

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: Intertextualität 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 phänomenologische 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 tatsächlich 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. Zweifelsohne kämpft die Methode mit der Fülle des Materials und dem eigenen Ansatz.

Kock konzentriert seine Analysen auf Antonionis vierzehn Spielfilme, richtet sein Augenmerk, neben der „iatlienischen Trilogie“ *L'avventura* (1959), *La notte* (1960) und *L'eclisse* (1962), primär auf jene Filme, die explizit den problematischen 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 einzugrenzen) wird deutlich, welche enormen Anforderungen hochkomplexe Filmkunstwerke an einen Betrachter und Interpreten stellen, der diese nicht zur Bestätigung der eigenen Theorie und Ideologie funktionalisiert, sondern „Gestaltung 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 Filmhistoriker von Rang ist heute nur noch denkbar als umfassend gebildeter Kulturwissenschaftler (nahezu undenkbar im Zeitalter der ‘Expertenkulturen’).

Lassen sich die Topographie der Schauplätze, Bildmotive und Inszenierungsstrategien 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)