

# Auf der Suche nach Anna

Zu Michelangelo Antonionis Film L'AVVENTURA. Ein Nachwort (1963)

[Mit Beginn der sechziger Jahre wuchs auch in der Bundesrepublik das Interesse der Intellektuellen und Cineasten an dem italienischen Regisseur Michelangelo Antonioni. Für die Mitarbeiter der Zeitschrift *Filmkritik* war er eine Schlüsselfigur des modernen Kinos. Günter Rohrbach erweiterte seine Rezension des Films L'AVVENTURA, erschienen in der *Filmkritik* im März 1961, zu einem Nachwort in der von Enno Patalas herausgegebenen Drehbuchedition *Cinemathek* (1963). Im November 1962 schrieb Rohrbach in der *Filmkritik* über den Antonioni-Film L'ECLISSE (LIEBE 1962). Seine Punktbewertungen waren: ●●● = überragend für L'AVVENTURA, ●● = gut für L'ECLISSE.]

Als L'AVVENTURA im Jahre 1961 unter dem trivialen Titel DIE MIT DER LIEBE SPIELEN durch die Kinos der deutschen Großstädte lief, war Michelangelo Antonioni hier nur ein paar Cinephilen bekannt. Von den früheren Filmen dieses Regisseurs war zunächst nur der vergleichsweise schwächste, I VINTI (als KINDER UNSERER ZEIT), gezeigt worden, bis IL GRIDO (DER SCHREI) von einem kunstverständigen Außenseiter unter den Verleihern wenigstens in den Filmkunsttheatern in Umlauf gebracht wurde. Erst ein Jahr später vollzog sich der Durchbruch: LA NOTTE (DIE NACHT) erhielt den Großen Preis der Berlinale. Trotz solch augenfälliger Ehrung ist Antonioni bis heute in Deutschland unpopulär geblieben. Während die Namen Fellini, Rossellini und De Sica zum Bildungsfundus breiter Gesellschaftsschichten gehören (nicht zuletzt freilich gewisser Affären wegen), darf Antonioni nur mit geringer Unterstützung der Gazetten rechnen. Schuld daran ist weniger eine Interesseselosigkeit des Publikums als die frostige Distanz, die Antonionis filmische Syntax allen Popularisierungsversuchen gegenüber bewahrt. Dem Zuschauer, der die Sprache des Films in unzähligen Actionfilmen erlernte, droht die kühle, noble Schönheit antonionischer Werke fremd zu bleiben.

Ein großer Teil dessen, was in L'AVVENTURA, was in den anderen Filmen dieses Regisseurs aufscheint, sich ereignet, angedeutet wird, entzieht sich einer Befragung auf seine direkte Sinnfälligkeit. Die Welt dieser Filme hat ihre Autonomie bewahrt, sie ist nicht, wie im psychologischen Roman, auf den Vorhof einer Person reduziert. Antonioni erinnert immer wieder daran, daß die Welt nicht da ist, um seinen Figuren Gelegenheit zu geben, ihre Probleme auszuleben. Die Welt hat sich von den Personen distanziert, steht ihnen in ihrer unversöhnlichen Eigenständigkeit gegenüber. Daher die langen, oft quälenden Kamerafahrten über Plätze und Straßen, Häuserfronten und Parkanlagen, Gegenstände und Menschen. Man konnte Anto-

nioni nicht gründlicher mißverstehen als durch den Versuch, diese außerhalb der „Story“ liegenden Objektivationen ihrer scheinbaren Belanglosigkeit dadurch zu entkleiden, daß man sie symbolisch auflud.

Antonionis Filmen fehlt auch das, was man gemeinhin Spannung nennt. Er schürt die Neugier, aber er befriedigt sie nicht, er schafft dramatische Situationen, löst sie aber episch auf, er schürzt den Knoten und läßt ihn dann achtlos liegen. Im ersten Viertel von L'AVVENTURA sieht Anna wie die Hauptfigur aus, dann verschwindet sie plötzlich, ohne je wiederzukehren; ja es wird uns nicht einmal mitgeteilt, was in Wirklichkeit mit ihr geschah. Anna ist die Tochter eines italienischen Diplomaten und die Geliebte Sandros, dessen berufliche Verpflichtungen ihm aber nur in gewissen Abständen Zeit lassen, sich mit ihr zu treffen. Der gleichförmige Rhythmus von Trennung und Wiedersehen hat Annas Gefühle für Sandro erschüttert. Bei einer mit Freunden unternommenen Bootsfahrt kommt der Konflikt zum Ausbruch. Dabei spürt Anna, daß Sandro sie nicht versteht. Während der Rast auf einer kleinen Felseninsel kommt es zum letzten, vergeblichen Versuch einer Aussprache. Als man ins Boot zurückkehren will, wird Anna vermißt. Zusammen mit den Freunden sucht Sandro die Insel ab, aber von Anna findet sich keine Spur. Auch die systematische Fahndungsaktion einer zu Hilfe gerufenen Carabinieri-Einheit hat keinen Erfolg. Gleichwohl bleibt offen, ob Anna ertrunken ist oder ob sie noch lebt. Ein Boot, das die Suchenden nachts von der Insel wegfahren hörten, läßt sowohl die Möglichkeit einer inszenierten Flucht wie die einer Entführung offen. Die Besitzer dieses Bootes, eine Bande junger Schmuggler, werden später von der Polizei gestellt. Sie leugnen, ein Mädchen an Bord gehabt zu haben, verwickeln sich dabei aber in Widersprüche. Zeitungsartikel lösen Leserzuschriften aus, die Hinweise auf den möglichen Verbleib Annas enthalten, und so weiter.

Schon wenige Stunden nach Annas Verschwinden hatte Sandro, noch auf der Insel, begonnen, um Annas Freundin Claudia zu werben. Claudia leistet ihm zunächst Widerstand und zwingt ihn, sich von ihr zu trennen. Doch die Verfolgung der Spuren Annas führt die beiden wieder zusammen. Während sie gemeinsam dem Phantom Anna nachjagen, verwirklicht sich ihre Liebe. Aber schon kurze Zeit später läßt Sandro sich von einem Flittchen verführen. Claudia überrascht die beiden im Morgendämmer in der Hotelhalle. Der Schluß ist von ähnlicher Ambivalenz wie das Verschwinden Annas. Claudia tritt an den weinenden Sandro heran und fährt ihm mit der Hand durchs Haar. Eine Geste des Verzeihens oder der Resignation? Die Neugier des auf klare Lösungen erpichteten Zuschauers erhält keine Nahrung.

Gleich zu Anfang wird das zentrale Thema dieses Films angeschlagen: die menschliche Beziehung in einer zur Entfremdung tendierenden Gesellschaft. Annas Vater versucht vergeblich, mit seiner Tochter ins Gespräch zu kommen. Anna winkt ab, es hat doch keinen Sinn. Als sie kurze Zeit später mit Sandro zusammen ist, wiederholt sich das Spiel mit vertauschten Rollen. Sandro, erfolgreicher Beau, auf jene lässig-



L'AVVENTURA (1959; Regie: Michelangelo Antonioni): Monica Vitti, Gabriele Ferzetti

selbstsichere Weise Mann, die aus Liebhabern „ständige Begleiter“ macht, läßt Annas Zweifel abprallen, wie er später Claudias immer wiederholte ängstliche Aufforderung: „Sag, daß du mich liebst“ mit eitlen Charme als männliche Bestätigung genießt. In ihm, dem federgeschmückten Gockel, exemplifiziert sich für Antonioni das Versagen des modernen Menschen gegenüber den Ansprüchen des „Du“. Freilich zeigen sich auch die Frauen dieser Forderung nicht gewachsen, aber sie sind sich im Gegensatz zu Sandro dessen bewußt. Claudia erlebt ihre Liebe zu Sandro im Konflikt mit ihrer Freundschaft zu Anna, sie sträubt sich gegen den egoistischen Gefühlssturm, und als sie ihm zuletzt doch erliegt, „schämt“ sie sich. Sandro dagegen ist „schamlos“. Er gibt sich der Neigung des Augenblicks ohne Widerstand hin. Er empfindet keine Skrupel, und wo er sie spürt, verdrängt er sie. Er handelt mit einer den Erfolg suchenden pragmatischen Glätte. Gleichwohl erscheint er außerhalb des erotischen Spiels schwach und willenlos. Auch hier sind ihm die Frauen überlegen.

Antonioni hat in einem Interview bestritten, daß ihn die Frauen mehr interessierten als die Männer. Zweifellos wäre ein solcher Verdacht auch unbegründet. Wenn Antonioni Claudia mit einer höheren Sensibilität ausgestattet hat, so vermutlich weniger, weil er in den Frauen eine Art Trägheitsmoment geschichtlicher Vollzüge sähe, vielmehr bedarf er einer solchen Figur, um in ihr die Gleichgültigkeit der Umwelt als Reflex zu demonstrieren (in IL GRIDO hat diese Rolle beispielsweise ein Mann gespielt).

Die Kluft zwischen Anna und Claudia auf der einen, Sandro auf der anderen Seite ist bereits sprachlich artikuliert. Sandro spricht die Sprache des „man“, nüchtern und zupackend, platt bis zur Trivialität. Nur ein einziges Mal bricht sie aus der Ebene der ersten Dimension heraus, bei dem Kirchturmgespräch mit Claudia. Es ist dies vielleicht die einzige Situation, in der Sandro wirklich liebt. Man täte ihm allerdings unrecht, würde man ihn als leichtfertigen Casanova etikettieren. Sandro meint es auf eine Weise ernst, die unter diesen gesellschaftlichen Bedingungen die gemäße ist. Antonioni entgeht dem Vorwurf, in Sandro einen Einzelfall konstruiert zu haben, indem er dessen ungebrochene Triebgebundenheit im Kollektiv parodiert. Claudia wird einmal, als sie auf Sandro wartet, von einer Horde lüsterner, hungerner Männer umschlichen. In einer anderen Szene entfacht ein verwegenes aufgemachtes junges Mädchen die Männer auf der Straße zu sexueller Hysterie. Noch bezeichnender vielleicht eine weitere Situation, in der Sandro mit einem ihm unbekanntem Mann in ein kurzes Gespräch über Museen und Tourismus gerät. „Die Touristen gehen lieber baden“, meint der Fremde, „in Slips.“ Das Wort Slips erzeugt eine augenzwinkernde Übereinstimmung von Mann zu Mann. Als Sandro wenig später, noch unter dem Eindruck dieses Gesprächs, Claudia umarmen will, stößt diese ihn zurück. Sie spürt, daß Sandro das Weib meint und nicht sie.

Die paradoxe Gefährdung der Liebe durch das, was sie erst möglich macht, ist freilich nur ein Aspekt unter vielen. Antonioni hat sein Thema durch einen genialen Kunstgriff in Fluß gebracht: das sorgfältig mystifizierte Verschwinden Annas. Die Liebe zwischen Sandro und Claudia muß sich gegen den Anspruch Annas durchsetzen. Sie ist, moralisch gesehen, skandalös. Die gemeinsame Suche nach Anna wird zur Verpflichtung, der man sich mehr und mehr mechanisch entledigt. Claudia sucht zuletzt nur noch in der Furcht, sie könnte sie finden. Der ängstliche Lauf durch das Hotel, in dem sie Anna vermutet, ist typisch für sie: Claudia spürt die Gefährdung ihrer Beziehung in jedem Augenblick. Sie kennt den Anspruch der Vergangenheit wie den der Gegenwart. Selbst in ihren glücklichsten Minuten, etwa bei ihrem Freudentanz im Hotelzimmer, erlebt sie ganz unmittelbar die Bedrohung durch Sandros Gleichgültigkeit: Während sie überglücklich auf ihn einspricht, sieht sie plötzlich, daß er abwesend vor sich hin sinniert. Erschrocken bleibt sie stehen, ihr Stimmungsspendel schwingt zurück.

Die Bedrohung der menschlichen Beziehung spiegelt sich auch in den anderen Paaren dieses Films. In der blasierten Betulichkeit, mit der sich Patrizia und Raimondo „lieben“, verbirgt sich die stillschweigende Einsicht in die Unmöglichkeit echter Affektionen. Hier ist die Entfremdung perfekt. Die beiden anderen Paare erscheinen dagegen wie Parodien auf Sandro-Claudia. So der Apotheker, der jedem Rock nachstiert und dessen Frau ihre Ehe bereits nach drei Monaten als Hölle empfindet. So auch der junge Gärtner, der sich im Zug um seine Mitfahrerin bewirbt und in seiner offensichtlichen Unehrlichkeit das sich parallel vollziehende Werben Sandros um Claudia karikiert.

Dem psychologischen Tatbestand entsprechen zahlreiche formale Indizien. Es gibt in diesem Film kein „Zuhause“. Seine Figuren sind ständig unterwegs: auf der Yacht, im Zug, im Auto. Sie übernachten in einer Inselhütte oder in Hotelzimmern. Immer wieder kommen ihre Koffer ins Bild. Als Claudia und Sandro sich zum ersten Mal umarmen, liegen sie neben einem Bahngleise. Von ihren Köpfen schwenkt die Kamera auf den fahrenden Zug. Die beiden Liebenden sind ständig auf der Suche, obwohl die Wegzeichen mehr als zweifelhaft sind. Ein Apotheker glaubt, ein Mädchen gesehen zu haben, auf das die Beschreibung in der Zeitung paßt, eine Frau weiß ein Hotel, in dem häufig allein reisende Mädchen verkehren ...

Bemerkenswert die Rolle der Architektur: Zu Beginn des Films hat Annas Vater ein scheinbar belangloses Gespräch mit einem Arbeiter über die Baukonjunktur. Im Hintergrund sieht man die modernen Wolkenkratzer. Im Polizeipräsidium, einem barocken Prachtbau, macht ein Beamter Sandro (warum eigentlich?) auf die Büste des Erbauers aufmerksam: „Wenn der wüßte, was heute daraus geworden ist!“ Sandro selbst ist Architekt, aber er baut keine Häuser. In dem Gespräch auf dem Glockenturm vergleicht er die heutige Bauweise mit der der Alten: „Damals haben sie sich noch um die dekorative Wirkung gekümmert. Welche Großzügigkeit ...“ – Immer wieder werden architektonisch imposante Bauwerke als Kulisse verwandt. Es sind stets die Fassaden der Alten.

L'AVVENTURA ist in den deutschen Kinos in einer verstümmelten Fassung gelaufen. Der Verleiher hat zahlreiche Szenen herausgeschnitten, von denen er glaubte, sie seien entbehrlich, weil sie das „Geschehen“ nicht voranbrachten. Eine solche Ansicht (die sich mit den Bedürfnissen des Zuschauers in Übereinstimmung glaubte) stützt sich freilich auf einen Begriff von „Geschehen“, mit dem Antonioni nicht beizukommen ist. Die Suche nach Anna ist so wenig die „Story“ dieses Films wie die Liebe zwischen Sandro und Claudia. Beides sind Bezüge im Gespinnst dieser Welt, die in allen Relationen gleichsam als künstliche Spiegelung unserer Gesellschaft verstanden sein will. Das hier vorgelegte Drehbuch kann zwar die Begegnung mit dem Film nicht ersetzen, es vermag aber für den, der die originale Fassung nie zu Gesicht bekam, einen Eindruck von dem Kunstwerk zu vermitteln, das wie nur wenige andere des letzten Jahrzehnts den Film unserer Zeit zu repräsentieren vermag.

Nachwort in: Michelangelo Antonioni: L'AVVENTURA. Drehbuch. Herausgegeben von Enno Patalas. Hamburg: Marion von Schröder 1963. Cinemathek Band 5