

Jürgen Felix

Bernhard Kock: Michelangelo Antonionis Bilderwelt

1995

<https://doi.org/10.17192/ep1995.4.4611>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Felix, Jürgen: Bernhard Kock: Michelangelo Antonionis Bilderwelt. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 12 (1995), Nr. 4, S. 463–465. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1995.4.4611>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Bernhard Kock: Michelangelo Antonionis Bilderwelt

Eine phänomenologische Studie. München: Schaudig & Ledig 1994
(Diskurs Film: Bibliothek, Bd. 8), 476 S., zahlreiche s/w-Abb., DM 118,-,
ISBN 3-926372-58-3

Warum – heute noch oder wieder – über Antonioni schreiben? Die selbstgestellte Ausgangsfrage beantwortet der Autor zum einen mit Verweis auf das historisch einzigartige Potential des französischen und italienischen Kinos der sechziger Jahre (gemeint: die zwischen 1959 und 1966 entstandenen Filme von Godard, Resnais, Pasolini, Bresson, Fellini und Antonioni), zum anderen angetrieben durch Gilles Deleuzes Frage „Wo hört das Klischee auf und wo fängt das Bild an?“ (in: *Das Bewegungsbild*. Kino 1. Frankfurt/M. 1989, S.287; zit. S.16). Daß in Antonionis Filmen, von Filmkritik und Forschung kaum registriert, das Bild den Primat vor dem „narrativen Ablauf der Erzählung“ erlangt und erstmals „eine kaum gebändigte Eigenständigkeit“ feiert (S.21f.), lautet die zentrale These. „Autorenanalyse als Stilanalyse“ (S.27) ist die Methode – mit dem Ziel, „Bild-Phänomene zu interpretieren und spezielle Bild-Strategien in Antonionis Werk zu beschreiben“ (S.17).

Die filmhistorische Klassifikation vermag mich nicht zu überzeugen: daß man „im zeitgenössischen Film kaum einen ähnlich radikalen Anspruch [findet], eine ähnlich engagierte Suche nach neuen Ausdrucksformen und den Versuch, die

herkömmliche Narration zu brechen“ (S.15). Es steht gerade umgekehrt: Inter-
textualität und Intermedialität sind in den achtziger Jahren zu den beherrschenden
ästhetischen Strategien des künstlerisch ambitionierten Autorenfilms avanciert – bei
Fellini und Godard, Allen und Lynch, Greenaway und Jarman, Beineix und Carax,
Egoyan und Maddin (um nur einige zu nennen). Und doch gewinnt diese phänomeno-
logische Studie eben dadurch an Brisanz! Wenn die Ambiguität des Bildes und ständige
Verschiebung der Perspektive, wenn Gestaltung und Status des Filmbildes als genuine
Kunstformen des kinematographischen Mediums focussiert werden, dann wird tatsäch-
lich der ‘wunde Punkt’ einer Filmwissenschaft (und zumal der Filmkritik) berührt,
die sich vorrangig an den Kriterien Story und Message orientiert, dann werden auch
die Grenzen eines analytischen Instrumentariums sichtbar, das eher an literarischen
Techniken geschult wurde denn in der Auseinandersetzung mit kunsthistorischen
Bilder-Welten. Diese am Beispiel von Antonionis Œuvre eindringlich in den Blick zu
bringen, ist sicher nicht das geringste Verdienst von Bernhard Kocks voluminöser
Dissertation (FU Berlin 1994).

Topographie des Schauplatzes, Dialektik der Bilder, Bild-Kadrierung als Bild
im Bild, Bildmotive, Montage-Techniken, atmosphärischer Manierismus, Bild-
Bezüge zur Avantgarde, Poesie des Bildes, Identität und Wahrnehmung – die
Kapitelüberschriften signalisieren die Blickpunkte, die die Analysen der Filme,
ihrer Bildinszenierungen und Motive, perspektivieren. Das macht ausführliche
Beschreibungen ebenso erforderlich wie immer wieder erneute Zugänge. Zwei-
felsohne kämpft die Methode mit der Fülle des Materials und dem eigenen An-
satz.

Kock konzentriert seine Analysen auf Antonionis vierzehn Spielfilme, rich-
tet sein Augenmerk, neben der „iatlienischen Trilogie“ *L'avventura* (1959), *La
notte* (1960) und *L'eclisse* (1962), primär auf jene Filme, die explizit den problema-
tischen Konnex von Identität und Wahrnehmung thematisieren: *Blow-up* (1966),
Professione: reporter (1975) und *Identificazione di una donna* (1982). Doch selbst
in solcher Selektion (die noch mehr hätte ausgrenzen sollen, um präziser einzu-
grenzen) wird deutlich, welche enormen Anforderungen hochkomplexe Film-
kunstwerke an einen Betrachter und Interpreten stellen, der diese nicht zur Be-
stätigung der eigenen Theorie und Ideologie funktionalisiert, sondern „Gestal-
tung und Absicht, Form und Funktion“ analysiert, „ohne sich aber am Ende der
Arbeit einer abschließenden Einordnung und Bewertung zu verweigern“ (S.29).
Gerade angesichts der vom Autor ermittelten zahlreichen Bild-Bezüge von
Antonionis Filmen zur künstlerischen Avantgarde der Moderne, zu den objets
trouvés, dem Action-painting und der Pop-art, ließe sich formulieren: Der Film-
historiker von Rang ist heute nur noch denkbar als umfassend gebildeter Kultur-
wissenschaftler (nahezu undenkbar im Zeitalter der ‘Expertenkulturen’).

Lassen sich die Topographie der Schauplätze, Bildmotive und Inszenierungs-
strategien noch deskriptiv-analytisch und damit intersubjektiv überprüfbar fest-

stellen, so verweisen die beiden letzten Kapitel auf eben jene Dimension des Film-Bildes, die sich dem diskursiven Zugriff entzieht oder zumindest dessen Grenze markiert. Louis Delluc prägte 1920 mit *photogénie* einen Begriff, der im Diskurs um den französischen filmischen Impressionismus und Poetischen Realismus der zwanziger und dreißiger Jahre zentralen Stellenwert erlangte; Antonioni spricht von der *Photogenität des Windes* – eine Wortschöpfung, die für Kock fast alle Techniken seiner Bild-Strategien vereint: „Beseeltes und Unbeseeltes, Sichtbares und Unsichtbares, das Moment der Kontemplation in der Stille, der Stillstand der Handlung, das Schweigen und die Leere, die Schönheit und die Poesie des Bildes, das fast schmerzhaft Warten in einem Moment, wo die Begriffe Raum und Zeit aufgehoben scheinen“ (S.325). Die vielbeschriebenen existentiellen Sinnkrisen von Antonionis Figuren kulminieren zwangsläufig in Wahrnehmungskrisen, in einem Wahrnehmungsriß, der keine Rückkehr in die alte Identität zuläßt. So wird die Welt in ihrer Sinnstruktur den Protagonisten fremd und erschließt sich neu als Wahrnehmungsfeld der Partizipation, so weiß auch der Zuschauer am Ende nicht definitiv um die Ordnungsprinzipien der Konstruktion und bleibt der Bild-Strategie des Augenblicks ausgesetzt: oftmals Bild-Paradoxien und *Temps-mort*-Bildern von „einer irritierenden, beunruhigenden Bewegungslosigkeit“ (S.375). Gerade für solche Bildmomente, die sich der eindeutigen diskursiven Zurichtung verweigern, schärft die phänomenologische Methode die Wahrnehmung; diese als ästhetische Strategien gegen die lineare Film-Geschichte zueinander in Beziehung zu setzen, etwa die Schlußsequenzen von Antonionis *Blow-up* und Greenaways *The Draughtsman's Contract*, auch dazu regt Bernhard Kocks innovative Studie an – und auch das wäre eine Einführung in die wahre Geschichte des gegenwärtigen Kinos.

Jürgen Felix (Köln)