
Dietmar Voss

Ästhetik des Dazwischen

Zur avantgardistischen Filmkunst von Michelangelo Antonioni

Kulturelle Dispositive des Fühlens und Begehrens

Im Gegensatz zu den teilweise grotesken Suggestionen der deutschen Verleihfirmen, die Filmtitel wie *L'eclisse* [Die Sonnenfinsternis] oder *L'avventura* [Das Abenteuer] in *Liebe 1962* bzw. in *Die mit der Liebe spielen* verwandelten, ist Liebe als solche keineswegs Thema von Antonionis Filmen. Wenn in ihnen von ›Liebe‹ die Rede ist, dann meist in verworrener und absurder Weise. Symptomatisch etwa folgender Dialog aus *L'avventura* (1960) zwischen Claudia (Monica Vitti) und Sandro (Gabriele Ferzetti) im Hotelzimmer. Sie, müde auf dem Bett liegend: »Dimmi che mi ami!« Er, gerade auf dem Sprung auszugehen (und sie zu betrügen): »Ti amo.« Sie: »Dimmelo ancora!« Er: »Non ti amo.« [Sie: »Sag mir, dass du mich liebst!« Er: »Ich liebe dich.« Sie: »Sag es mir noch einmal!« Er: »Ich liebe dich nicht.«¹ Im filmischen Œuvre Antonionis wird, was die Leute für ›Liebe‹ halten, analytisch zersetzt. Dabei prallen höchst unterschiedliche kulturelle Ordnungen aufeinander, welche für die Beteiligten meist unbewusst deren Fühlen und Begehren bestimmen. Auf der einen Seite die ›bürgerliche‹, romantische Gefühlstradition, am eindringlichsten von der Figur der Giuliana (Monica Vitti) in *Il deserto rosso* (1964) verkörpert; auf der anderen Seite eine fernöstliche, buddhistisch inspirierte Gefühlstradition, die allerdings nicht, wie das Klischee es will, Askese, sondern vielmehr Indifferenz gegenüber sinnlichem Lusterleben anstrebt. Sie verdichtet sich in der Gestalt von Vittoria aus *L'eclisse* (1962), verkörpert ebenfalls von Monica Vitti, die in Antonionis Filmen zu einer kühlen »Göttin der Moderne« avancierte.² Naturgemäß weniger fühlen die Männer. Zwar tauchen vereinzelt ›romantische‹, gefühls- und empathiebegabte Männer auf wie in *Il deserto rosso* der Ingenieur Corrado (Richard Harris). Es dominiert aber eindeutig der Typus des triebhaften Eroberers: von Sandro (*L'avventura*) über Piero (Alain Delon) in *L'eclisse* – eine lässig-spielerische Variante – über Thomas (David Hemmings), den Protagonisten von *Blow Up* (1966), der sexuellen Drang mit ästhetischer Unterwerfungslust verbindet – »ein Jäger, der Beute macht mit der Kamera«³ – bis hin zum ›coolen‹ Hippie-Studenten Mark (Mark Frechette) aus *Zabriskie Point* (1970), für den Sexualität etwas

Selbstverständliches, Überindividuell-Natürliches ist, das »keine demonstrativen Gefühlsbeweise« erfordert.⁴

Dem Film *Il deserto rosso*, Antonionis erstem Farbfilm, liegt eine kulturhistorische Experimentalanordnung zugrunde. Er stellt die Figur der Giuliana (Monica Vitti), welche das noch näher zu bestimmende »romantische« Dispositiv des Begehrens verkörpert, erbarmungslos mitten hinein in die großindustrielle Landschaft der Fabriken, Schloten, Schrotthalden und einer verseuchten, zerstörten Natur; und er setzt sie damit einem herzerreißenden Konflikt aus. Zweifellos erscheint sie psychisch verstört. Aber die »Ursprünge der Neurose«, von der Giuliana befallen ist und von der Antonioni betont, dass sie sie gelegentlich an die »Grenze der Schizophrenie« führe,⁵ bleiben psychologisch im Dunkeln. Sie liegen jenseits des Raums der individuellen Psyche.

In ihren Bereich führt die Grundangst, die Giuliana befällt, umtreibt, leiden lässt: Es ist die Angst vor *Trennung* von Körpern, Menschen, Dingen, Landschaften, mit denen sie sich libidinös verbunden, zu einem übergreifenden Zusammenhang verschmolzen fühlt. Im Gespräch, das sie mit Corrado Zeller (Richard Harris) auf einem Tanker führt, thematisiert sie dessen bevorstehende Abreise nach Patagonien. Da sagt sie: »Wenn ich wegreisen würde, ich würde alles mitnehmen, was ich täglich vor Augen habe. Wie könnte ich sonst wissen, ob die Dinge noch da sind, wenn ich zurückkäme, und ob sie noch dieselben sind wie zuvor.« Später im Appartement von Corrado fragt er sie: »Was ist mit dir? Was ist es, womit du nicht fertig wirst?« Ihre Antwort: »Die Straßen, die Fabriken, die Farben, der Himmel.« In einer früheren Sequenz erzählt Giuliana (ebenfalls im Gespräch mit Corrado) von ihren Ärzten, die ihr rieten, ihre Liebe auf *einzelne* Dinge zu konzentrieren, auf *einen* Mann, *einen* Hund usw., aber nicht Mann-Hund-Bäume-Flüsse-usw. zu lieben. Wie ihr selbst schmerzhaft bewusst ist, treibt sie eine umfassende »Gier nach Liebe« an, worin die Weigerung beschlossen ist, die Gegenstände ihrer libidinösen Besetzung zu partikularisieren, ja zu atomisieren.

Damit gehört ihre Gestalt paradigmatisch zu dem, was Antonioni »die *alte Welt*« nennt,⁶ der er sich selbst nahe weiß. Giuliana kommt aus einer Welt, in der, wie es schien, das Wirkliche noch vor allem »Natur« und diese »beseelt« war: »Das Leben der Natur, das höher ist denn alle Gedanken [...], Sphäre des Lebens, worin die ewige Liebe, die allen gemein ist, die Naturen zusammenhält«, wie es Hölderlins Diotima beschwört.⁷ Und Hyperion präzisiert: »Die Natur leidet keinen Verlust in sich, so wie sie keinen Zusatz leidet. [...] Sie ist ein Stückwerk, ist die Göttliche, die Vollendete nicht, wenn jemals du in ihr vermißt wirst.«⁸ Ihre inneren Widersprüche sind nur Momente ihrer lebendigen, ganzheitlichen Organisation: »Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt.