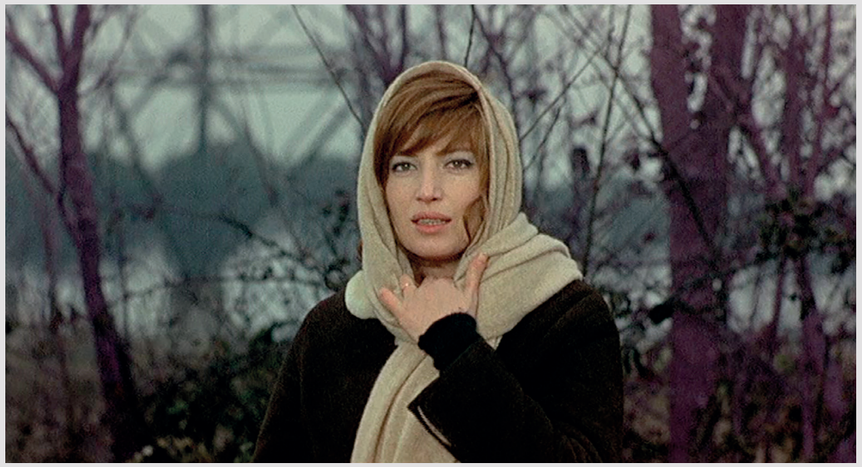


Abb. 7.27

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.

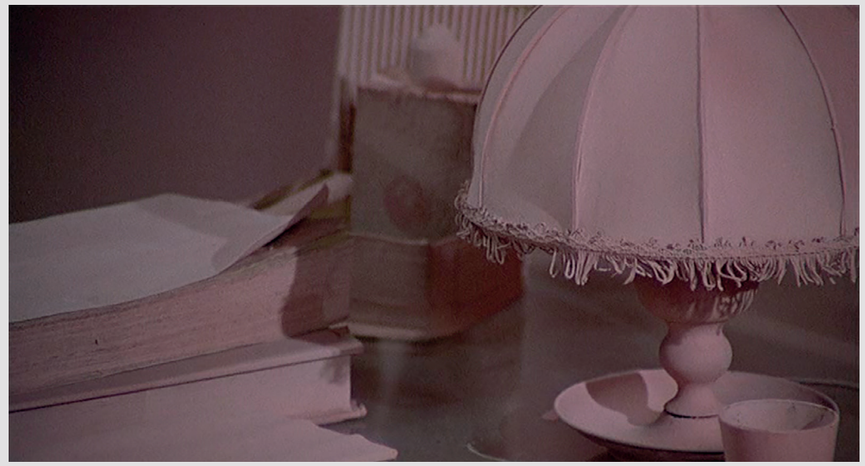


Abb. 7.28

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.

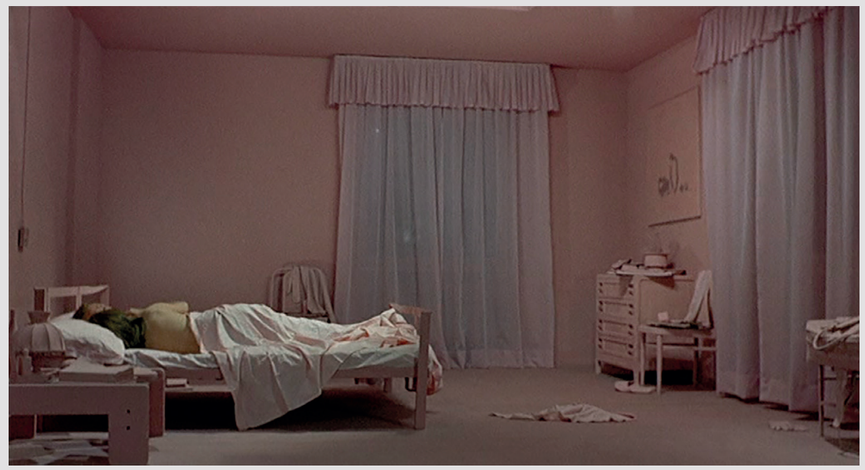


Abb. 7.29

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.30

Fotografie vom Set zu Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.31

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.32

Anonyme Fotografie vom Set zu Blow-Up, 1966. Antonioni lässt eine Straße in Woolwich schwarz färben.



Abb. 7.33

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Blow-Up, 1966.



Abb. 7.34

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 7.35

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali ?), 1957, Öl auf Leinwand, 36,5 x 46,5 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale.



Abb. 7.36

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali ?), 1963, Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 8.1

Banksy, *The key to making great art is all in the composition*, Liverpool 2004.



Abb. 8.2

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1280), 1962, Öl auf Leinwand, 35 x 35 cm, Bologna, Museo Morandi. (oben und unten leicht beschnitten, Signatur angeschnitten).



Abb. 8.3

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1280), 1962, Öl auf Leinwand, 35 x 35 cm, Bologna, Museo Morandi. (Unbeschnitten). Die Farbabweichungen entsprechen ebenfalls den jeweiligen Reproduktionen.



Abb. 8.4

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ AVVENTURA, 1960.



Abb. 8.5

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ ECLISSE, 1962.



Abb. 8.6

Bruce Davidson, *Magnum, Marilyn Monroe*, Los Angeles 1960.



Abb. 8.7

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 51), 1920, Öl auf Leinwand, 60,5 x 66,5 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.



Abb. 8.8

Piero della Francesca, *Geißelung Christi,* 1458–1460, Tempera auf Holz, 58,4 x 81,5 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Abb. 8.9

Intarsienarbeit des Verf., *Wir waren zwei Eisbeine*, 20 x 30 cm, 2015.



Abb. 8.10

Intarsienarbeit des Verf., *Roggenbrötchenreste im Gegenlicht*, 20 x 30 cm, 2014.

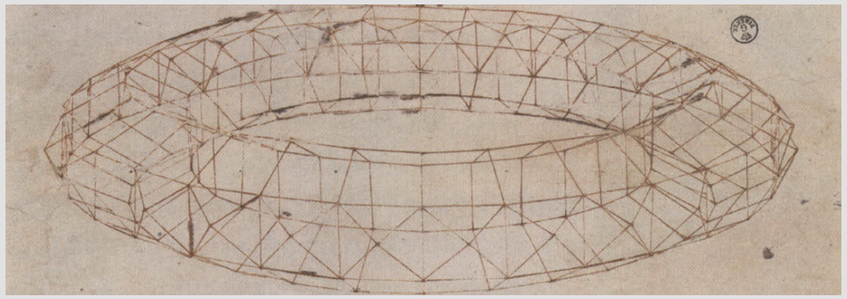


Abb. 8.11

Paolo Uccello, *Mazzocchio*, Florenz, Uffizien.



Abb. 8.12

Paolo Uccello, *Mazzocchio*, Paris, Louvre..



Abb. 8.13

Cristoforo da Lendinara, *Der Evangelist Lukas*, Intarsienarbeit, 1477, Modena.



Abb. 8.14

Cristoforo da Lendinara, *Der Evangelist Johannes*, Intarsienarbeit, 1477, Modena.



Abb. 9.1

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ AVVENTURA, Szene zu Beginn des Films, 1960.



Abb. 9.2

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ECLISSE, Szene zu Beginn des Films, 1962.



Abb. 9.3

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ ECLISSE, Szene zu Beginn des Films, 1962.



Abb. 9.4

Michelangelo Antonioni, Standbild aus IL DESERTO ROSSO, Szene zu Beginn des Films, 1964.



Abb. 9.5

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, Szene zu Beginn des Films, 1964.



Abb. 9.6

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, Szene zu Beginn des Films, 1961.



Tafel 9.1

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus La notte, Vorspann, 1961.



Abb. 9.7

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L'AVVENTURA, Schlusseinstellung, 1960.



Abb. 9.8

Michelangelo Antonioni, Standbild aus LA NOTTE, Schlusseinstellung, 1961.



Tafel 9.2

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus L'ECLISSE, Schlusssequenz (Auswahl), 1962.
–> Fortsetzung auf der folgenden Seite. –>



–> *Fortsetzung* –> Tafel 9.2

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus L'ECLISSE, Schlusssequenz (Auswahl), 1962.



Abb. 9.9

Michelangelo Antonioni, Standbild aus IL DESERTO ROSSO, Schlusseinstellung, 1964.



Abb. 9.10

Michelangelo Antonioni, Standbild aus IL DESERTO ROSSO, Schlusseinstellung, 1964.



Abb. 9.11

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Blow-Up, Schlusseinstellung, 1966.



Abb. 9.12

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Blow-Up, Schlusseinstellung, 1966.

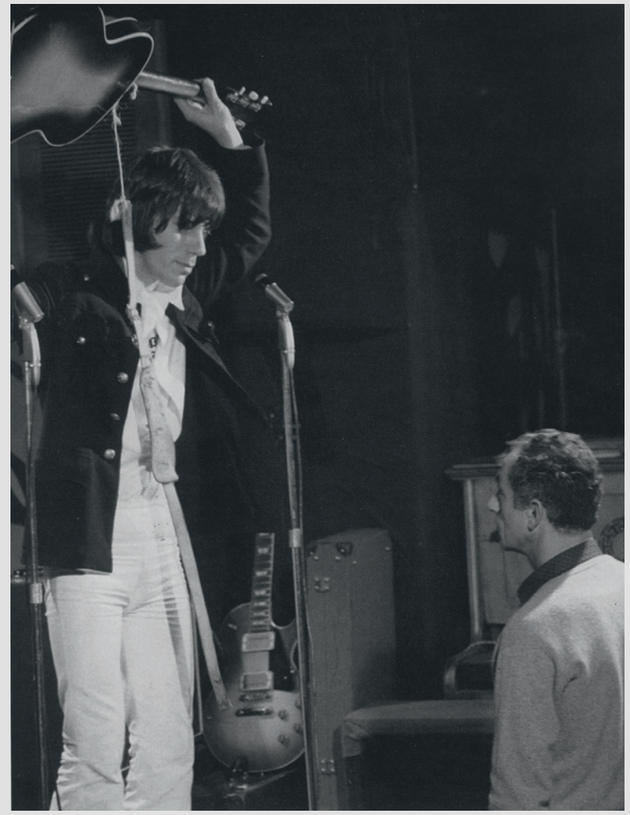
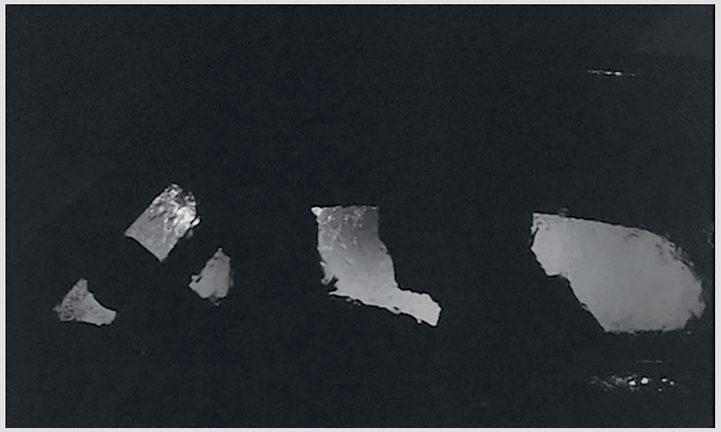


Abb. 9.13

Jeff Beck *(The Yardbirds)* und Michelangelo Antonioni während der Dreharbeiten zu Blow-Up, London 1966









Auf dieser Doppelseite: Tafel 9.3

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus La notte, 1961.









Auf dieser Doppelseite: Tafel 9.4

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus La notte, 1961. –> *Fortsetzung auf der folgenden Doppelseite.* –>





–> *Fortsetzung* –> Tafel 9.4

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus La notte, 1961.









Auf dieser Doppelseite: Tafel 9.5

Michelangelo Antonioni, Standbilder aus La notte, 1961.



Abb. 9.14

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.



Abb. 9.15

Durch den Verf. retuschierte Version von Abb. 9.14.



Abb. 10.1

Jean Baptiste Siméon Chardin, *Wasserglas und Kanne*, um 1760, Öl auf Leinwand, 32,5 x 41 cm, Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute.



Abb. 10.2

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1055), 1958, Öl auf Leinwand, 20 x 30 cm, Bologna, Museo Morandi.

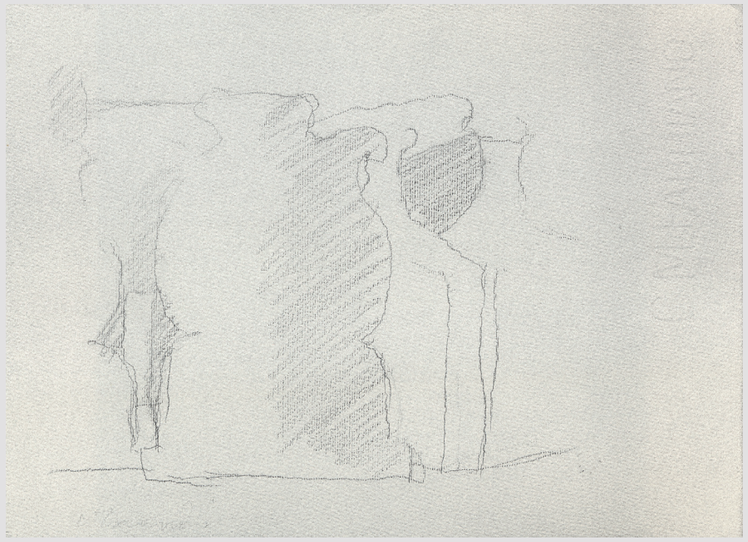


Abb. 10.3

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Tavoni 456A), 1960, Bleistift, 21,9 x 29,9 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 10.4

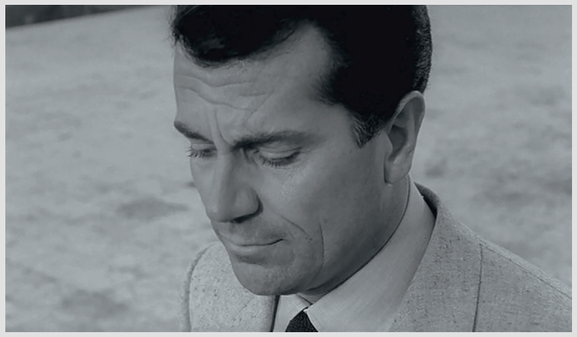
Giorgio Morandi, *Natura morta* (Pasquali 1959 39), 1959, Aquarell, 16,1 x 20,8 cm, o. O., Privatbesitz.

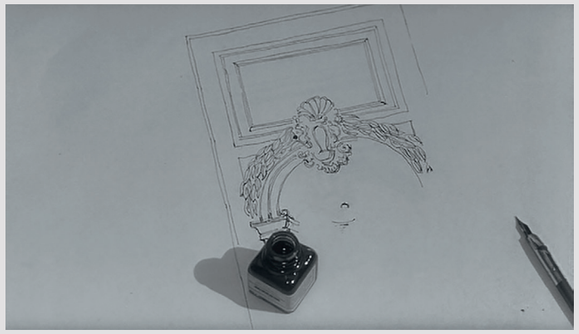


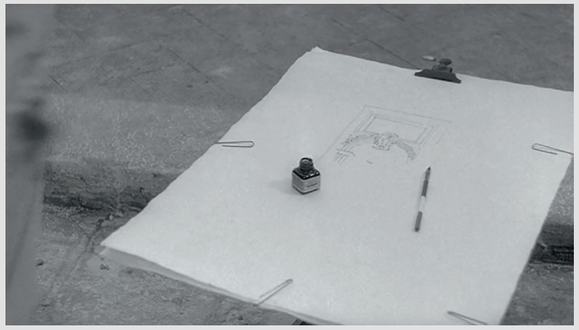
Abb. 10.5

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1284), 1962, Öl auf Leinwand, 36 x 36 cm, o. O., Privatbesitz.



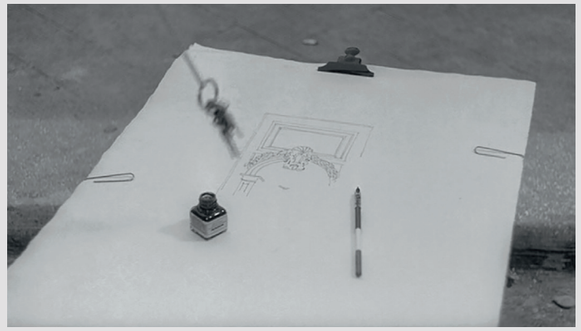


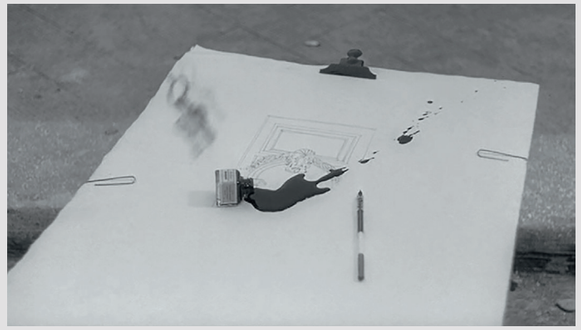




Auf dieser Doppelseite: **Tafel 10.1**

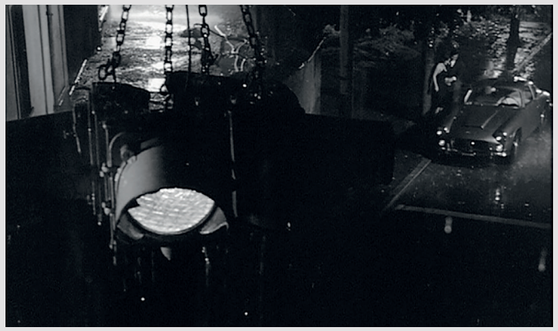
Michelangelo Antonioni,
Standbilder aus L'AVVENTURA, 1960.

















Auf dieser Doppelseite: **Tafel 10.2**

Michelangelo Antonioni,
Standbilder aus La notte, 1961.











Abb. 11.1

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 966), um 1955, Öl auf Leinwand, 30,2 x 35 cm, Sammlung LohmannHofmann, Münster, Courtesy Galerie Hachmeister.



Abb. 11.2

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1322), 1963, Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, Bologna, Museo Morandi.



Abb. 11.3

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1013), 1956, Öl auf Leinwand, 35,8 x 35,4 cm, Bologna, Museo Morandi.



Abb. 11.4

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 1205), 1960, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,7 cm, Turin, Privatbesitz.



Abb. 11.5

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 944), 1955, Öl auf Leinwand, 26 x 40 cm, Freiburg im Breisgau, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft.



Abb. 11.6

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Vitali 775), 1951, Öl auf Leinwand, 35,5 x 42,5 cm, Schweiz, Privatbesitz.



Abb. 11.7

Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Vitali 1334), 1963, Öl auf Leinwand, 25 x 50 cm, Turin, Privatbesitz.



Abb. 11.8

Michelangelo Antonioni, Standbild aus Il deserto rosso, 1964.



Abb. 11.9

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.



Abb. 11.10

Michelangelo Antonioni, Standbild aus L‘ avventura, 1960.



Abb. 11.11

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.



Abb. 11.12

Michelangelo Antonioni, Standbild aus La notte, 1961.

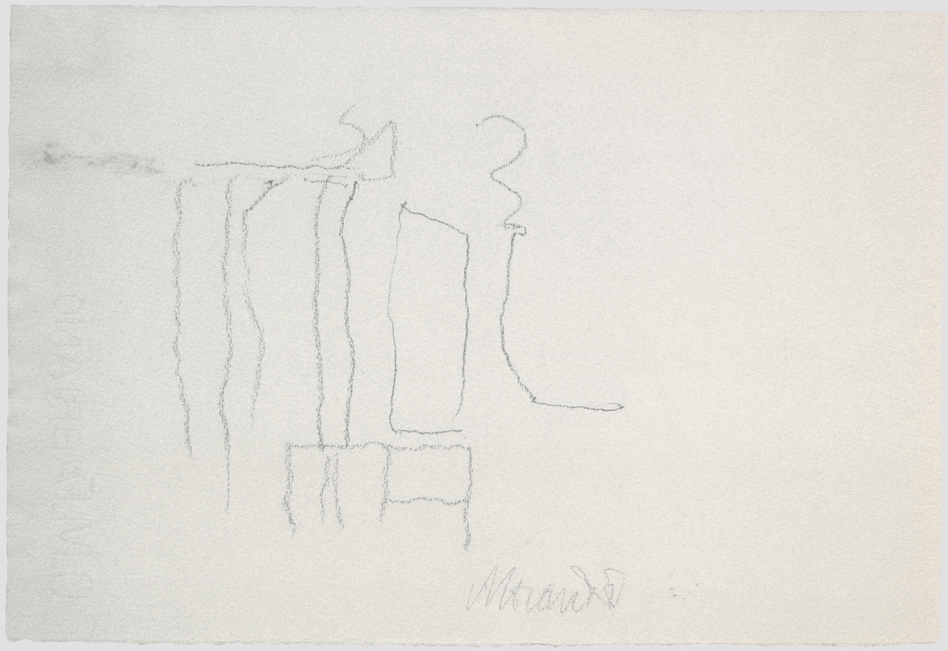


Abb. 11.13

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Tavoni 292), 1963, Bleistift, 18,9 x 27,5 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 11.14

Giorgio Morandi, *Natura morta* (Pasquali 1963 3), 1963, Aquarell, 26,8 x 18,9 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 11.15

Luc Tuymans, *Slide #2*, 2002, Öl auf Leinwand, 179 x 134 cm, o. O., Privatbesitz.



Abb. 11.16

Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, Fotografie in Lichtkasten, 163 x 229 cm, o. O., Privatbesitz..