

Jörn Glasenapp (Hg.): Michelangelo Antonioni: Wege in die filmische Moderne

München: Wilhelm Fink 2012, 303 S., ISBN 978-3-7705-5429-4,
€ 37,90

Jörn Glasenapp, Lehrstuhlinhaber an der Universität Bamberg für Literatur und Medien, vereint in diesem Band neben zwei Mitarbeitern eine hochkarätige Schar von sechs Professorinnen der Universitäten Leipzig, Köln, München, Konstanz, Paderborn und Berlin, außerdem Oliver Fahle, Bochum, und Daniel Illger, FU Berlin. Insgesamt 714 Anmerkungen nennen eine Fülle von Untersuchungen, darunter viele aus den USA, auf die überwiegend zustimmend Bezug genommen wird. Leider fehlt ein Literaturverzeichnis. Das Register am Ende (S.299-303) lässt lediglich erkennen, dass der am häufigsten zitierte Filmtheoretiker der Philosoph Gilles Deleuze ist. Nach Deleuze wurden in der ‚Moderne‘ mit Antonioni und dem Autorenfilm den traditionell-realistischen Handlungsfilmern („Aktionsbild“) mit ihren sinnkonstituierenden Diskursen eine Absage erteilt. Das Primat des inneren Sehens („cinéma de voyant“, S.249) verweigere die Unterscheidung zwischen Halluzination und Wirklichkeit, was an verschiedenen Filmen von *La Notte* (1961) bis *Blow Up* (1966) erläutert wird. Parallel dazu stellen Glasenapp und seine Mitautorinnen den mit Antonioni modernen Autorenfilm dem produzentengesteuerten „classical“ Hollywoodfilm bzw. Genrekino

gegenüber. Das zitierte „corrective to Hollywood“ (S.64) könnte man hochstilisieren zu: Kunst vs. Kommerz.

Flanerie, als Forschungsschwerpunkt des Herausgebers, leuchtet in seinem Beitrag zu *La Notte* auf: ausführlich im Kapitel „Eine Frau geht wo“ (S.70-80, mit neun Abbildungen!). Die „berühmteste Flaneurin der Filmgeschichte“ (S.70) nimmt die Position des Blicksubjekts ein, verweigert den Status als Blickobjekt. Der Zusatz im Titel dieses Beitrags „Antonioni's night of the living dead“ (S.61-88) wird kontinuierlich erläutert, zuletzt durch Vergleiche mit dem offenen Filmende in Fellinis *Dolce Vita* (1960) und mit dem versöhnlichen in Rossellinis *Viaggio in Italia* (1953). Im Wirtschaftswunderfilm *La Notte* sei Versöhnung nicht mehr möglich.

Ähnlich, aber nicht identisch, arbeitet Claudia Öhlschläger, Universität Paderborn, in „Chronik eines Verlusts“ (S.39-59) am Beispiel von *Il Grido* (1957) die Erosion der italienischen Familientradition heraus. Trotz deren Risse und Zerbrechlichkeit aber bleibt „in einer Welt der Sinnsuche [...] das Suchbild der Heiligen Familie“ (S.59).

Ihr Arbeitsschwerpunkt „Energie und Kultur“ erlaubt Georgina Banita, Universität Bamberg, „Antonioni's Ölmalerei“ (S.153-181) in *Il Grido* und *Il Deserto Rosso* (1964) zu behandeln.

Nach ihr fungiert das Öl „als Surrogat für das Fehlen von Glauben und Gefühlen“ (S.179).

Judith Wimmers Beschäftigung mit der Arbeitsgesellschaft führt sie zur Untersuchung des „Rhythmus des Geldes“ im Film *L'Eclisse* (1962) vor dem Hintergrund der *Philosophie des Geldes* von Georg Simmel, die kurzgefasst besagt: Geld macht charakterlos. Familienfernes Berufsleben mit unendlichen Möglichkeiten der Selbstverwirklichung und Differenzierung führt zu Kommunikationsunfähigkeit. Extrembeispiel sei der Börsenhandel. Wimmer überschreibt ein Kapitel „Das Seelenleben der Menschen: frei, aber haltlos“.

Im Text „Drei Verabredungen“ (S.89-131) geht Michaela Krützen vom 2008 zur DVD von *L'Eclisse* (1962) erschienenen fehlerhaften Klappentext aus, der die Erwartungshaltung der vom Hollywoodkino Geprägten treffen soll. Im Unterschied zu den korrekten Angaben zu *An Affair to Remember* (1957) und zu *Sleepless in Seattle* (1993) ist die Beschreibung von *L'Eclisse* nicht korrekt, vieles ist irreführend formuliert, „der Fantasie des Klappentexters“ entsprungen (S.89). Krützen untermauert ihre These von der verfälschenden Umformung des Zeit-Bild-Films *L'Eclisse* zu einem Aktionsbild methodisch und didaktisch hervorragend, durch Tabelle und Grafiken unterstützt. Sie baut die zehn Regeln des Aktionsbildes und Abweichungen bzw. Regelbrüche geschickt in ihren Text ein (S.104-120), ebenso zu *Sleepless in Seattle* (S.122-125). Letzterer erfüllt zwar „alle zehn Kriterien des *classical cinema*“ (S.125), kann aber

darüber hinaus „auch als neoklassisch“ gelten. Parallel listet Fahle (S.262f.) die zehn Merkmale des *Road Movie* auf und ordnet danach „*Zabriskie Point* zwischen *Road Movie* und *Autorenfilm*“ (S.263-271) ein, eine kurzzeitige Utopie, der Studentenrevolte von 1968 vergleichbar.

Die allzu bekannte Krise der Partnerschaften könnte man ergänzen im Hinblick auf vergebliche Beziehungen zu Kindern. Jörn Glasenapp erwähnt in *La Notte* eine einzige Ausnahme, in der die selbstbestimmte Flaneurin ihr Beobachten tatsächlich in Handlung umsetzt, ihren „Versuch, ein weinendes Kind zu trösten“ (S.76). Daniel Illger, FU Berlin, erwähnt ein kleines Mädchen in *I Vinti* (1953), das zum leidenden Gangster kommt und ihn fragt, ob sie Hilfe holen soll, was er ablehnt: Mit den Kindern dieser Generation „werden sich die Dinge vielleicht zum Besseren wenden - mag sein, dass das die unausgesprochene Hoffnung von Antonionis Film ist.“ (S.33)

Ottmar Hertkorn
(Paderborn)