

BEATE OCHSNER

Michelangelo Antonionis L'AVVENTURA (Italien 1960) oder: Das Verschwinden des Verschwindens im Zeit-Raum der Bilder

Für den oberflächlichen Betrachter mag L'AVVENTURA wie eine vielleicht mysteriöse Liebesgeschichte aussehen. Während eines Ausflugs verschwindet ein junges Mädchen. Diese Tatsache schafft eine Leere, die sofort von anderen Fakten ausgefüllt wird; für den Verlobten und für die Freundin des jungen Mädchens wird die Suche zu einer sentimentalen Wanderung, an deren Ende sich beide in einer neuen und völlig unvorhergesehenen Situation befinden.¹

Soweit die Kurzfassung des 1960 veröffentlichten Films L'AVVENTURA durch den Regisseur Michelangelo Antonioni. Der Spezialist jedoch – so der Filmkritiker Pierre Leprohon – erkenne eine neue Bestimmung der Bildkunst, und das Festivalkomitee belohnte den vom Premierenpublikum ausgebuhten Film für seine „remarquable contribution à la recherche d'un nouveau langage cinématographique“² mit dem Prix du Jury. Diese neue kinematographische Sprache wie auch die einzigartige Schönheit der filmischen Bilder ergründen seit jener Zeit zahlreiche Film- und Kinospezialisten, und man fragt sich zu Recht, was über einen der mit am häufigsten besprochenen Filme der Kinogeschichte noch gesagt werden kann oder soll. Gleichwohl möchte ich der beeindruckenden Menge an Sekundärliteratur eine weitere Perspektive hinzufügen, die – und darin unterscheidet sie sich zunächst nicht von zahlreichen anderen – vom Phänomen der (filmischen) Zeit als einem Schwerpunkt nicht nur des vorliegenden Beispiels L'AVVENTURA, sondern wohl des Gesamtwerks des italienischen Regisseurs Michelangelo Antonioni ausgeht. Wenn der französische Film- und Kinowissenschaftler Jacques Aumont das Erscheinen als eine der grundlegenden Eigenschaften des Kinobildes erachtet³, so

1 Antonioni, zit.n. Leprohon, Pierre: *Michelangelo Antonioni. Der Regisseur und seine Filme*, Frankfurt a.M. 1964, S. 55.

2 Leprohon: Michelangelo Antonioni, S. 54.

versucht Antonioni, diesem Phänomen – und damit einhergehend dem Verschwinden (!) des Bildes – auf der Basis einer Konfrontation von filmischer und literarischer Narrativität auf die Spur zu kommen. Auf diese Weise schreibt sich zwischen beobachtbarer filmischer Form und unsichtbarem filmischem Medium eine Differenz ein, die – so die These – die Figuration einer filmischen Zeit ermöglicht.

Unsere Vorgehensweise wird sich wie folgt gliedern: Einer filmsprachlich basierten Analyse der Antonioni nicht nur in diesem Film eigenen Thematik des Verschwindens folgen theoretische Überlegungen zu den Antonioni'schen Zeit-Raum-Bildern. Die Konfrontation literarischer und filmischer Erzählstrategien leitet abschließend über zu einer allgemeinen Reflexion hinsichtlich des in der intermedialen *avventura* freigesetzten filmischen Potenzials.

1. Das Verschwinden

L'AVVENTURA est [...] une histoire du vide décliné sous son nom d'absence. Un vide qui est là partout et ne se voit pas. L'île en est le lieu parce que site et situation de la disparition, à partir d'elle la caméra cherche les formes d'une absence, puis quand l'absence est comblée, elle cherche les formes du vide dont cette absence était le prétexte [...].⁴

Nach ca. einer halben Stunde, genauer nach 26 Minuten und 3 Sekunden, verschwindet die als Protagonistin eingeführte Anna. Filmtechnisch realisiert Antonioni ihr Verschwinden in einer Überblendung, in der das letzte Bild der jungen Frau sich nach einem heftigen Streit mit ihrem Verlobten Sandro in gegen die Felsen peitschende Wellen überblendet wird (vgl. Abb. 1-3)⁵.



Abb. 1-3

Die zunächst getrennt, dann gemeinsam von Sandro und Annas Freundin Claudia initiierte Suche „which inevitably loses its way, becomes diverted, displaced“⁶ führt ausgehend von der Insel Lisca Bianca relativ unmotiviert über verschiedene Stationen Siziliens. Nach ca. einer Stunde gerät das ursprüngliche Motiv der Reise zusehends in Vergessenheit und hinterlässt „un creux de plus en plus estompé, au cœur du

3 Vgl. Aumont, Jacques: *L'image*, Paris 1990, Kapitel 3.II: *La dimension temporelle du dispositif*, S. 132: „[...] en tant qu'objet de perception, elle est soumise dans son ensemble à un processus d'apparition/déparition brutales [...] l'image du film est une apparition [...] l'un des caractères perceptifs fondamentaux de l'image de film [...] est cette apparition brusque [...]“

4 Bonfand, Alain: *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris 2003, S. 123.

5 Alle folgenden Abbildungen sind Stills aus dem besprochenen Film L'AVVENTURA.

6 Rohdie, Sam: *Antonioni*, London 1990, S. 114.

récit“⁷, an dessen Stelle rückt die entstehende Liebe zwischen Sandro und Claudia. Doch auch diese scheint schnell wieder verloren.

Die unklaren Umstände des für den Zuschauer unmotivierten Verschwindens der jungen Frau erzeugen eine optische Ambiguität, die – so Claude Ollier – die physische Präsenz Annas, wenngleich „absente de tout plan“⁸, spürbar werden lässt. Auch wenn die junge Frau nicht mehr im Bild erscheint, so scheint sie doch diejenigen nicht aus den Augen zu lassen, deren Erinnerung an sie unmerklich, aber unaufhaltsam verblasst. Die sich aus dieser Konstellation ergebende doppelte Lektüre beschäftigt sich einerseits gewohnheitsgemäß mit dem Fortgang der Geschichte, gleichzeitig aber entwickelt der Zuschauer eine Art stilles Einverständnis mit jener aus dem Blickfeld geratenen, in ihrer Absenz jedoch stets fühlbaren Person, deren Blick auf den im Bild verbleibenden Figuren zu ruhen scheint. Jene auf diese Weise eindrücklich repräsentierte Abwesenheit „continues to haunt the narrative, right until the end“⁹ und wird – so Nowell-Smith – zum „clue“ einer „detective story“¹⁰, der so manches Mal erst Jahre später oder aber gar nicht entdeckt wird. Die Besonderheit des Films liegt – so Pascal Bonitzer – nicht in der Erzählung des mysteriösen Verschwindens einer jungen Frau, sondern im stetigen Verschwinden dieses Verschwindens: „[...] la scomparsa la cui importanza, la cui densità evaporano poco a poco fina a contaminare, intaccare pericolosamente la struttura stessa del racconto, la forma del film: ciò che vi si congegna in realtà, la *scomparsa della scomparsa* di Anna.“¹¹

Die allumfassende Thematik des Verschwindens mag zu inhaltlichen Irritationen führen, besonders eigenartig erscheint sie jedoch vor dem Hintergrund eines Mediums, das von Anfang an der Bewahrung und Erinnerung und damit letztlich der Errettung (nicht nur der äußeren Wirklichkeit), sondern vor allem der Lebendigkeit der Geschichte (und Geschichten) dienen sollte. Wurde die Zeit fotografisch angehalten und im bzw. als Moment statuiert, so reanimiert der Kinematograph die stillgestellten Bilder, um sie in einer Art medialer Wiederholungsschleife aufzuheben. Die in *L'AVVENTURA* (als *avventura*) von Antonioni bewegten bzw. verzeitlichten Bilder thematisieren die Problematik von Bewahrung und Veränderung auf motivischer wie auch auf struktureller Ebene: Raimondos unachtsamer Umgang mit der Vergangenheit verändert die immer-

7 Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: „L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni“, in: *Études cinématographiques*, No. 36/37, 1964, S. 17-33, hier S. 23.

8 Ollier, Claude: „Le monde comme dépossession“, in: *Souvenirs d'écrans*, Paris 1981, S. 83-91, hier S. 85. Das vollständige Zitat lautet: „Cette volatilisisation subite, que quelques signes peuvent laisser deviner [...], mais à laquelle aucun spectateur ne penserait avec certitude devoir assister sous peu, a pour effet de rendre sensible [...], la présence physique d'Anna, absente de tout plan, mais [...] ne quittant pas des yeux ceux chez qui son souvenir insensiblement, irrésistiblement s'estompe.“

9 Nowell-Smith, Geoffrey: Essay zur Criterion-DVD von *L'AVVENTURA* (ISBN: 0-78002-400-1). Der Essay findet sich online unter: <http://www.coldbacon.com/movies/lavventura-essay.html>, 09.08.2006. Die fehlende Handlung wird laut Deleuze, Gilles: *Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1997, S. 17 und S. 20f. durch eine Art „Verschiebung der Figuren im Raum“ ersetzt, es entsteht der Eindruck, als lasse die Verschwundene einen unbestimmten Blick auf dem neuen Paar ruhen, „der, – während es unter dem Vorwand flieht, die Verschwundene zu suchen – die mangelnde Koordination ihrer objektiven Bewegungen erklärt.“

10 So der mit dem Fotografen befreundete Maler Bill in Antonionis Kultfilm *Blow up* (GB 1966).

11 Bonitzer, Pascal: „Il concetto di scomparsa“, in: Antonioni, Michelangelo (Hrsg.): *Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, Bd. 2, Parma 1985, S. 147-150, hier S. 148.

gleichen Beziehungsformen zwischen Männern und Frauen ebenso wenig, wie neue Fassaden – die zu Anfang im Hintergrund erscheinende Villa ist zum Abbruch freigegeben – zerrüttete Eltern-Kind-Beziehungen erneuern können. Obwohl der Film die Ereignisse um das Verschwinden Annas chronologisch-linear montiert, konstatiert Geoffrey Nowell-Smith einen „lack of direction“¹², die Zeit scheint nicht voranzuschreiten, Wiederholungen prägen die Erzählung und die Erwartungen des Zuschauers werden konsequent enttäuscht: „Antonioni's films are made up of such seemingly inconsequential slabs of time, in between – and within – which operate insidiously lacunae, that we miss what we expect to see and see what we expect to miss.“¹³

2. Anomalien von Zeit und Raum

Weil der Film das Bild in Bewegung bringt, steht er vor dem Problem, der Bewegung und damit der Zeit selbst zu begegnen. Das von Deleuze u.a. im Falle Antonionis beschriebene Zeit-Bild jedoch schaffe es fast, so Jacques Aumont, die Zeit selbst wahrnehmbar zu machen.¹⁴ Wie geht Antonioni dabei in *L'Avventura* vor? Auffallend sind – und dies ist wohl allgemeiner Konsens – die leeren und z.T. amorph erscheinenden Räume, in denen das unmittelbare Zeit-Bild im Sinne einer „Selbst-Zeitigung des Bildes“¹⁵ entsteht, ein Bild, aus dem sich – im Gegensatz zum Aktionsbild – die Bewegung selbst ableitet, und das auf diese Weise die Zeit direkt repräsentiert. Nun tritt Deleuze zufolge in diesen Fällen die Montage normalerweise zu Gunsten von Plansequenzen zurück bzw. verändert ihre Bedeutung: Anstatt Bewegungsbilder zusammzusetzen, zerteilt sie die Beziehungen in einem unmittelbaren Zeit-Bild so, dass daraus alle möglichen Bewegungen hervorgehen, d.h. es geht um eine Analyse, nicht um die Synthese der Einzelbilder zu einer Folge. Tatsächlich zeichnet sich *L'Avventura* durch zahlreiche und sehr unterschiedliche Schnitte und Schnitttechniken aus, von Plansequenzen hingegen kann hier kaum gesprochen werden. Wie Guido Bonsaver erkennt, wirken die fragmentierten und fragmentarisierenden Schnitte der langsamen Narration entgegen¹⁶, die Diegese wird durch die Montage fassettiert und dekonstruiert.¹⁷ So bezeichnet Sandro Bernardi Antonionis Schnitt als „smontaggio del montaggio [...] che produce e fa lievitare il mistero. [...] Nella consecutività e nella linearità si aprono fessure capaci di creare una specie di vertigine nel soggetto.“¹⁸ Mithilfe dieser Montage (die das Bild

12 Nowell-Smith: *L'Avventura*.

13 Ford, Hamish: „Antonioni's *L'Avventura* and Deleuze's *Time-image*“, unter: <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/l'avventura-deleuze.html>, 09.08.2006.

14 Vgl. Aumont: *L'Image*, S. 133.

15 Deleuze: „Über das Zeit-Bild“, in: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M. 1993, S. 86-91, hier S. 87.

16 Vgl. Bonsaver, Guido: „Geometry of feelings“, in: *Sight & Sound*, Vol. 15, No. 7, 2005, S. 22-24, hier S. 24: „[T]he slow pace of the narrative is counterbalanced by a fragmented editing of the scene.“

17 Vgl. Perrin, Claude: „L'univers fragmenté de *L'Avventura*“, in: *Études cinématographiques*, No. 36-37, 1964, S. 40-46, hier S. 44.

18 Bernardi, Sandro: „Il mistero del parco. Antonioni“, http://www.archphoto.it/Cinema/bernardi/bernardi_antonio.htm, 09.08.2006.

der Zeit liefert, die Gegenwart zur Vergangenheit macht), durch den Schnitt und die Einstellung dehnt Antonioni das Abenteuer der Handlung (das Bild, seine Bewegung) „entre les actes, à travers la durée“¹⁹ aus, wobei die Besonderheit Antonionis laut Ropars-Wuilleumier darin bestehe, „die Bewegung im Inneren der Bilder zu nutzen, und den Gesten der Schauspieler wie auch den Bewegungen der Kamera zeitlichen Wert zu verleihen“.²⁰ Dieser Rhythmus kleinster Einheiten gleicht den von Nathalie Sarraute im Kontext ihrer literarischen Tätigkeit beschriebenen *tropismes* als Zeiten und Bewegungen zwischen den erzählten Handlungen: Die schnelle Schnittfolge in *L'AVVENTURA* durchbricht die traditionelle Kontinuität, um sich jenen kleinsten Bewegungen jenseits der Grenzen unseres Bewusstseins anzunähern und sie zu registrieren.

Die Entkopplung sensomotorischer Verbindungen zwischen den Bildern wiederholt sich im Auseinanderdriften von Geräuschen, Musik, Dialogen und Bildern, was die für das moderne Kino typischen leeren (Bild-)Räume ohne natürliche Verbindung entstehen lässt, um sich selbst kreisende Einstellungen, die sich letztlich gegen sich kehren. In diesen als kristallin zu bezeichnenden Bildern geraten Anomalien der Bewegung ebenso wie falsche Anschlüsse, „pathische Neuverknüpfungen“²¹ zur Regel, letztlich – und dies gilt für *L'AVVENTURA* wie auch für den späteren *BLOW UP* – sehen wir nie, was ‚wirklich‘ passiert ist. Dafür präsentiert Antonioni verwirrende Einstellungen, die, z.B. auf Grund der bewusst unlogischen Auf- und Abgänge von Personen sowie einer irritierenden Kameraführung, eine Orientierung auf der Insel unmöglich machen. Auffallend erscheint auch die Bildkomposition der Kusszene zwischen Anna und Sandro sowie derjenigen zwischen Claudia und Sandro: Der über zwei Minuten andauernden Großaufnahme der bildfüllenden, sich abwechselnd voneinander schiebenden Köpfe ist keine Musik unterlegt, außer einigen Seufzern oder Stöhnen sind kaum Originalgeräusche zu vernehmen, und das Gespräch erschöpft sich in Claudias gehauchtem „Sandro, o Sandro“ (vgl. Abb. 4-7). Es bleiben die Bilder:



Abb. 4-7

Die bildkompositorischen Anomalien realisiert Antonioni u.a. mittels eines großwinkligen Objektivs, das für die entsprechende Raumtiefe sorgt, sowie mithilfe der bevorzugt eingesetzten, dramatisch wirkenden Nah- und Detailaufnahmen (u.a. als Anna und Claudia sich auf dem Boot umziehen), die sich häufig mit Totalen bzw. Halb-

19 Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*, Paris 1970, S. 129.

20 „L'originalité d'Antonioni [...] est d'utiliser le mouvement à l'intérieur des images, et de donner une valeur temporelle aux gestes des acteurs comme au déplacement de la caméra.“ (Ropars-Wuilleumier: *L'espace*, S. 19, ins Deutsche übertragen von B.O.).

21 Deleuze, Gilles: „Zweifel am Imaginären“ [1986], in: ders.: *Unterhandlungen*, S. 92-100, hier S. 99.

totalen abwechseln (z.B. im Kontext mit der Suche auf der Insel selbst). In der Konstellation mit den Totalen markieren sie die Diskontinuität des filmischen Raums, als Eponym für die Heterogenität des filmischen Textes denunzieren sie die lineare Montage zu Gunsten fragmentarisierter Einzelbilder.²² Auf Tonebene überwiegen lange, nahezu stumme Sequenzen, die sich mit zumeist kurzen, häufig die Handlung nicht voranbringenden Dialogszenen abwechseln. Und, *last but not least*, im Gegensatz zur klassischen Regel, derzufolge die Kamera auf einer Seite der durch die Beziehungen der Figuren untereinander definierten Handlungsachse bleibt, befreit Antonioni sie von ihrer festen Position wie auch vom Handlungsablauf.

Die so entstehenden zeitenthobenen, abseits von der Narration existierenden Zeitblöcke – und hier rückt L'AVVENTURA in die Nähe der von Lyotard entwickelten Idee eines souveränen Films²³ – können in der allgemeinen Bewegung bemerkt werden, müssen es jedoch nicht, letztlich sind und bleiben sie autonom. Sie zeichnen sich durch einen „unregelmäßige[n] Atem“²⁴ aus, filmsprachlich umgesetzt durch z.B. langsame oder aber abrupte Vorwärts- oder Rückwärtsfahrten der Kamera, plötzliche Schwenks (viele Kamerafahrten), Zoom (Detailaufnahmen), Unschärfe (Claudia schaut aus dem Fenster), Defokussierung (Schärfentiefe), Ellipsen in der Verknüpfung von Einstellungen (Suche), die fast im Übermaß vorhandenen Überblendungen²⁵ oder auch eingefrorene Bilder, wie die berühmt gewordene Schlusseinstellung. Die Außenkante der Terrasse teilt das Bildfeld von Rand zu Rand horizontal, der obere Teil ist vertikal gegliedert: Die linke Hälfte dominiert der Ätna, rechts ist eine Hausmauer, ein Balkongeländer zu sehen. Während die stehende Claudia den Blick in die offene Bildhälfte richtet, repräsentiert der auf der Bank in sich zusammengesunkene Sandro die geschlossene Seite (vgl. Abb. 8).



Abb. 8

22 Vgl. Aumont: L'Image, S. 107: „Le gros plan est donc, dans cette conception du cinéma, une sorte de figure éponyme de l'hétérogénéité du texte filmique, ruinant la conception linéaire du montage, au profit d'une conception du plan comme fragment [...]“

23 Lyotard, Jean-François: „Idee eines souveränen Films“, in: Rost, Andreas (Hrsg.): *Der zweite Atem des Kinos*, München 1996, S. 19-48, hier S. 28.

24 Lyotard: *Idee*, S. 28.

25 Tatsächlich findet man auffallend viele Überblendungen vor allem in den ersten fünfzig Minuten, d.h. bis zu dem Zeitpunkt, da die Suche nach Anna auf der Insel beendet wurde. Danach wendet Antonioni diese Technik nur noch viermal an (1:17, 1:22, 1:38, 1:43).

„Kursabweichungen“²⁶ dieser Art lassen „deskriptive Löcher“ oder „Fenster“²⁷ entstehen, die von der Kamera erkundet werden oder nicht: Einerseits existiert die Erzählung weiterhin, andererseits werden der Zuschauer und die Figuren ‚aus‘ der Zeit der Diegese hinaus in eine andere Zeit (des Films) katapultiert, die – so Paul Schrader – die Disparität zwar nicht auflöst, sie jedoch im besten Falle zu transzendieren vermag.²⁸ Antonioni greift dies auch motivisch auf und so blicken die Figuren des Abenteurers (in erster Linie Claudia) gern und häufig suchend in die Ferne, aus real im Film vorhandenen oder aber filmischen Fenstern hinaus (bzw. hinein) in zumeist menschenleere Landschaften. In der romantischen Malerei als Subversion der klassischen Perspektive zu verstehen, werden die auffallend häufig eingesetzten Fensterbilder bei Antonioni zum „moteur d’une fonction d’apparition et de disparition“²⁹, die die Linearität der Erzählung durchbrechen. Dabei wenden uns die Figuren häufig den Rücken zu, sie entziehen sich den eindringenden Blicken der Kamera bzw. des Regisseurs (vgl. Abb. 9-12):³⁰



Abb. 9-12

Und anstelle einer in die Blickrichtung weisenden und sie damit auflösenden Totalen oder Halbtotale erscheint im Gegenbild die Großaufnahme „presenting us with only the abstract surface of hair and neck skin without a face.“³¹ (Vgl. Abb. 13-16).



Abb. 13-16

26 Lyotard: *Idee*, S. 29.

27 Lyotard: *Idee*, S. 30.

28 Vgl. Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley u.a.* 1972, S. 39: „[...] which does not resolve the disparity but transcends it.“ Schrader beschreibt die Stase als Ende eines dreistufigen Prozesses, wonach der Film erstens „the dull, banal commonplaces of everyday living“ zeigt, um darüber zweitens „an actual or potential disunity between man and his environment which culminates in a decisive action“ zu errichten, um schließlich „a frozen view of life“ zu erhalten, das die Disparität transzendiert.

29 Bonfand: *Le cinéma*, S. 18.

30 Vgl. Brunette, Peter: *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge 1998, S. 36.

31 Ford: *Antonioni's L'Avventura*. Vgl. Dubois, Philippe: „Glacé d'effroi. Les Figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation“, in: Dubois, Philippe/Winkin, Yves (Hrsg.): *Rhétoriques du corps*, Brüssel 1988, S. 39-57. Er spricht in diesem Kontext auch vom so genannten ‚effet-Méduse‘, was die Schrecken erzeugende Petrifizierung des (bewegten) Bildes bezeichnet.

Vielleicht ist das Verschwinden Annas bereits aus der filmischen bzw. der Wahrnehmung der Figuren verschwunden, was für Antonionis Kunst der leeren Bilder, wie auch für die ihm eigene Kadrierung oder Dekadrierung³² bzw. der ‚anderen Rahmung‘³³ spricht: „Depuis *L'Avventura*“ – so Pascal Bonitzer – „la grande recherche d'Antonioni, c'est le plan vide, le plan déshabité“³⁴. Und dabei geht es nicht darum, die Leere als Metapher zu begreifen, sie als eine Kulisse oder schmückenden Dekor zu konzipieren; vielmehr betont Antonioni den *hors-champ*, die gleichzeitig ab- und anwesende Anna, „de la manière que le récit longeait l'absence dans *L'AVVENTURA*. On a la sensation chez Antonioni que c'est ce vide [...] que la caméra cherche à atteindre, jusqu'à la fascination et au vertige“³⁵. Die im klassischen Erzählkino durch (narrato-)logische, lineare Kausalkonnectionen zusammengeführte Kombination von Ereignis und Diskursivierung kommt hier nicht zu Stande, zwischen beiden klaffen Abgründe, „dead time[s]“ (oder *béances*), die dazu dienen „all the logical narrative transitions [...], all those connective links between sequences where one sequence served as a springboard for the one that followed [zu eliminieren].“³⁶ Die Konkretisierung des *hors-champ* durch einen *contre-champ* vermag zwar – so Bonitzers Replik auf Noel Burch – die „angoisse latente de la béance“³⁷ zu ‚suturieren‘, der Raum als solcher wird jedoch durch diesen Realitätsgewinn nicht weniger imaginär. Auf diese Weise entsteht ein Film über die Leere, über das, was man nicht sieht, weil man nur sieht, was man sieht oder, wie Chris Wagstaff formuliert: „With Antonioni's films, you must look at what you are being shown. That's all there is.“³⁸ Gleichzeitig aber erscheinen die Bilder, so Bonitzer, wie „hantée[s] par ce qui ne s'y trouve pas [...]“³⁹, sind sie gekennzeichnet durch einen Mangel, ausgehöhlt von etwas, das sich dort nicht findet. Die diesem Eindruck nur scheinbar entgegenwirkende Intimität der Großaufnahmen, die klassischerweise eine dramatische Handlung signalisieren, wird in ihrer Funktion durch den bereits beschriebenen Wechsel mit Halbtotale oder Totale untergraben und lässt die Leere umso deutlicher hervortreten.

32 Vgl. Aumont: *L'Image*, S. 120.

33 Vgl. Aumont: *L'Image*, S. 120: „Décadrer, c'est toujours cadrer *autrement*.“

34 Bonitzer, Pascal: *Le champ aveugle*, Paris 1999, S. 62.

35 Bonfand: *Le cinéma*, S. 116.

36 Der Artikel „A talk with Antonioni on his work“ basiert auf einer Diskussion im *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom im Jahr 1961 und erschien erstmals in *Bianco e Nero*, No. 2-3, 1961, S. 69-95 unter dem Titel „La malattia dei sentimenti; colloquio con Michelangelo Antonioni“; in englischer Übersetzung auszugsweise online unter: <http://home.comcast.net/~rogerdeforest/antonioni/into7.html>, 10.08.2006. Ähnliches konstatiert auch H. Ford: „Antonioni makes notable that which is filmed, entirely independent of narrative and anthropocentric usefulness.“ (Ford: Antonioni's *L'Avventura*).

37 Bonitzer: „Hors-champ“, in: *Cahiers du cinéma*, No. 234, 1972, S. 15-26, hier S. 20.

38 Wagstaff, Chris: „Beyond Words“, in: *Sight & Sound*, Vol. 6, No. 7, 1996, S. 13-16, hier S. 13.

39 Bonitzer: *Hors-champ*, S. 16.

3. Die Narrativierung des Abenteuers

Die nachstehenden Überlegungen zur Narrativierung konzentrieren sich primär auf den Aspekt der Zeitlichkeit, d.h. es geht in erster Linie um die Transformation einer zeitlichen Abfolge von Ereignissen in eine (nicht unbedingt identische) zeitliche Abfolge von Zeichen bzw., zumindest im narrativen Standardfall, in eine erzählerische Chronologie, die eine intersubjektiv ‚sinnvolle‘ Geschichte entstehen lässt. Vor dem Hintergrund des von zahlreichen Forschern konstatierten Fehlens von Ereignissen im Film *L'AVVENTURA* scheint diese Betrachtung zunächst wenig Erfolg versprechend. Doch dient die These hinsichtlich der vermeintlich fehlenden Handlung häufig lediglich als Argument, den Film vorschnell in die Nähe absurder oder existentialistischer Konzeptionen zu rücken. Das Urteil, es passiere nichts, aber scheint kaum zutreffend: Eine junge Frau namens Anna verschwindet unter mysteriösen Umständen von einer Insel, ihre zurückgebliebenen Freunde starten eine letztlich erfolglose Suche. Annas Freundin Claudia sowie ihr Verlobter Sandro setzen jene, zunächst getrennt, später gemeinsam auf dem Festland fort. Auf der Reise, die sie von den Äolischen Inseln bis nach Taormina führt, finden sie allmählich zueinander: Von ihrem ersten (zufälligen?) Treffen am Bahnhof von Milazzo geht es getrennt zur Villa der Montaltos, dann nach Messina und Troina, wo Sandro und Claudia, wenn auch getrennt auf den Spuren Annas reisend, erneut aufeinandertreffen. Gemeinsam fahren sie nach Noto, wo sie auch übernachten. Am nächsten Tag fahren sie dann, wie bereits erwähnt, nach Taormina, wo es ein Wiedersehen mit den Freunden gibt. Im dortigen Hotel betrügt Sandro Claudia mit einer Prostituierten, doch sie scheint – dies deutet das berühmte gewordenen Schlussbild an – ihm zu verzeihen. Mangelt es dieser Geschichte an Ereignisreichtum?

Claude Perrin, der Antonioni gerne als ‚cinéaste du doute‘ bezeichnet, geht nicht davon aus, dass nichts passiere, es sei lediglich nichts sicher, es geschehe nichts Definitives.⁴⁰ Geoffrey Nowell-Smith präzisiert: „It is not the case [...] that nothing has happened, but that the status of what has happened [...] remains uncertain.“⁴¹ Der Schriftsteller Claude Ollier beschreibt den besonderen filmischen Erzählprozess Antonionis als Verflüssigung der „matière première“⁴², die zu einer allmählichen Auflösung in eine zusammenhanglose Reihe von ‚Mikrofakten‘ führe. Dabei mute die interne Chronologie dieses von Ollier bewußt als „chronique“ bezeichneten Filmes ungewöhnlich an: Die Häufung abrupten und z.T. verwirrender Übergänge, eine scheinbar unreflektierte und orientierungslose Nebeneinanderstellung von (für die erwartete Handlung) unwichtigeren oder bedeutenderen Ereignissen erlaube dem Zuschauer kaum die Hierarchisierung einzelner Erzählelemente, die vielmehr diskontinuierlich und einander gleichermaßen entfremdet blieben wie die Figuren.⁴³

40 Vgl. Perrin: *L'univers fragmenté*, S. 40: „[R]ien n'est certain, définitif.“

41 Nowell-Smith, Geoffrey: „Antonioni“, unter: <http://site.voila.fr/antonioni/textes.html>, 09.08.2006.

42 Ollier: *Le monde*, S. 87.

43 Vgl. auch Nowell-Smith: Antonioni, der diesbezüglich die gleiche Ansicht vertritt.

Wie vom Regisseur selbst konstatiert, entpuppt sich L'AVVENTURA als „umgekehrter Kriminalfilm“⁴⁴ und letztlich auch umgekehrter Road-Movie⁴⁵, der weniger konkreten Spuren als unbestimmten Zufällen folgt und auf diese Weise „die Finalität der Narration aufweicht“⁴⁶. Wenn Thomas Christen von einer beständigen Dedramatisierung⁴⁷ spricht, die sich darin äußere, dass die einzelnen Abschnitte der Geschichte kaum erzählerisch motiviert seien, die Handlung weder vorwärts brächten noch ihren Verlauf unterstützten, so vernachlässigt er, dass die AVVENTURA-Story – gemäß Nowell-Smith – nicht durch die tatsächlich eintretenden Ereignisse, als vielmehr durch die geschickt aufgebaute Erwartung, dass etwas passiere oder passieren könne, zusammengehalten wird.⁴⁸ Und regt denn die Kamera etwa nicht zu Mutmaßungen an, wenn sie langsam über die karge Steininsel *Lisca Bianca* schwenkt, scheint sie nicht Spuren aufzuzeigen, wenn sie plötzlich vereinzelt Blicke vom schroff abfallenden Ufer in die Tiefe oder auf die auf tobende Brandung riskiert? Als Claudia vom Klippenrand nach unten schaut, poltert neben ihr ein Felsbrocken ins Wasser ... Wer hat ihn gelöst? Die Windhose? Sie selbst? Oder doch Anna? Claudias Rufen aber korrespondieren lediglich Bilder von menschenleeren tiefen Schluchten, kargen Felswänden und dem tosenden Meer: „L'intermédiaire, c'est cela, précisément.“⁴⁹ Konsequenterweise löst Antonioni die erzeugte Spannung auf, das Abenteuer bleibt in der Schwebelage zwischen narrativem Erwartungsaufbau und filmischer Dedramatisierung ... Und was ist zu sehen? Marie-Claire Ropars-Wuilleumier spricht von einer dramaturgischen Revolution, die die Bilder von jeglicher an die Repräsentation gebundener Bedeutung befreie.⁵⁰ Anstelle narrativ verknüpfter Bildfolgen korreliere Antonioni einzelne Elemente, deren Signifikanz durch fragende Blicke oder unentschlossene, abgebrochene Bewegungen kontinuierlich in Frage gestellt werde.⁵¹

Nun wäre die Nicht-Beachtung narratologischer Strukturalität allein keine Sensation, gleichwohl bezeichnet der Filmhistoriker Nowell-Smith Antonionis explizite und konzentrierte Herausforderung der „norms of narrative-as-action“ als einzigartig in der Geschichte des Kinos: „What anchors the narration is not a story but a composition,“⁵² oder, besser, der Zeit-Raum zwischen der Bildkomposition. Dies erklärt nach Meinung

44 Antonioni, zit.n. Leprohon: Michelangelo Antonioni, S. 55.

45 Vgl. Ford: Antonioni's L'Avventura.

46 Christen, Thomas: „Geschichten ohne Ende. Und dann ...“, in: *Filmbulletin* (Winterthur) 2, 1992, S. 14-29, hier S. 21. In ähnlicher Weise argumentiert Filmkritiker Guido Aristarco (zit.n. Leprohon: Michelangelo Antonioni, S. 136-139, hier S. 137): An die Stelle der dramatischen Erzählung trete eine Chronik von Ereignissen, ein Bericht, „dessen Hauptdarsteller die Zeit ist, sowohl als Element, das die Personen bestimmt und belebt, als auch als Prinzip, das sie verzehrt, sie vernichtet und verschlingt.“

47 Vgl. Christen: Geschichten, S. 21.

48 Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey: „Before and after“, in: *Sight & Sound*, Vol. 5, No. 12, 1995, S. 16-20, hier S. 19.

49 Foucault, Michel: „Distance, aspect, origine“, in: *Dits et écrits I, 1954-75*, Paris 1994, S. 300-313, hier S. 305 [urspr. in: *Critique*, 98, 1963, S. 931-945].

50 Vgl. Ropars-Wuilleumier: De la littérature, S. 128: „[L]e montage des séquences, conduit de manière à détruire la ligne dramatique, crée en même temps une forme narrative nouvelle, qui puise précisément sa matière dans cette destruction de l'action.“

51 Vgl. Ropars-Wuilleumier: De la littérature, S. 129: „Ce qui permet [...] de substituer définitivement le récit [im Sinne einer Ereignisabfolge, B.O.] au drame [griech: Handlung, B.O.]“

52 Nowell-Smith: Antonioni.

der Filmspezialistin Ropars-Wuilleumier auch die Wahl einer Erzählung, „in der der Protagonist die Zeit ist, sowohl als die Figuren lenkendes wie auch sie konsumierendes Element“⁵³. So stelle Antonionis filmisches (Erzähl-)Werk denn auch eines der perfektesten Beispiele einer auf *Découpage* und Kadrierung basierenden *écriture cinématographique* dar.⁵⁴

Im Kontext der von der Forschung angeführten Vergleiche der Antonioni'schen Erzählweise mit bekannten narrativen Modellen der modernen Erzählliteratur fällt die (auch zeitliche) Nähe zum französischen *nouveau roman* auf: Dabei reichen die Ähnlichkeiten von der Aufgabe realistisch konstruierter, lebendig erscheinender Personen über die so genannte *impassibilité* des Erzählers, das gemeinsame Interesse in „showing rather than telling a story“⁵⁵ bis hin zur exklusiven Bedeutung der Zeit. Tatsächlich scheint uns das eigentliche Abenteuer des Films nicht in der erzählerischen Etablierung und gleichzeitigen Auflösung einer mysteriösen Detektivgeschichte, sondern in der Suche nach sich selbst zu liegen, handelt es sich – in Analogie zu Jean Ricardou Formulierungen zum *nouveau roman*⁵⁶ – doch weniger um einen Film über ein Abenteuer, denn um das Abenteuer eines Films. Und wenn Alain Robbe-Grillet in seinem Essay „Sur quelques notions périmées“ anhand einzelner Elemente der traditionellen Erzählliteratur die neuen Wege aufzuzeigen versucht⁵⁷, so spricht Ropars-Wuilleumier im Kontext des Antonioni'schen Werkes von einem „Exorzismus der Literatur [im Sinne traditionellen literarischen Erzählens, B.O.]“⁵⁸, der Befreiung des Films davon, was ein Roman im Dialog, im Erzähler oder in der Figur fixiere. Bonfand zufolge dient die Erzählung nur als „prétexte“⁵⁹, der langsam vom Bild verdrängt wird. Antonionis filmische *écriture*, so Ropars-Wuilleumier weiter, die aus der Konfrontation mit der literarischen *écriture* hervorgehe, visualisiere die Zeit nun nicht durch die filmische Repräsentation einer lückenlosen (Handlungs-)Kette, die mannigfaltigen Brechungen und Bruchstellen der Repräsentation mache sie vielmehr in ihrer Ankunft sichtbar.⁶⁰ Eine Film-Schrift, die sich unter dem Auge bewegt und zugleich in ihren Zeichen stillgestellt wird; so lässt sich das filmische Erscheinen und Vergehen des Abenteuers vielleicht als Zug der Bilder beschreiben.

53 Ropars-Wuilleumier: *De la littérature*, S. 143: „[...] où le protagoniste est le temps, tant comme élément qui détermine et anime les personnages, que comme principe qui les consume, les anéantit, les engloutit.“

54 Vgl. Ropars-Wuilleumier: *De la littérature*, S. 143: „[...] un des plus parfaits exemples d'une écriture cinématographique fondée sur le découpage et le cadrage [...]“

55 Bonsaver: *Geometry of feelings*, S. 22. Und ebd.: „Formal experimentation and a disregard for traditional storytelling are the first that spring to mind.“

56 Vgl. Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, S. 111: Der *nouveau roman*, so Ricardou, sei weniger eine „écriture d'une aventure“, denn eine „aventure de l'écriture“.

57 Vgl. Robbe-Grillet, Alain: „Sur quelques notions périmées“, in: *Pour un nouveau roman*, Paris 1961, S. 25-44.

58 Ropars-Wuilleumier: *L'espace*, S. 19.

59 Bonfand: *Le cinéma*, S. 5.

60 Vgl. Ropars-Wuilleumier: *De la littérature*, S. 129: „[...] et glisse [...] toujours au cœur de la représentation les ruptures et les manques qui feront de toute la vision l'émanation fugitive d'un regard qui reste à percevoir.“

4. Erscheinen und Verschwinden: Die Zeit des Films

Als Projektions- und Wahrnehmungsobjekt ist das Kinobild einem grundlegenden Prozess von Erscheinen und Vergehen unterworfen, dies zählt – so Jacques Aumont – zu einer seiner grundlegenden Eigenschaften.⁶¹ Doch verschwindet diese Besonderheit im Allgemeinen zu Gunsten der Diegese und der Wahrnehmung repräsentierter Objekte, die dem Zuschauer auf Grund der Technik von Framing und Reframing, zusätzlicher Bewegungen innerhalb des Einzelbildes, in das Bild hinein oder aus ihm heraus als kontinuierliche Handlungs- oder Aktionsbilder erscheinen. Das von Antonioni verfilmte Abenteuer besteht nun darin, diese Progression zu unterbrechen, sie anzuhalten, um sie wieder fortzusetzen, ohne jedoch die entstandenen zeitlichen Lücken oder Leerstellen zu füllen: Im „umgekehrten [Kriminal-, B.O.]Film“⁶² wird nicht das Rätsel um eine mysteriöse Geschichte gelöst, vielmehr löst sich die diskursive Ebene der Erzählung auf, der Blickpunkt springt um und enthüllt die entstandenen Leerstellen als Teile der filmischen Performanz, als Verweise auf ein nicht-aktualisiertes, noch nicht oder auch nie „Sichtbar werdendes“⁶³. Natürlich hängt dies auch mit der häufig zitierten Praxis Antonionis zusammen, Personen dann vom Rücken oder *en face* zu zeigen, wenn der Hauptteil der Szene vollendet zu sein scheint, „eine Geste oder Handlung aufzunehmen, die erhellt, was geschehen und was davon zurückgeblieben ist.“⁶⁴ Was aber bleibt vom Bild, wenn die Handlung sich ereignet hat? Seine Zeit? Aristotelisch als Quantum der kontinuierlichen Veränderung gedacht⁶⁵, versteht sich die Zeit als das Worin des Nacheinanders der Dinge. Von Augustinus in Form des Gedächtnisses, der Wahrnehmung und der Erwartung subjektiviert, nimmt sie bei Kant die subjektive Form des inneren Sinnes an und wird zu einer formalen *A priori*-Bedingung unserer Erscheinungswelt. Demgegenüber steht u.E. Antonionis *L'AVVENTURA* für eine u.a. von Foucault in Bezug auf den (*nouveau*) Roman thematisierte Aspektualität, die sich, auf die lateinischen Wurzeln des Wortes rekurrierend, zum einen dem Sichtbarwerden und der Erscheinung widmet und, zum anderen, mit der Vorsilbe *ad* die Richtung, d.h. die Perspektive angibt. Während der Begriff Temporalität die zeitlich-kausale Eingebettetheit einer Proposition relativ zum Sprechzeitpunkt meint, so drückt Aspektualität ihre zeitlich-kausale Eingebettetheit in den Kreis ihrer Umstände aus. Im Gegensatz zur Aktionsart betrifft der Aspekt die Perspektiven, unter denen eine Situation in Bezug auf die Zeit präsentiert wird, ob mit expliziter Referenz auf ihren zeitlichen Ablauf oder als zeitlich unanalysiertes Ganzes, ein – wie Bonfand formuliert – „tout décomposable“⁶⁶.

61 Vgl. Aumont: *L'Image*, S. 132: „[L]’un des caractères perceptifs fondamentaux de l’image de film, [...] est cette apparition brusque, par tout ou rien, qui a au moins une conséquence importante: le contour de l’image, ses bords [...] sont vus comme appartenant à l’image, tandis que l’image elle-même apparaît comme ‘plaquée’ sur son fond, l’écran. [...] L’image de film est une apparition.“

62 Antonioni, zit.n. Leprohon: Michelangelo Antonioni, S. 55.

63 Kimmich, Dorothee: „Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie“, unter: <http://homepages.uni-tuebingen.de/dorothee.kimmich/bild.pdf>, 09.08.2006.

64 Antonioni, zit.n. Leprohon: Michelangelo Antonioni, S. 83. Das Interview erschien erstmals in *Cinéma*, 58, September/Oktober 1958.

65 Unterteilt in ein *Danach* und ein *Davor*, vgl. Nowell-Smiths Titel: *Before and after*.

66 Bonfand: *Le cinéma*, S. 5.

Wenn nun der Aspekt auch nicht die Zeit als solche präsentiert, so erfasst er sie doch im Moment, in der Bewegung ihrer Ankunft.⁶⁷ Nicht ohne Grund spricht Alain Bonfand in seiner Studie über Antonioni von den so genannten „images adventives“⁶⁸. Er bemüht die in der Botanik gebräuchliche Bezeichnung *adventif* für Pflanzen oder Pflanzenteile, die auf einem ungewöhnlichen Organ wachsen, wie z.B. auf Stengeln wachsende Wurzeln oder Rhizome. Bilder also, die sowohl dazugehören (zum Film? zur Erzählung?) als auch nicht, die einen Zwischenraum, eine Zwischenzeit eröffnen, funktional dem Parergon ähnlich. In seiner *Physik der Medien* vergleicht Walter Seitter die Begriffe ‚präsentieren‘, ‚vergegenwärtigen‘ mit dem französischen Wort *advenir*, ‚ankommen‘.⁶⁹ Entgegen der Definition der Indifferenz des Mediums nach Luhman akzentuieren die widerständigen „images adventives“ Antonionis ihr eigenes Verschwinden, um sich – über ihre erzählerische Form hinaus – selbst in ihrer Medialität, ihrem Eigen-Sinn⁷⁰ bewusst zu machen.

Bis zu diesem Zeitpunkt haben wir bereits mehrfach auf die intermediale Konstellation von filmischem und literarischem Erzählen hingewiesen. Doch geht es nicht um die Frage der Intermedialität von Film und Literatur im Allgemeinen und demzufolge auch nicht um die Klärung des Problems, ob ein Film überhaupt intermedial sein kann oder es schon immer war (Begriffe wie *cinéma impur* von André Bazin weisen darauf hin), sondern um eine konstruktive Begegnung medial begründeter literarischer und filmischer Erzählstrategien, in deren Zwischenräumen (und -zeiten) das Mediale des Films aufscheint.⁷¹ Nicht nur in *L'AVVENTURA*, auch in den anderen Filmen Antonionis scheint mir die Beobachtbarkeit der Zeit bzw. der Zeit des Films im Film im Vordergrund zu stehen. Diese aber ist nur auf der Basis der Einführung der Differenz von Zeit im Film bzw. Darstellung der Zeit im Film aufzeigbar, in die sich in diesem Falle die Zeit des Films neuerlich einschreiben kann. So verstehe ich die oben aufgezeigten Bruchstellen insofern als intermedial, und d.h. zwischen den Formen des Erzählens situiert, als die Filmnarration an unterschiedlichen Stellen mithilfe diverser anti-narrativer Film- (Bild-)techniken unterbrochen wird. Die Folie des Detektivromans z.B. markiert zum einen die Literarizität (im Übrigen verweist der Titel auf die Gattung der Abenteuerliteratur – und gleichzeitig steht das Motiv der Suche im Zeichen einer Art epischer Universalie, der *queste* nämlich, die u.a. wegweisend für die Sinnbildung über eine nie abgeschlossene Suche nach Sinn steht), und zum anderen schafft Antonioni in Zeit-, Figuren- und Raumdarstellung eine Differenz zur Linearität dieser Art literarischen Erzählens, innerhalb derer die Zeit der spezifisch filmischen Narration im Erscheinen (und Verschwinden) beobachtbar wird. Der Film geht – ähnlich und zugleich doch ganz anders als der später entstandene *BLOW UP* – auf die Suche nach diesem Prozess, die-

67 Vgl. Foucault: *Distance*, S. 310.

68 Bonfand: *Le cinéma*, S. 8.

69 Vgl. Seitter, Walter: *Physik der Medien. Materialien – Apparate – Präsentierungen*, Weimar 2002.

70 Vgl. hierzu Krämer, Sybille: „Das Medium als Spur und Apparat“, in: dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998, S. 73-94.

71 Vgl. hierzu den hervorragenden Artikel von Paech, Joachim: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Helbig, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 14-30.

getisch repräsentiert durch das Verschwinden der Protagonistin Anna und letztlich durch das Verschwinden dieses Verschwindens, um auf diese Weise die Zeitlichkeit des Films in der Form literarischer Zeitlichkeit in ihrer Figuration, Aus-Bildung und Skulpturalität sichtbar zu machen.⁷² Dies entspricht, wie bereits oben angedeutet, der Definition der Medien bzw. in diesem Falle medialer Erzählformen, die als Ermöglichung selbst virtuell bleiben. Damit haben sie als Formendes das Format des Verschwindens, das bei Antonioni im Thema wiederaufgegriffen wird. So figuriert die Zeit des Films im Film, der gleichzeitig seine Erzähl- wie auch die Bildtraditionen zum Verschwinden bringt ...

72 Vgl. auch die in Perrin: *L'univers fragmenté* konstatierte Skulpturalität der Figuren.