

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1966)
Heft: 3

Artikel: Michelangelo Antonioni
Autor: Züfle, Manfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964576>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

lung Berlin (im Anschluss an die dortigen Filmfestspiele) vor. Das Thema «Der Dialog der Christen mit der Welt auf dem Gebiete des Films» soll das weite Feld der menschlichen Begegnungen erschliessen. fd

Michelangelo Antonioni

Vorbemerkung der Redaktion: Die nachfolgenden Erörterungen bildeten die Präsentation von Antonionis Werk anlässlich des Akademischen Filmforums 1965 in St. Gallen. Die Zitate stammen für gewöhnlich aus dem Buch von P. Leprohon (FIBU 571), wo auch nähere bibliographische Angaben zu finden sind.

Anfänge – Voraussetzungen

Antonionis Weg zum Film ist nicht unbedeutend für das Verständnis seiner Filme. Schon die Umgebung seiner Kindheit spannt einen ersten wichtigen Rahmen. Er wurde 1912 in Ferrara in bürgerlichem Milieu geboren. Antonioni sagt selbst: «Dieses hat zu meiner Vorliebe für bestimmte Themen, bestimmte Probleme, bestimmte sentimentale oder psychologische Konflikte beigetragen.» Schon als Kind hatte er eine nahe Beziehung zum Bildlichen. Er zeichnete, und zwar hauptsächlich Dinge, die mit Architektur zu tun hatten. Dabei ist schon für das Kind der Mensch in der Architektur das Faszinierende. Er baute Städte mit seinem Meccano und stellte kleine Figuren hinein. Man muss schon blind sein, um dann in seinen Filmen etwas so «Grundgelegtes» zu übersehen. Das Gebaute überhaupt war schon für das Kind ein Fascinosum. Er erzählt selbst, wie er Mauern hochkletterte, um ins Innere (!) von Architektur einen Blick werfen zu können.

Seine Begabung schien ihn fürs Literarische vorausbestimmt zu haben. Tatsächlich hatte Antonioni während seiner Studienzeit Erzählungen und Komödien veröffentlicht. Doch da gibt es scheinbar wie durch Zufälle des Lebens eine wesentlich andere Seite. Weil er sich in ein Mädchen verliebte, das am Technischen Institut in Bologna studierte, wechselte er von den klassischen Studien zu den technischen hinüber. Er hörte unter anderem auch Kollege über Ökonomie und erhielt einen Begriff der höheren Mathematik. Dies alles durch Zufall oder durch die eigenartig verschwiegene Sinnbezüge des Lebens?

Der Weg Antonionis ist durch die Wirklichkeit geprägt. Es ist ein Weg der Erfahrung, der höchst persönlichen und sehr genauen Erfahrung der Geschichte seiner Zeit. Das Intellektuelle und das Wahre in den Filmen Antonionis hat seinen Grund in seinem genauen und unprätentiösen Dabeigewesensein. Sein eigentlich filmischer Werdegang fällt in eine schwierige Epoche italienischer Geschichte. 1939 geht er nach Rom und beginnt dort wie viele seiner Zeitgenossen seine filmische Entwicklung unter dem faschistischen Regime. Auch Antonioni ist verschiedentlich an den Orten tätig, die zwar offiziell unter der Kontrolle des Staates stehen, in denen aber gerade die Revolte gegen das Regime wuchs, und die so auch zur Geburtsstätte dessen gehören, was wir Neorealismus heissen. Je für kürzere Zeit ist Antonioni zum Beispiel an der Zeitschrift «Cinema» und am «Centro Sperimentale». Antonioni wird ebenfalls zum Militär eingezogen. Er arbeitet an Drehbüchern unter anderen mit Rossellini zusammen, schleicht sich nachts aus der Kaserne, um an Filmarbeiten teilzunehmen, und bekommt mit grössten Schwierigkeiten einen Urlaub, um bei Carnés «Les visiteurs du soir» mitzuarbeiten. Er erhält schliesslich die Möglichkeit, einen Kurzfilm über die Uferbewohner der Po-Ebene zu drehen. Es kommt die Zeit der deutschen Besetzung, deren Not auch Antonioni mitgemacht hat. Am Ende des Krieges erfährt er, dass seine Mutter vor einem Jahr gestorben ist. Er erfährt ebenfalls, dass die Filmstreifen seines Gente del Po nur noch zum Teil vorhanden sind. Immerhin wird der Film, dem Antonioni selbst, indem er ihn zusammen mit Viscontis *Ossessione* nennt, grösste Bedeutung zumisst, 1947 aufgeführt. Damit

ist ihm endlich die Gelegenheit gegeben, seine Regiearbeiten wieder aufzunehmen. Er dreht zwischen 1948 und 1950 mehrere bedeutende Kurzfilme. Geprägt durch Wirklichkeit, die harten geschichtlichen Wirklichkeiten seiner Epoche, steht so Antonioni am eigentlichen Anfang seiner Laufbahn als grosser Filmschöpfer. Er ist dabei von einer eigenartigen Verschwiegenheit. Seine eigentliche Sprache, diejenige, in der er sich nach seinen eigenen Worten einzig voll ausdrücken, ja in der er überhaupt nur eigentlich leben kann, wird von nun an sein: das filmische Kunstwerk.

Sehr kursorischer Überblick über sein Schaffen

Eine ausführliche Filmographie (mit kurzen Inhaltsübersichten) ist heute leicht zugänglich in P. Leprohons Darstellung. Es seien hier deshalb bloss einige ganz persönliche Akzente gesetzt. Der erste Spielfilm ist *Cronaca di un amore*. Es ist die Geschichte einer Liebe, die unter dem Bewusstsein des Verbrechens zugrunde geht. Viele Eigenheiten Antonionis lassen sich im Blick zurück in diesem Werk sehen. Es sei nur auf etwas scheinbar Äusserliches hingewiesen. Die Geschichte spielt in bürgerlichem Milieu. Antonioni wird gerade gegenüber dem eigentlichen Neorealismus neue soziale Wirklichkeiten für den italienischen Film entdecken: die Generation, die mit ihren neuen Problemen in der Welt zu leben hat, nachdem die grosse Katastrophe vorbei war, vorbei der Krieg, die Zerstörung und für viele Schichten die Armut. Das Revolutionär-Sozialkritische wird – und zwar gerade angesichts der neuen Wirklichkeiten! – auf eine Art zum Kritisch-Soziologischen. Neben einigem Technisch-Revolutionären muss bereits bei diesem Film auf die ganz besondere Bedeutung der Frau hingewiesen werden, die hier schon Vorzeichen ist für das ganze Schaffen Antonionis, und die wir noch etwas tiefer zu bedenken haben werden. Seine nächsten Werke sind der Episodenfilm *I vinti*, der es verstand, in Italien, Frankreich und England die jeweilige Atmosphäre der Wirklichkeit unserer Jugend auf eine erstaunlich präzise Art zu treffen, sowie die Selbstmörderepisode im Gemeinschaftswerk *Amore in città*. Für Antonioni war diese Episode selbst eine Enttäuschung, weil er sich gleichsam in seinem Objekt getäuscht hatte. Menschen, die einmal versucht hatten, Selbstmord zu begehen, spielten sich nach Antonionis eigenen Worten vor der Kamera in einem verworrenen Exhibitionismus eben bloss auf. *La signora senza camelie* zeigt die Mache und das innere Ende eines zweitrangigen Stars. Ich habe den Film selbst nie gesehen. Doch soll er nach fast übereinstimmendem Urteil der Kritiker das am wenigsten typische Werk für Antonioni sein. Mit *Le amiche* und *Il grido* hat Antonioni seine ersten Meisterwerke geschaffen. In beiden ist das Problem des Selbstmordes von zentraler Bedeutung. Während in *Le amiche* das Zusammen- und Gegeneinandersein und das Zusammen- und Gegeneinander-Vereinsamen von Frauen unter sich filmisch erlebt wird (der Film ist unter anderem eine Auseinandersetzung mit einer Novelle Paveses), ist *Il grido* die künstlerische Analyse des Einsamseins als menschliche Befindlichkeit überhaupt. In einer drückenden Regenlandschaft Oberitaliens wird die Unmöglichkeit der Existenz eines Mannes gezeigt, der, nachdem die Frau, die für ihn buchstäblich sein Leben war, sich von ihm zurückgezogen hat, sich selber nach endlosen Irrwegen nur noch finden kann in seinem eigenen Nichts. Er lässt sich von dem Turm in die Leere fallen, vor die Frau, die ihn ins Nichts stiess, auf dem wir ihn am Anfang sehen. Nichts wäre falscher, als irgendeine dramatische Pose im eben Erzählten zu vermuten. Mit einer Konsequenz des Schweigens und der Monotonie, die nicht nur im heutigen Filmschaffen einmalig ist, wird die innerste und schrecklichste Verlorenheit dieses Menschen als seine Wahrheit gezeigt, die am Schlusse nur noch in den durch den ganzen Film gleichsam angestauten Schrei, *Il grido*, formuliert werden kann. Nur am Rande sei bemerkt, dass das soziale Milieu dieses Films am ehesten demjenigen des Neorealismus entspricht, dass er aber in keiner Weise in sich schon die sozialanklägerische Bedeutung des sogenannten Neorealismus hat. Es geht hier um den Grund und Boden menschlichen Sich-in-der-Welt-Befindens, um das es schon im ersten Dokumentarfilm *Gente del Po* gegangen ist. Die Stimmung des Himmels, der

mit Regen und Nebel in die flache Erde drückt, in die Erde, die zudem Antonionis Heimat in gar keinem bloss äusserlichen und oberflächlichen Sinne ist, ist in unheimlicher Konsequenz gleich geblieben. Diese Stimmung, eine Art Schicksal des flachen Horizonts, dringt ja auch in Antonionis letzten Film, *Il deserto rosso*, geradezu unwiderstehlich wieder hinein.

Mit *Il grido* hebt in Antonionis Werk eine verschwiegene Bedeutsamkeit der Titel an: *Il grido*, *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Il deserto rosso*. Ich möchte daraus beileibe kein System der Interpretation bauen. Aber sicher sind die Titel Antonionis mehr als Etiketten seiner Werke. Antonioni antwortete 1957 in einem Interview auf die Frage, welches Problem ihm am meisten am Herzen liege: «Kann es ohne Gott einen Heiligen geben?» Ganz abgesehen davon, dass das wahrscheinlich die viel zu stark übersehene Hauptproblematik gerade der führenden Intelligenz des heutigen Italien ist, ist eine solche Antwort beim eher wortkargen Antonioni vielleicht doch von geheimer Bedeutsamkeit. Ich wage zu behaupten, dass das nur schon in den Titeln von Antonioni Gesagte von einer verschwiegenen religiösen Bedeutung ist. Man verstehe mich bitte genau: «verschwiegen» ist diese Bedeutung, weil sie in der Antonionischen Erfahrung der Wirklichkeit nur überhaupt im Schweigen da ist. Ein verschwiegener Gott, oder noch viel vorsichtiger: ein verschwiegenes *Fascinatum*, weil es in der Wirklichkeit, die Antonioni zu erleben hat, nur als Schweigendes erfahren werden kann. Denn das «Abenteuer» ist das Abenteuer des Menschen in der Zeit, das Abenteuer des Vergessens und darin der Schuld, aber auch der Liebe und sogar der Ahnung des Verzeihens. Die Nacht ist die Nacht des Menschen im Sterben seines Gefühls, in den Dimensionen, die seit eh und je auch zu den zentralsten (gerade auch religiösen) Erfahrungen des Menschen gehörten. Die Eklipse ist die innere Verfinsterung, in der im schmerzlichsten Verstummen gerade das Wahrste erscheint. Die rote Wüste ist die Wüste der Wirklichkeit, in der der Mensch zu sein hat. Der Schrei aber, womit diese immer weiter gehende Geschichte Antonionis eigentlich anhub, ist die letzte Antwort des Menschen auf das Unverständene, aber Wahre. Das ist natürlich erst eine Spekulation, ein Gefühl, ein Gefühl allerdings, das auf das Eigentliche, nämlich auf das Verschwiegene dieses Kunstwerkes hinweist. Eines ist allerdings jedem ersichtlich, dass es in Antonionis letzten vier Filmen immer zentral um eine Wirklichkeit geht, bei der uns zuerst (und menschlich wohl zu Recht zuerst) der Name Liebe einfällt. Wäre denn die geliebte Frau, die auf einer wüsten Felseninsel einfach spurlos verschwindet, ihr Vergessen, die neue Liebe und die neue Schuld und vielleicht sogar das Verzeihen, nicht auch das suchende Abenteuer der Liebe; wäre denn die Liebe, die in einer Ehe der modernen Gesellschaft stirbt, und für die es vielleicht sogar einen anderen Morgen gibt, nicht auch die Nacht der Liebe; wäre die menschliche Eklipse in einer durch und durch verbauten, von wirtschaftlichen Zahlen durchschrienen Welt nicht diese Verfinsterung, wäre die rote Wüste unserer technischen Zeit nicht auch die (vielleicht im Geheimen, vielleicht gerade im Kind, das von der Mutter nicht mehr verstanden wird) auch fruchtbare Wüste einer neuen Liebe? Diese Fragen, die Wirklichstes von Antonionis Kunst treffen, sollen bei den letzten Filmen, die uns alle noch zu nahe sind, anstelle von erinnernden Inhaltsangaben stehen, die die Wahrheit der Kunstwerke doch immer bloss verfälschen.

Einige Gedanken Antonionis zu seiner Kunst

«Manche glauben, ich mache Filme mit dem Kopf; wenige andere denken, ich lege mein Herz hinein. Ich selbst habe das Gefühl, dass ich sie mit dem Bauch mache.» Soweit Antonioni selbst. Ist das ein Witz? Höchstens ein Witz über Kritiker, die von der Kunst Antonionis auf seine künstlerische Persönlichkeit reflektieren. Sie werden auf seinen Bauch verwiesen, womit sie wahrscheinlich relativ wenig anfangen können. Und doch gehört dieser Ausspruch zu Antonioni. Es zeigt sich darin einmal die manchmal etwas eigenartige Form seiner Äusserungen über seine eigene Kunst. Er sagt, von sich selbst zu reden sei schwierig. So schreibt er: «Lieber Rinaudo, Sie fragen mich, was ich im Film machen möchte, oder was ich sagen, was ich sein

möchte. Ich glaubte, ich könnte darauf antworten. Und statt dessen sitze ich seit einer halben Stunde an meiner Schreibmaschine, und jedesmal, wenn ich auf die Tasten drücke und ein Wort tippe, ist mir, als spiele ich eine Rolle. Das ist wirklich so. Als spiele ich eine Rolle, die ich nicht beherrsche. Von sich zu sprechen, ist schwierig, ausserdem unsympathisch.» Doch nicht nur über sich selbst zu sprechen, sondern überhaupt zu sprechen, fällt ihm schwer. So sagt er von der Filmkunst: «Sie gibt mir die Möglichkeit, mich auszudrücken, mich anderen mitzuteilen. Da es mir schwerfällt, zu sprechen, würde ich ohne den Film das Gefühl haben, nicht zu existieren.» Diese Schwierigkeit der Sprache bleibt festzustellen bis in das Interview hinein, das kürzlich Godard mit ihm über *Il deserto rosso* machte. Man glaubt, eine eigenartige Verdutztheit zu bemerken, die das Gefühl erweckt, dass hier einer spricht, der vor allem hinzuhören gewohnt ist.

Doch wir wollen unsererseits nicht an Antonionis Persönlichkeit herumrätseln. Denn seine Sprachschwierigkeiten sagen in den zitierten Stellen auch mehr aus, und der Witz vom Bauch als dem Organ der Kunstschöpfung ist noch etwas anderes als ein Witz. Ohne den Film hätte er das Gefühl, nicht zu existieren. Von Kopf und Herz lässt sich vergleichsweise ja auch abstrahierend über die leibliche menschliche Wirklichkeit sprechen, indem man beide für sich sozusagen spiritualisieren kann. Vom Bauch des Menschen lässt sich so intellektuell nicht abstrahieren. Das wussten schon die Griechen, die die Seele im Zwerchfell ansiedelten. Ein erstes steht damit, wie mir scheint, drastisch genug fest: Der Film ist für Antonioni seine menschliche Wirklichkeit!

Dies könnte nun aber auch heissen, dass Antonionis Wirklichkeit ein moderner elfenbeinerner Turm der Kunst ist. Da würden vielleicht diejenigen zustimmen, die seiner Kunst gerne esoterische Schwierigkeiten nachreden. Antonioni selbst ist ganz anderer Meinung. Die schon zitierte Stelle, die von der Schwierigkeit, über sich selbst etwas zu sagen, handelt, fährt nämlich folgendermassen fort: «Vielleicht ist es völlig unmöglich, unsere kommenden Ideen, Impulse und Erfahrungen vorauszusehen. Unser Leben ist so wirklichkeitsgebunden, und diese Wirklichkeit wandelt sich so rasch. Der Elfenbeinturm ist in Trümmer gesunken . . .» Und etwas weiter unten lesen wir: «Wäre ich so sicher, ein Künstler zu sein, so verschlösse ich mir vielleicht für immer die Möglichkeit, es mit Hilfe der Musen eines Tages zu werden.» Die alleinige Wirklichkeit der Filmkunst ist also für Antonioni persönlich keine, die schön bei sich selbst ist, sondern nur besteht mit der Wirklichkeit, wie sie Antonioni zu erfahren hat und in aller Bescheidenheit auch gewillt ist, zu erfahren.

Doch was wird da von Antonioni nach seinen eigenen Äusserungen nun eigentlich erfahren. Einmal die Wandlung der Wirklichkeit. Immer wieder lesen wir in seinen Äusserungen davon. Es sei nur noch ein weiteres Zitat ausser der schon angeführten Stelle genannt: «Die Wirklichkeit wandelt sich so rasch, und wenn ein Sujet nicht geboren wird, stellt sich ein anderes ein . . . Man braucht nur die Augen offen zu halten, alles füllt sich mit Sinn und Offenbarung; alles will gedeutet und wiedergegeben werden.» Dieses Sich-Offenhalten heisst aber offensichtlich bereit sein, der Wandlung der Wirklichkeit in seiner künstlerischen Antwort auf sie zu entsprechen. Was das heisst, und in den ernstesten Konsequenzen heisst, sagt Antonioni sehr entschieden: «Die Intelligenz im Herzen des Wirklichen verteidigen und nicht bei der geistigen Trägheit und dem Konformismus der Mehrheit bleiben.» Interessant ist hier der Ausdruck «die Intelligenz im Herzen des Wirklichen». Das heisst ganz genau und wirklich philosophisch: Die Wahrheit des Wirklichen ist sein Offenbarsein, mindestens für die, die Augen haben wollen, es zu sehen. An dieser Wahrheit des Wirklichen nur entzündet sich das wirklich Schöne der Kunst.

Doch kann man sich natürlich fragen, ob eine Zeit, die gerade den Fortschritt, die eigentlich immer neue technische Verwandlung der Wirklichkeit nach wie vor auf ihr Banner geschrieben hat, überhaupt mit dem Vorwurf der Trägheit belastet werden könne. Im Text, der bei der Aufführung von *L'avventura* in Cannes verteilt wurde, gibt Antonioni eine präzise Antwort auf diese Frage: «Heutzutage gibt es auf der Welt einen sehr schwerwiegenden Bruch zwischen der Wissenschaft einerseits, die völlig auf die Zukunft gerichtet und bereit ist, jeden Tag zu verleugnen, was sie tags

zuvor war, wenn sie dadurch auch nur einen Bruchteil dieser Zukunft erobern kann . . . und einer strengen, erstarrten Moral andererseits, deren sich der Mensch völlig bewusst ist und die trotz allem bestehen bleibt.» Antonioni spricht weiter von «Trägheit und Feigheit», von der «Last der Gefühle». Doch predigt er dann, wenn er gegen eine bleibende Moral angeht, nicht die moralische Anarchie? Der Künstler ist gegenteiliger Meinung: «Der Schluss, zu dem meine Figuren kommen, bedeutet keine moralische Anarchie. Sie gelangen allerhöchstens zu einem gegenseitigen Mitleid.» Das gibt allerdings schon zu denken. Hier wird offensichtlich nicht gegen die Moral, sondern gegen moralische Mythen vorgegangen. Ein solcher Mythos besteht nun aber zweifelsohne, wie man auch immer weltanschaulich gerichtet sein mag, auf dem Felde des Erotischen. Antonioni sagt: «Wir wären nicht erotisch, das heisst am Eros erkrankt, wenn Eros selber gesund wäre.» Doch gibt es noch andere, weniger offensichtliche Mythen, die in seiner Sicht der Wirklichkeit zugrunde gehen: «Hier geht ein weiterer Mythos zugrunde: die Illusion, dass es genüge, sich zu kennen, sich in den verborgensten Winkeln seiner Seele sorfältig zu analysieren. Nein, das genügt nicht. Jeden Tag erlebt man das ‚Abenteuer‘, ob es nun sentimental, seelisch oder ideologisch sei.» Zusammenfassend meint schliesslich Antonioni: «Der Mensch, der das Unbekannte der Wissenschaften nicht fürchtet, scheut sich vor dem Unbekannten der Seele.»

Das ist nun alles sehr deutlich, nicht ganz leicht verständlich allerdings. Hier wird der Versuch einer Antwort gegeben auf die Frage nach der Möglichkeit des Heiligen ohne Gott. Den Weg wird Antonioni im Gespräch mit Godard neuestens mit Adaption an die (technische) Welt – fast ist man versucht, *aggiornamento* einzusetzen – bezeichnen. Freilich ist es der Zwiespalt zwischen dem Innersten des Menschen und seiner Welt, ein grundsätzlicher Zwiespalt – oder etwa, wie vielleicht überhaupt bei den ernstesten unserer ungläubigen Brüder, arbeitshypothetisch bis auf weiteres? – ohne Gott. Denn die Mythen der Moral sind diesem grossen Sucher nach der wirklichen Wirklichkeit unglaubwürdig geworden. Wo fände dann er Glaubwürdiges, wenn nicht alles ins Haltlose, Anarchische auseinanderfallen soll? Es liegt offensichtlich zunächst in einem Mut zur Existenz. Doch dieser Mut bleibt nicht beim Selbst, in Analyse, der säkularisierten Form der Beichte – das ist für Antonioni auch schon ein überholter Mythos der Moderne –, dieser Mut ist nämlich ein Mut zum Nächsten, zum Anderen grundsätzlich, zu dem also, der gerade als Wirklicher auch anders wird! Das ist das Abenteuer. Ich würde es hemmungslos, und dem Atheisten mit dem Zentralen des Christlichen antwortend, das Abenteuer der Liebe nennen, indem ich mich weigere, als Christ dem diese liebende Antwort wegen sogenannter weltanschaulicher Unterschiede vorzuenthalten, der mit seinem grossen künstlerischen Werk mir andauernd neu die Frage und die Suche nach Liebe vor Augen stellt!

Antonioni, in der Ehrlichkeit seiner Existenz, leistet sich allerdings keinen Überschwang. Das letzte Wort in seiner sprachlichen Äusserung heisst bloss «gegenseitiges Mitleid». Das aber ist gerade seine intellektuelle Ehrlichkeit gegenüber dem Ungelösten und immer wieder Tragischen, weil Lieblosen des menschlichen Beisammenseins. Es ist dieselbe Ehrlichkeit, die keine endgültigen Programme zur Verbesserung der Welt aufstellt, zum Beispiel weder programmatisch für oder gegen die immer weitergehende Technisierung der Welt. Es ist vielmehr unsere wirkliche geschichtliche Situation und Aufgabe, das auch vom Menschen Gemachte menschlich zu bestehen. So wird die rote Wüste nicht zur Apokalypse, obwohl auch sie, wie jede geschichtliche Wirklichkeit, den Menschen vor ein Letztes, nämlich das Nicht-Gefundene seiner moralischen Existenz, stellt. Die technische Wüste wird auch eine Zukunft für den Menschen, dem es radikal genug ums Wirkliche geht.

Das alles ist bei Antonioni, dem man ja immer wieder Pessimismus vorwirft, beileibe kein billiger Optimismus. Dazu kommt es vielleicht gerade nicht, weil es immer die Frau ist, die den geheimen Mittelpunkt dieser Welt bildet. Die Frau aber ist für Antonioni gleichsam wirklicher in der Welt, so viel wirklicher, dass ein gläubiges Programm des Fortschritts an ihr vorbei gar nicht möglich wird. Denn sie ist im Werk Antonionis so etwas wie die Erinnerung, dass es im Menschlich-Wirklichen und im

Wirklich-Menschlichen die Liebe ist oder doch mindestens die Suche nach ihr, die die zukünftige Offenheit dieser Wirklichkeit ausmacht. Dies, so scheint mir, ist das Innerste und der eigentliche stille Glanz dieser Filme, auch wenn die Frau wie in der Eklipse einfach nicht mehr erscheint und eigentlich nur noch die Dinge übrigbleiben, oder wenn sie an der roten Wüste, der jetzigen Wirklichkeit, erkrankt, weil auch sie mit ihrer ganzen Erinnerung sich auch noch nicht an sie adaptieren konnte. Vielleicht wird ihr Kind das Zukünftige sein.

Es wäre interessant, hier noch einige Äusserungen Antonionis über die Regie und die Schauspieler anzufügen, die das, was wir schon entwickelt haben, noch verfeinern und sicher stützen würden. Statt dessen seien zum Schluss nur noch einige Hinweise auf gewisse künstlerische Elemente vor allem seiner zwei letzten Filme *L'eclisse* und *Il deserto rosso* gemacht.

Hinweise auf einige wesentliche Elemente des filmischen Bildes

Wir kehren zuerst wieder zu dem zurück, womit wir begonnen hatten, zur Architektur. Da sind zunächst Fassaden, die ein Innen versprechen. Doch das Innen scheint das Leere zu sein, das Leere ihrer äussern Versprechungen. Antonionis Kamera folgt immer wieder Menschen durch die Schalen der Architektur hinein. Man kommt zu keiner Geborgenheit im Architektonischen gleichsam an sich. Sie bildet die heutigen wirklichen Leerräume und so erst die Möglichkeit für menschliche Wirklichkeit. Im bloss Möglichen mit der Präntention, selbst schon mehr zu sein als ihre eigene Tatsächlichkeit, liegt das Unheimliche (im buchstäblichen Sinn) und das Faszinierende gerade ihrer filmischen Erscheinung. Hier fängt auch unsere Wirklichkeit erst an und braucht nicht unbedingt schon aufgehört zu haben. Interessant ist, dass Antonioni auch ausserhalb des Films in seinem privaten Leben ein Feingefühl für so etwas wie ein richtiges räumliches Sein des Menschen in der Architektur hat. Er erzählt selbst, dass ihm manchmal mitten in einem Gespräch auffällt, dass sein Partner und er nicht richtig im Raume zueinander sind. Vor allem *L'eclisse* zeigt als das Innerste der Architektur ihr Schweigen, wenn und weil das Menschliche in ihr fremd bleibt. Der Kamerablick stösst bis zur skeletthaften Tatsächlichkeit des Gebauten vor, bis zum blossen Im-Bau-Sein, das sich auf unheimliche Art nicht von der Ruine unterscheidet. In *Deserto rosso* ist das Resultat der filmischen Durchsicht durch die Architektur: das Technisch-Funktionale in den Selbständigkeiten seiner Schönheit. Aber auch dieses Resultat ist eigentlich die sinn-indifferente Tatsächlichkeit, worin sich die Wirklichkeit des Menschlichen als Anpassung ereignen kann, oder worin der Mensch in seiner Angst verloren sein kann. — Es ist klar, dass diese Betrachtungsweise des Architektonischen eminent filmisch ist, weil gerade nur der Film als Bild und Zeit die blossen Ansichten zu Durchsichten machen kann. So ist es gerade der Film Antonionis, der durch die blossen Fassaden unserer modernen Welt stossen kann bis zu den möglichen menschlichen Wirklichkeiten in ihr. Gerade hier wird der Vorsprung der Technik über die Moral zuinnerst überwunden. So sind die Bauten für Antonioni keine Kulissen, sondern Räume möglicher Wirklichkeit. (Sie sind es, dies nur nebenbei bemerkt, in seinem neuesten Film gerade auch in dem «Angestrichenen» ihrer Farben.)

Das eigentlichste ist aber für Antonioni, der zwar nach seinem eigenen Ausspruch die Dinge liebt, der Mensch. Ich möchte mich hier auf einen kurzen Hinweis auf die bildliche Leibhaftigkeit der Frau beschränken, die immer am schönsten in ihrem Gesicht erscheint. Es ist vor allem das Gesicht der Schauspielerin Monica Vitti, in dem Antonioni immer wieder das innerste Bildgeheimnis seiner Filme entdeckt. Das Geheimnis liegt nicht eigentlich im Ausdruckscharakter dieses Gesichts, sondern im Charakter seines Aufnehmens. Das ist es, was die Kamera Antonionis erspät. Dieses Gesicht wird unter der Regie Antonionis gleichsam in jeder Pore Aufnahme von Wirklichkeit. Es ist in keiner Art und Weise überschwenglich, zu sagen, dass diese Figur sie bis in das Spiel ihrer Haare hinein erleidet. Dieses Erlittenhaben ist mindestens das erste, worin sich vielleicht etwa eine neue menschliche Wirklichkeit und vielleicht eine neue menschliche Liebe ankündigt. Nicht nur ihre männlichen

Partner, auch die Kritiker scheinen immer wieder Schwierigkeiten zu haben, dieses Verschwiegen-Offenbare überhaupt nur zu sehen. Vielleicht rührt diese Schwierigkeit zu sehen auch daher, dass es bei Antonioni nie eine Borniertheit eines einzigen filmischen Mittels gibt, das Verschwiegene sichtbar zu machen.

So sei denn zum Schluss auch noch verwiesen auf etwas, das im Bilde dieser Filme von uns fast vergessen wird: das Land, das Meer, die Insel, der Nebel, die Bäume, das also, was wir gewöhnt sind «Natur» zu heissen. Es ist dies ein Geheimes, Bleibendes, wie eine Erinnerung (aber keine sentimentale), aber doch eines, das noch im letzten Film Antonionis zu einem Märchen Anlass gab. Nicht etwa, als ob die Poesie seiner Filme auf einem solchen ausgesparten Paradies beruhen würde. Wohl aber ist auch dieser Bereich, auch wenn und weil er von den andern tangiert ist, nicht aus der vollen Bildwirklichkeit seiner Filme gestrichen.

Das sind nun alles beileibe keine Interpretationen, aber Hinweise, damit man nichts Verschwiegenes überhöre oder übersehe, denn das tiefste Schweigen dieser Kunst ereignet sich gerade im Bilde.

Manfred Züfle

Der Film in Deutschland

Im Herbst 1945 glaubte niemand an eine deutsche Filmproduktion. Die wenigen erhalten gebliebenen Kinos durften von den Militärregierungen genehmigte Filme spielen. Aber dann begann es sich doch wieder zu regen, wurden Ateliers aus den Trümmern gezaubert, gab es erste, durchaus sehenswerte deutsche Filme. Zehn Jahre später, 1955, gab es über 700 Millionen Kinobesucher in den Filmtheatern der Bundesrepublik und in Westberlin. Wiederum zehn Jahre danach reduzierte sich die Zahl auf rund 320 Millionen. Es gibt Anzeichen dafür, dass sie kaum noch wesentlich absinkt.

So unterschiedlich diese Entwicklung in den letzten zwanzig Jahren war, ebenso schwankend war das deutsche Filmschiff. Am Ende des Jahres 1965 wurden genau 15 westdeutsche Filme registriert, dazu etwa 35 Koproduktionen. Das ist für eine Filmnation von Rang, wie es Deutschland einst war, eine beschämende Zahl. Sie zeigt mehr als alle Deutungen und Erklärungen, wie es um die deutsche Produktion steht. Sie erreichte ihren tiefsten Stand nach Kriegsende. Noch ist nicht abzusehen, wann sie sich wieder erholt.

Geschäfte mit menschlichen Schwächen

Auch das Filmangebot fiel im letzten Jahr merklich ab. Es kamen nur noch rund 380 ausländische und deutsche Filme auf den Markt gegenüber mehr als 550 in den besten Zeiten (etwa 1956). Mit Bedauern registriert der «filmdienst», dass sich «die schon seit Jahren zu verfolgende Tendenz der Zunahme der in 3 (abzuraten) und 4 (abzulehnen) eingestuften Filme und der Abnahme der mit dem Prädikat ‚sehenswert‘ ausgezeichneten Filme» fortsetze. Der «filmdienst», Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland, musste 1965 in die Gruppe 4 (abzulehnen) 29 Filme (7,7 Prozent) einstufen. Das ist die höchste Prozentzahl seit Jahren (1964: 5,4 Prozent; 1963: 1,8 Prozent; 1962: 1,0 Prozent). In die Gruppe 2EE (erhebliche Einwände) kamen 46 Filme, das sind 12,2 Prozent des Angebotes. Ganz ohne Zweifel spiegelt sich hier ein Vorgang wider, der mit dem mehr und mehr beherrschenden Begriff «Sex» in Verbindung gebracht werden kann. Mit menschlichen Schwächen glaubte man Geschäfte machen zu können. Allerdings scheint auf diesem zwielichtigen Gebiet eine Wende einzutreten. Jedenfalls sind die amerikanischen Kassenschlager des Jahres 1965 nicht Sex- und Mordgeschichten, sondern vergleichsweise harmlose Musicals. Es handelt sich um «Meine Lieder, meine Träume», «My Fair Lady» und «Mary Poppins». Da sich amerikanische Produzenten sehr gern nach dem Erfolg