

Ästhetische Widerständigkeit

Michelangelo Antonionis revolutionärer Eskapismus

PETRA LÖFFLER

Teaser

Michelangelo Antoninoni lotet in seinen Filmen *Il Deserto Rosso*, *Blow Up* und *Zabriskie Point* Strategien des Entkommens aus, die Kräfteverhältnisse verändern und dezidiert mit Politiken des Raums arbeiten. Sie produzieren auf diese Weise eine ästhetische Widerständigkeit, die unerwartete Handlungsmöglichkeiten eröffnet.

Kurzbio

Petra Löffler ist Film- und Medientheoretikerin. Sie war 1999-2004 am Interuniversitären Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ an der Universität Köln tätig, 2005-2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Informations-, Medien- und Kulturwissenschaft der Universität Regensburg sowie 2008-2011 Universitätsassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Seit 2011 vertritt sie den Lehrstuhl für Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar.

Veröffentlichungen

Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004.

- : "Ghost Sounds und die kinematographische Imagination. Christian Petzolds GESPENSTER und YELLA", in: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, Wiesbaden 2011, S. 63-78.
- : "Sensory Deprivation und der Terror des Films", in: Julia Bee, Reinhold Göring, Johannes Kruse, Elke Mühlleitner (Hg.): *Folterbilder und -narrationen: Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Göttingen 2013, S. 219-234.
- : "Phase(n). Zur Konzeption des Bewegungsbildes", in: Nina Lindemeyer, Pirkko Rathgeber (Hg.): *BildBewegungen*, München 2013, S. 133-156.
- : *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Zürich/Berlin 2014.

Ästhetische Widerständigkeit

Michelangelo Antonionis revolutionärer Eskapismus

"Was ist Leben? Ich weiß es nicht. Wo wohnt es? Diese Frage beantworten die Lebewesen, indem sie den Ort erfinden." (1)

Kräfteverhältnisse

Strategien des Entkommens betreffen Handlungen, die sowohl planvoll als auch spontan ausgeführt werden können, große ebenso wie kleine, innere ebenso wie äußere Fluchten umfassen und insofern stets Bewegung implizieren. Sie müssen dabei nicht zwangsläufig ein handelndes Subjekt voraussetzen, das sich von seiner Umgebung oder von anderen Subjekten distanziert, das ausbricht oder einfach verschwindet. Entkommen wird erst dadurch zu einer Handlung, dass Subjekte in Wechselwirkung mit ihrer Umwelt treten und in einem bestimmten Umfeld agieren und reagieren. Diese Wechselwirkung setzt Kräfte frei und lässt sich als Kräfteverhältnis zwischen Subjekten und Objekten bestimmen. Strategien des Entkommens lassen sich deshalb vor allem an Bewegungen, Fluchtlinien und unterschiedlichen Geschwindigkeiten beobachten, die dieses Gefüge von Kräften bestimmen.

Der Begriff 'Gefüge' lehnt sich an seine Verwendung durch Gilles Deleuze und Félix Guattari an, die ihn an zentraler Stelle in ihrem Gemeinschaftswerk *Mille Plateaux* eingeführt haben, um die Konnexion und Heterogenität kollektiver Äußerungen und ihrer Kodierungen zu beschreiben und zu analysieren. (2) Diese 'kollektiven

Äußerungsgefüge' bestehen für Deleuze und Guattari "aus verschieden geformten Materien, aus den unterschiedlichsten Daten und Geschwindigkeiten"; sie umfassen "gliedernde oder segmentierende Linien, Schichten und Territorien; aber auch Fluchtlinien, Bewegungen, die die Territorialisierung und Schichtung auflösen". (3) Ein Gefüge ist demnach ein metastabiles Kräfteverhältnis zwischen zu Schichten und Territorien geformten Materien sowie ihren lösenden und bindenden Bewegungen. (4)

Strategien des Entkommens sind in dieser Perspektive auf besondere Weise mit permanenten Prozessen und Taktiken der Destabilisierung und Auflösung von Territorien sowie ihrer Restabilisierung verknüpft. Sie richten sich stets auf einen bestimmten Raum, in dem Subjekte agieren und reagieren, und umfassen daher auch die Affekte und Bindungen, die ihre Handlungen motivieren. Der Raum wird dabei selbst aktiv und affektiv, insofern er Handlungen provoziert, intensiviert oder verhindert. Immer dann, wenn Territorien ihren Grenzen entkommen, ihre eigene Auflösung oder Umverteilung betreiben, schafft der Raum unerwartete Handlungsmöglichkeiten. Er wird dadurch zum beliebigen Raum, zum 'espace quelconque', in Gilles Deleuzes Sinn und kann als ein unpersönlicher Agent in Szenarien des Entkommens betrachtet werden. Denn der beliebige Raum des Films ist für Deleuze "ein einzigartiger Raum", der seine Homogenität eingebüßt hat, "so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird." (5) Die mannigfaltigen Verkettungen von Räumen, die auf diese Weise entstehen, lassen Zeit im filmischen Bewegungs-Bild selbst hervortreten.

Beliebiger Raum

Den Figuren in Michelangelo Antonionis Filmen wird oft etwas Schlafwandlerisches nachgesagt. (6) Ihre Handlungen wirken entweder ziellos bzw. unmotiviert oder von einem in der Vergangenheit liegenden traumatischen Ereignis angetrieben, das unzugänglich bleibt. Ihr Verhalten erscheint, gemessen an Vorstellungen eines planvollen Handelns, undurchsichtig, widersprüchlich und zugleich sprunghaft – die Figuren reagieren mehr als dass sie agieren. Oft durchlaufen sie Stadien des Zögerns, der Flucht oder des Herumirrens, bevor sie schließlich ganz verschwinden. Die existentielle Krise dieser Figuren betrifft die Grenzen bzw. die Unmöglichkeit autonomen Handelns. Manchmal schlägt ihre vermeintliche Passivität jedoch plötzlich in intensive Aktivität um. Gilles Deleuze hat diese unergründlichen Figuren des nachklassischen Autorenkinos als Suchende bzw. Visionäre und ihren Lebensraum als natürliche oder urbane Wüste charakterisiert. Für ihn hat dieses Kino des Sehens, dieses 'cinéma de voyant', das Kino der Handlung abgelöst. Darin wird die Figur, wie Deleuze betont, "selbst gewissermaßen zum Zuschauer", der sein vergebliches Tun von außen betrachtet:

"Sie bewegt sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und verstehen läßt, was nicht mehr von einer Antwort oder Handlung abhängt." (7) Genau diese Vergeblichkeit jeglichen Tuns begründet den Impuls vieler Figuren zu fliehen, zu verschwinden oder unsichtbar zu werden.

Der Abwertung der Handlung im nachklassischen Kino des Neorealismus steht zugleich eine Aufwertung der Umwelt, in der diese Figuren versetzt sind, ihres Lebensraums gegenüber, wie Uta Felten herausgestellt hat: "Antonioni zeigt in allen seinen Filmen eine Präferenz für figurale Muster der Suche, für labyrinthische[,] von Lücken und Rissen zersetzte Räume, lässt mit Vorliebe seine Figuren in urbanen und natürlichen Wüsten herumkreisen, hetzen, irren, plötzlich verharren, überraschende Richtungswechsel, scheinbar unmotivierte Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen produzieren." (8) Antonionis nomadische Figuren bewegen sich demnach in einem inhomogenen beliebigen Raum, dessen Dimensionen variabel sind – einem Raum, der allenfalls temporäre Haltepunkte auf seinen Fluchtlinien aufweist und dabei Reales und Imaginäres, Äußeres und Inneres ununterscheidbar werden lässt. (9) In Antonionis Filmen werden Kräfteverhältnisse zwischen unterschiedlichen Materien und ihren Geschwindigkeiten ausgelotet – mit anderen Worten: heterogene kollektive Äußerungsgefüge, die Strategien des Entkommens auf Politiken des Raums beziehen.

Neurotischer Eskapismus

In *Il Deserto Rosso* (1964) lässt sich eine Destabilisierung räumlicher Grenzen ebenso beobachten wie eine Auflösung von Subjektivität, die durch eine psychische Krise ausgelöst wird. Die Neurose der weiblichen Hauptfigur des Films, die sich als gescheiterte Anpassung an eine als feindlich empfundene Umwelt und Beziehungslosigkeit zur modernen Welt artikuliert, inszeniert Antonioni in räumlichen Konfigurationen, die deren Isolation herausstellen. (10) Giuliana, die mit Mann und Sohn in einer italienischen Industriestadt lebt, versucht, dem tristen Alltag einer Hausfrau und Mutter zu entfliehen. Ihr Verhalten scheint nach einem Selbstmordversuch in vielen Situationen unmotiviert, etwa wenn sie einen Laden eröffnet, aber nicht weiß, was sie darin verkaufen will. Sie wirkt wie eine Getriebene ohne Ziel und Ausweg. Ihre psychische Krankheit wird zur Flucht vor den Zumutungen des Alltags. Sie bewegt sich von Ort zu Ort, ohne jemals anzukommen und entzieht ihren Körper der Ökonomie der Affekte wie des Begehrens gleichermaßen. Diesen neurotischen Eskapismus verhandelt der Film, indem er rein optische und akustische Situationen schafft, in denen die Körper ihre Bedeutung für die Kadrierung an den Raum abtreten, der von maschinellen

Geräuschen erfüllt ist, sich ausbreitet und dabei auch diffus wird. Oft wird die von Monica Vitti verkörperte Hauptfigur buchstäblich an den Bildrand gedrückt oder nur von hinten gezeigt. Sie verliert im wahrsten Sinn des Wortes ihr Gesicht, wenn in prägnanten Einstellungen nur ihr Hinterkopf zu sehen ist. Antonioni lässt den Raum zum Psychogramm seiner Hauptfigur werden: Die desaströse innere Welt wird dabei zum filmischen Blick auf eine moderne Industrielandschaft.



(Abb. 1: Screenshot aus *Il Deserto Rosso*. 1964)

Auf der Wahrnehmungsebene des Films wird diese Selbstaflösung durch diffuse Bilder vermittelt, in denen Menschen wie Dinge ihre Konturen verlieren. Sie lösen sich im dichten Nebel geradezu auf, der über dem Fluss und der Uferlandschaft aufsteigt. Der Nebel verdichtet den Raum, macht ihn nahezu undurchsichtig und verunklart Abstände. Er verängstigt vor allem die weibliche Hauptfigur des Films, die sich in der Nebelwelt nicht zurechtfindet, in Panik gerät und einen weiteren Fluchtversuch aus der als feindlich empfundenen Umwelt unternimmt: Sie stürzt zum Auto und fährt damit fast in den Fluss.

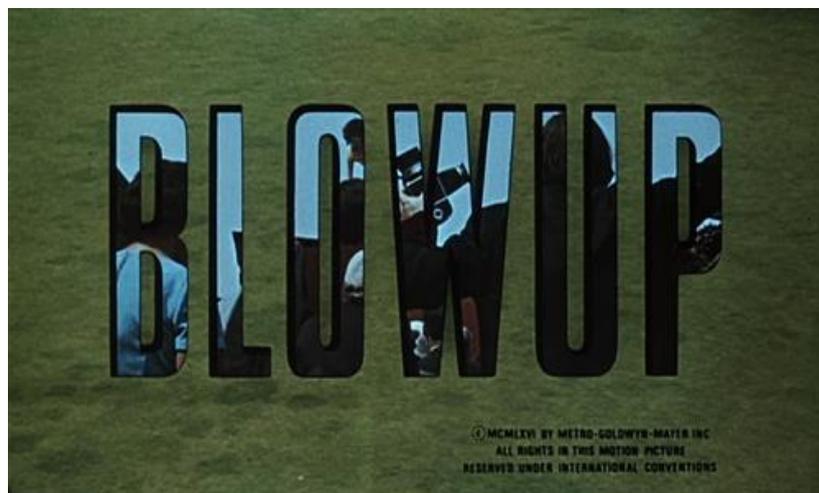


(Abb. 2: Screenshot aus *Il Deserto Rosso*. 1964)

Auch den Einsatz von Farben hat Antonioni dezidiert der atmosphärischen Wirkung der Filmbilder unterstellt, etwa wenn er Guiliana in Mäntel hüllt, deren Farbe in starkem Kontrast zu ihrer Umgebung steht und sie dadurch isoliert, oder mit Vorliebe bei grauem Himmel filmt, wo alles in diffuses Licht getaucht ist. (11) Besonders dadurch wird eine Diffundierung und Molekularisierung der Wahrnehmung bewirkt: Die Körper verschwinden fast im dichten Nebel, der selbst in die Wahrnehmung tritt. Roger Caillois hat dieses Verschwinden im Raum im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zur Mimese ('mimétisme') erforscht und im pathologischen Begriff einer 'psychasthenie légendaire' gefasst. Es handelt sich dabei für ihn um einen Vorgang der "Depersonalisierung durch Angleichung an den Raum" (12). In diesem Zustand eines vollständigen Ähnlichwerdens fühle sich das Individuum "selbst Raum werden". (13) In vergleichbarer Weise hat Antonioni in *Il Deserto Rosso* den Austausch zwischen innerer und äußerer Welt als Psychogeografie inszeniert: Depersonalisierung und Deterritorialisierung fallen in eins. (14)

Depersonalisierung und Deterritorialisierung

Auch in Antonionis zwei Jahre später entstandenem Film *Blow Up* (1966) gehen Depersonalisierung und Deterritorialisierung eine Verbindung ein. Bereits der Vorspann gibt die Richtung vor. Er gibt einen Rasen zu sehen, auf dessen Grund die Credits eingeblendet werden, deren Buchstaben mit Filmbildern eines Open Air-Konzerts unterlegt sind. Die Montage der beiden Bildebenen, einer unbelebten leeren Fläche und eines bevölkerten Raums, verschränkt zwei Raumkonzeptionen, die im Verlauf des Films immer wieder miteinander konfrontiert werden: der urbane Raum großer Menschenmassen einerseits und der (darin inbegriffene) Landschaftsraum großstädtischer Parks andererseits.



(Abb. 3: Screenshot aus *Blow Up*. 1966)

In der letzten Einstellung kehrt der Film auf diesen Rasen des Vorspanns zurück und inszeniert dort das Verschwinden des gleichermaßen begehrten wie rastlosen Modefotografen Thomas, der wiederum ein Suchender im Sinn der 'cinéma de voyant' ist. (15) Dieses Verschwinden der Hauptfigur hat Antonioni als sein "Autogramm" bezeichnet und damit zugleich die problematische Natur der filmischen Illusion, die Unsicherheit der Technik und seine Zweifel an der Fähigkeit des Filmemachers ausgedrückt, die Realität zu sehen: Thomas sei letztlich "nicht realer als der imaginäre Tennisball, den er auf den Tennisplatz zurückwarf." (16)



(Abb. 4: Screenshot aus *Blow Up*. (1966))

Gleichzeitig wandelt sich die Hauptfigur des Films in der Schlusszene von einem distanzierten Beobachter zu einem Mitspieler. (17) Er verfolgt die Flugbahn der imaginären Bälle, die sich die beiden Pantomimen zuspielden, wie die anderen Zuschauer und hebt den Ball, der scheinbar vor seine Füße gerollt ist, auf und wirft ihn zurück. Auch die Kamera verfolgt das pantomimische Spiel der kostümierten Studentengruppe auf dem Tennisplatz durch rhythmische Schwenks mit: Sie schwingt synchron zum Geräusch eines Ballwechsels hin und her und partizipiert auf diese Weise ebenfalls an einem Spiel, das den Regeln der Pantomime folgt, des stummen Spiels mit vorgestellten Objekten schlechthin. Der Film demonstriert auf diese Weise nicht nur seine Fähigkeit, das Imaginäre zu erobern, sondern auch seine Möglichkeiten, auf reale Zuschauer diesseits der Kinoleinwand einzuwirken. Denn sie können nicht anders, als das rhythmische Schwingen der Kamera mitzumachen. *Blow Up* verhandelt demnach das Reale und das Imaginäre als Kräfteverhältnis: Welche Handlungsoptionen werden durch die Welt der Vorstellungen und Illusionen freigesetzt? Welche Wirkungen erzielen sie im

Realen? Das Tennisspiel am Ende des Films kann als ein Diagramm dieses Kräfteverhältnisses, der vorgestellten Übergängigkeit zwischen Imaginärem und Realem, betrachtet werden. Der Film schafft rein akustische Situationen, um Geräusche zunächst mit Vorstellungen zu verknüpfen, bevor er sie Bild und Bewegung, optisch und taktil, werden lässt. Das Blätterrauschen im Fotostudio, als Thomas die im Park geschossenen Aufnahmen entwickelt und vergrößert, ist ebenfalls eine solche Situation wie das pantomimische Tennisspiel am Ende des Films. (18) Sie lassen sich unschwer als Spielformen des Imaginären verstehen, die eine Widerständigkeit im Ästhetischen erzeugen. Denn der Tennisball, der nicht zu sehen, dessen Kontakte mit dem Schläger jedoch zu hören sind, stellt nicht nur eine Irritation des gewöhnlichen Zusammenwirkens von visueller und akustischer Wahrnehmung, sondern darüber hinaus eine Aufteilung der Sinne dar, die ein neues ästhetisches Regime etabliert. (19)

Jedes ästhetische Regime teilt Jacques Rancière zufolge "einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit" auf, deren Geschwindigkeiten und Rhythmen zugleich "eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht". (20) Ästhetische Regime erweisen sich demnach als politisch, insofern sie differente Erfahrungsmodi ins Spiel bringen. Auch das Kino etabliert ein ästhetisches Regime, da es nicht nur "Beziehungen zwischen den Formen des Sinnlichen und den Regimen der Bedeutungszuweisung" herstellt, sondern "auch und vor allem zwischen den Formen der Gemeinsamkeit oder der Einsamkeit." (21) Das Kino ist so gesehen ein Ort, an dem Subjektivierung zugleich vergemeinschaftet.

Antonioni richtet seine Aufmerksamkeit als Regisseur immer wieder auf das Verhältnis von Formen der Gemeinsamkeit und der Einsamkeit diesseits und jenseits der Leinwand. Das zeigt sich in *Blow Up* besonders, wenn man, anstelle der schillernden Hauptfigur und deren Verstrickungen in einen vermeintlichen Mord, die Rahmenhandlung des Films in den Blick rückt: In der ersten Szene fahren und rennen maskierte und kostümierte Studenten laut kreischend durch die Londoner Innenstadt. Sie nehmen am Studentenkarneval, der so genannten 'Rag Week', teil – in Großbritannien eine traditionelle studentische Charity-Bewegung, die Spenden für Bedürftige sammelt. Am Ende des Films trifft Thomas wieder auf diese Gruppe – sie ist es, die jenen Park des Vorspanns mit ihrem pantomimischen Tennisspiel belebt.

(Abb. 5: Screenshop aus *Blow Up*. 1966)

Der Studentenkarneval stellt ebenso wie die Demonstration und der Konzertbesuch, die in die Filmhandlung integriert sind, eine Form von Gemeinsamkeit in Rancières Sinn, von gemeinsamem Handeln im urbanen Raum dar. Die Studenten wie die Demonstranten handeln zugleich in diesem öffentlichen Raum und machen ihn zu einem "Handlungstheater" (22) in de Certeaus Sinn. Auch das Konzert der 1962 gegründeten Rockband *The Yardbirds*, die mit ihrem Hit *Stroll On* zu hören und während der Zerstörung einer Gitarre zu sehen sind, inszeniert die Übergängigkeit zwischen dem filmischen Raum der Illusion und dem realen 'Swinging London' der 1960er Jahre. Vor diesem Hintergrund politischer und sozialer Bewegungen entwickelt Antonioni ein Szenarium des Entkommens, in dem die Einsamkeit der Hauptfigur, ihr herausgehobener Status als rastloser Wanderer durch die Großstadt, am Ende zugunsten einer Gemeinsamkeit und eines menschenleeren Raums aufgegeben wird.

Angesichts dieser Perspektive wirken Deutungen des offenen Filmendes geradezu hilflos, die auf die Hauptfigur beschränkt bleiben und wie Seymour Chaptman und Paul Duncan im Sinne einer Verlustanzeige konstatieren, "dass Kunst als eine Art Spiel ohnehin illusorisch ist, dass das Leben illusorisch ist, dass sichtbare Artefakte einer näheren Untersuchung nicht standhalten (ein Foto zerbricht bei zu starker Vergrößerung in bedeutungslose Punkte)", oder wie Peter Brunette schlussfolgern, "die Wirklichkeit sei stets unbewusst *konstruiert* und *sozial* konstruiert". (23) Dagegen lässt sich eine widerständige Position einnehmen, die das Kräfteverhältnis zwischen Depersonalisierung und Deterritorialisierung auslotet. Das Verschwinden der Hauptfigur am Ende des Films lässt sich von daher als Fluchtlinie des Gefüges aus Schichten, Territorien und ihren Bewegungen verstehen. Es steht mit der Modifizierung des urbanen Raums zu einem beliebigen unbegrenzten Rasenstück in Verbindung. Dieser Übergang zum beliebigen Raum,

mit dem der Film endet, eröffnet Möglichkeiten, Szenarien des Entkommens jenseits der Kinoleinwand zu imaginieren. Antonioni hat zudem seine Schauspieler selbst als "beweglichen Raum" betrachtet: Sie waren für ihn "Teile der Komposition" und ihre Funktion war somit "die gleiche wie die anderer Elemente in ihrer Umgebung: sie bildeten von der Kamera aufgenommene Linien, Körper, Formen, Farben und Lichtreflexe." (24) Nicht zuletzt diese Entmachtung des Schauspielers als Träger der Handlung demonstriert die Schlusszene von *Blow Up*.

Praktiken des Aussteigens

In Antonionis wiederum vier Jahre später gedrehtem Film *Zabriskie Point* (1970) setzt, ausgehend von Studentenprotesten und ihrer Niederschlagung durch die Polizei, eine Flucht in die Wüste Depersonalisierung und Deterritorialisierung erneut in Beziehung. Die Filmhandlung führt ins kalifornische Death Valley, wo unterschiedliche Lebensentwürfe aufeinanderprallen: Zivilisationsmüde Aussteiger treffen auf alt gewordene Cowboys und erfahrungshungrige Hippies. Antonioni hat mit diesem Film deutlicher als bisher Möglichkeiten politischen Handelns ausgelotet. Besonders die Studentenrevolutionen der 1960er haben ihn in dem Versuch bestärkt, "[e]in freieres Kino zu machen, [...] das Gefühl als auch den Verstand des Zuschauers anzusprechen, eine größere Anteilnahme einzufordern, eine stärkere innere Mitwirkung des Zuschauers." (25)

Die Wüste wird dabei zum Schauplatz seines revolutionären Eskapismus. Revolutionär oder zumindest politisch ist die Flucht in die Wüste, insofern sie als Heterotopie im Sinne Foucaults eine verwirklichte Utopie für all jene darstellt, die dem urbanen Raum der Zivilisation und seinem Regime der Bedeutung und Aufteilung des Sinnlichen entfliehen wollen. (26) Auch Werner Herzogs fast zeitgleich entstandener Film *Fata Morgana* (1971) stellt ein Plädoyer für die Wüste als verwirklichte und gleichzeitig verpasste Utopie dar. Sie wird als ein ganz und gar paradoxer Ort gezeichnet: Paradies und 'waste land' zugleich. Für Deleuze wiederum ist die Wüste zugleich ein Beispiel für einen glatten, taktilen Raum der Intensitäten und Affekte, der im Unterschied zum gekerbten Raum von "Winden und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten" (27) durchdrungen sei. Wo jener sich abgrenze, Abstände vermesse und den geschlossenen Raum aufteile, öffne sich dieser und verteile Positionen. (28)

Bezogen auf *Zabriskie Point* bedeutet dies, Beziehungen räumlich zu denken und das Verhältnis von Aktivität und Passivität, zwischen Einzelnem und Gruppe zu bestimmen. Die Figuren des Films stehen nur lose miteinander in Beziehung: der Student Mark, der an einem Studentenprotest teilnimmt und beschließt auf eigene Faust zu handeln, und schließlich vor der Polizei in einem gestohlenen Flugzeug in die Wüste flieht; die Aushilfssekretärin Daria, die ebenfalls mit einem gestohlenen Auto in die Wüste aufbricht, um einen Meditationsguru aufzusuchen, bevor sie sich

mit ihrem Chef, dem Manager einer großen Immobiliencompany in einer Villa trifft. Zwischen diesen Figuren entwickeln sich Beziehungen, die sowohl durch erotische Anziehung als auch durch ethische Fragen des Handelns geprägt sind. Sie treffen im heterotopischen Raum der Wüste aufeinander: Daria trifft Mark, als dessen Flugzeug landen muss, und den Manager bei einem Meeting mit Geschäftspartnern, nachdem Mark beschlossen hat, das Flugzeug in die Stadt zurückzufliegen und bei der Landung von Polizisten getötet wird.

Eine geopolitische Dimension bekommt diese Konstellation von Figuren und Handlungen zudem durch den Umstand, dass es bei dem Meeting um Pläne für eine groß angelegte Urbanisierung der Wüste geht, die von der federführend handelnden Sunnydunes Corporation als paradiesische Lebensweise beworben wird. Ein Werbespot der Firma, der in den Film integriert ist, spielt explizit auf das Glücksversprechen eskapistischer Wunschvorstellungen an: "Stop driving yourself crazy in that miserable crowded city. Move out today and start your life over with our Sunnydunes house in the sun." (29) Der überfüllten Großstadt wird hier die Weite und Freiheit der Wüste gegenübergestellt, die durch die Bebauung urbar gemacht und eingehegt wird und damit zu einem besetzten und vermessenen Raum wird. Der Werbespot schmückt diese Eroberung des glatten Raums der Wüste durch komfortable Eigenheime, bunte Sonnenschirme und begrünte Tennisplätze aus. In diesem künstlichen Milieu, das ohne eine ausreichende Wasserversorgung nicht zu denken ist, haben auch Hitze und extreme Wüstensonne ihre Bedrohlichkeit verloren.

Bei ihrem Eintreffen in der Welt des Geldes, der Villa, die den glatten Raum der Wüste kerbt, vollzieht Daria jedoch eine emotionale und intellektuelle Wandlung. Sie kehrt dieser Welt den Rücken zu und verlässt das Gebäude. Als sie noch einmal darauf zurückschaut, imaginiert sie eine Explosion, die filmisch geradezu unheimlich real wirkt, in der diese Welt buchstäblich zerbricht. In dieser gigantischen Deterritorialisierung, der von *Pink Floyd* musikalisch begleiteten Explosion der Villa, werden allmählich Konsumgüter jeglicher Art, Nahrungsmittel, Kleider, Haushaltsgeräte und auch Regale voller Bücher durch den Raum gewirbelt.

(Abb. 6: Screenshot aus *Zabriskie Point*. 1970)

Diese Auflösung der dinglichen Welt, ihre Zerstreuung im zentripetalen und glatten Raum der Explosion, evoziert eine radikale Abkehr von der kapitalistischen Werteökonomie. (30) Sie lässt sich zugleich als Rückeroberung der Wüste als Möglichkeitsraum und als Verteidigung radikaler Individualität verstehen. Denn die Wüste hat nicht nur Generationen von Aussteigern und Sinnsuchern inspiriert, sondern erfordert als Lebensraum auch ein eigenes ästhetisches Regime und eine eigene Ökonomie. Das politische Potential dieser Strategie des Entkommens liegt genau in den Fluchtlinien des zur Explosion gebrachten Gefüges von Materie und Bewegung, das sich neu und anders sedimentieren kann und wiederum Deterritorialisierungsvorgänge auslösen wird. Darin besteht für Deleuze letztlich das Revolutionärwerden. Revolutionen werden möglich durch Asymmetrien, Mißverhältnisse zwischen zwei Herrschaftsweisen, der Regierung von Menschen und der Beherrschung der Umwelt, zwischen politischer Macht und technologischem Wissen.

Der Revolutionär macht sich die Inkommensurabilität dieser beiden Serien zu nutze, er lebt, wie Deleuze in seinem 1969 veröffentlichtem Buch *Logique du sens* behauptet hat, in jenem Abstand, "der den technischen Fortschritt und die gesellschaftliche Totalität trennt und in den er seinen Traum von einer permanenten Revolution einschreibt. Dieser Traum ist aus sich selbst heraus Aktion, Wirklichkeit, wirksame Bedrohung jeder bestehenden Ordnung, und macht möglich, wovon er träumt." (31) In diesem Sinne verwirklicht Marks Entwendung des Flugzeugs, sein Flug in die Wüste einen revolutionären Traum. Die Wüste ist gerade aus der Perspektive des Piloten ein leeres Feld voller überschüssiger, flottierender Signifikanten, die Deleuze zufolge die Bedingung aller Kunst, aller Poesie und aller Revolutionen sind. (32)

Antonionis revolutionärer Eskapismus ist auf diesen heterotopischen Raum der Wüste gerichtet. Insofern ist nicht unerheblich, dass für Deleuze und Guattari "glatte Räume nicht von sich aus befreiend" sind, sondern vielmehr Aktionen

freisetzen und dadurch eine Verschiebung von Kräften in Gang bringen: "Aber in ihnen verändert und verschiebt sich der Kampf, und in ihm macht das Leben erneut seine Einsätze, trifft es auf neue Hindernisse, erfindet es neue Haltungen, verändert es die Widersacher." (33)



(Abb. 7: Screenshot aus *Zabriskie Point*. 1970)

Entscheidend ist deshalb, dass der Film nicht mit der gigantischen Explosion endet, sondern noch einmal auf Daria schneidet und zeigt, wie sie ins Auto steigt und davonfährt. Mit diesem offenen Ende unterstreicht Antonioni, dass die Suche nach Handlungsmöglichkeiten und Räumen ihrer Entfaltung nicht zu Ende ist, denn: "Wenn alles gesagt worden ist, wenn die Hauptszene allem Anschein nach zu Ende ist, geschieht das, was danach kommt". (34) Es geht deshalb um eine Praxis des Erprobens von Alternativen im Sinne einer neuen Politik des Denkens, für die nicht zuletzt Deleuze und Guattari selbst einstehen – einem Denken der Krise, das zugleich eine Politik ohne Ziel, aber nicht ohne Strategien und Taktiken des Entkommens ist, die über ein "Denken des Widerstands" (35) hinausgehen.

In ihrem gemeinsam erarbeiteten Buch *Mille Plateaux* empfehlen sie entsprechend dieser Devise: "Man sollte folgendes tun: sich auf einer Schicht einrichten, mit den Möglichkeiten experimentieren, die sie uns bietet, dort nach einem günstigen Ort suchen, nach eventuellen Bewegungen der Deterritorialisierung, nach möglichen Fluchtlinien, sie erproben, hier und da Zusammenflüsse von Strömen sichern, Segment für Segment die Intensitätskontinuen ausprobieren und immer ein kleines Stück Neuland haben. Nur durch ein gewissenhaftes Verhältnis zu den Schichten gelingt es, Fluchtlinien freizusetzen, [...]." (36) Fluchtlinien existieren in jedem Gefüge, es gilt sie nur zu nutzen.

Insofern stellt auch einen Film zu machen ein Abenteuer dar, genauer: ein minoritäres Abenteuer, das nicht davon träumt, majoritär zu werden. "Und genau

deswegen, weil eine Minorität auf kollektive Weise eine Divergenz ohne Traum von Konvergenz, ohne Traum von der Repräsentation einer künftigen Majorität oder eines Konsenses produziert", betont Isabelle Stengers, "sind transversale Verbindungen möglich." (37) Filme zu machen bedeutet deshalb, solche transversalen Verbindungen zwischen dem Kino und der Politik im Sinne eines Produzierens von Minoritäten zu generieren. Und genau das hat Antonioni verstärkt ab Ende der 1960er Jahre getan.

Endnoten

- (1) Michel Serres: *Atlas*. Berlin 2005, S. 37.
- (2) Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992, S. 12. Der französische Begriff 'agencement' akzentuiert stärker als seine Übersetzung als 'Gefüge' den Handlungsaspekt im Sinne von Handlungsmacht (engl. 'agency'), der stets mitgedacht werden muss (vgl. den Kommentar des Übersetzers ebd.).
- (3) Deleuze/Guattari 1992, S. 12.
- (4) Als 'metastabil' bezeichnet Gilbert Simondon Kräfteverhältnisse, die asymmetrisch und daher ständig in Bewegung sind. Vgl. ders.: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich 2012.
- (5) Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1997a, S. 153. Wörtlich bedeutet 'espace quelconque' "irgendein Raum".
- (6) So zum Beispiel Alberto Moravia: "Gli amori impossibili". In: *L'espresso* (6.11.1960); zit. in: Uta Felten: "Spuren, Risse und Kreise. Denkfiguren im Kino von Michelangelo Antonioni". In: *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*. Hg. v. Jörn Glasenapp. München 2012, S. 241-256, hier S. 242.
- (7) Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. 1997b, S. 13.
- (8) Felten 2012, S. 243.
- (9) Deleuze bezieht sich auf die Poetik der Beschreibung im 'nouveau roman', wenn er behauptet: "Imaginäres und Reales werden ununterscheidbar." (Deleuze 1997b, S. 19)
- (10) Die filmisch dargestellte Neurose wird von Antonioni dezidiert mit einer gescheiterten Anpassung an die Umwelt in Verbindung gebracht: "Die Neurose, die ich in Die rote Wüste zu beschreiben versucht habe, ist vor allem eine Frage der Anpassung. Es gibt Menschen, die sich anpassen, und andere, die es nicht schaffen, weil sie vielleicht zu sehr in Lebensweisen verwurzelt sind, die heutzutage einfach veraltet sind." (Michelangelo Antonioni: *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Hg. v. Carlo di Carlo/Giorgio Tinazzi. New York 1996, S. 288; zit. in: Michelangelo Antonioni. *Sämtliche Filme*. Hg. v. Seymour Chatman/Paul Duncan. Köln 2004, S. 95).

- (11) Das Grau besetzt in Deleuzes Affekttheorie den Pol der Indifferenz; vgl. Deleuze 1997a, S. 158.
- (12) Roger Caillois: "Mimese und legendäre Psychasthenie". In: ders.: *Méduse & Cie*. Berlin 2007, S. 37.
- (13) Caillois 2007, S. 37.
- (14) Der Begriff wurde von Guy Debord in seinem Essay "Einführung in eine Kritik der urbanen Geographie" geprägt, der 1955 in der Zeitschrift *Les lèbres nues* erschienen ist. Vgl. Merlin Coverly: *Psychogeography*. London 2010, S. 22.
- (15) Das Verschwinden ist bereits in Antonionis Film *L'Avventura* (1960) Dreh- und Angelpunkt der Handlung. Auch in *L'Eclisse* (1962) tauchen die beiden Hauptfiguren am Ende des Films nicht mehr auf.
- (16) Chatman/Duncan 2004, S. 110.
- (17) Auch das professionelle Anstarren durch den Fotografen stellt eine Störung der etablierten Ordnung dar, "insoweit normalerweise selbst die Zeit des Hinschauens einer gesellschaftlichen Norm unterliegt" (Roland Barthes in: *L'avventura*. Hg. v. Seymour Chatman/Guido Fink. New Brunswick 1989, S. 212; zit. in: Chatman/Duncan 2004, S. 100).
- (18) "Während Thomas das Paar fotografiert, hört man ein Blätterrauschen. Später, im Atelier, als er die mit Reißnägeln an den Wänden befestigten Vergrößerungen studiert, hört man wieder Bäume rauschen. Einen ähnlichen Effekt erlebt man auf dem Tennisplatz: Als Thomas den imaginären Ball aufhebt und zurückwirft, der über den Platz hinaus geschlagen wurde, hört man plötzlich den rhythmischen Klang von unsichtbaren Tennisschlägern, die den Ball treffen." (Chatman/Duncan 2004, S. 117)
- (19) Deleuze und Guattari kommen in *Tausend Plateaus* auf die beiden hüpfenden Zelluloidbälle aus Kafkas Erzählung *Blumfeld*, ein älterer Junggeselle, zu sprechen, die sie als eine "reine abstrakte Maschine des Dämmerzustandes" (Deleuze/Guattari 1992, S. 232) bezeichnen, die Subjektivität und Signifikanz produziert. Sie operiert im Modus der Konsistenz, bei dem Materie und Form, Inhalt und Ausdruck, Reales und Imaginäres untrennbar sind.
- (20) Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006, S. 77.
- (21) Rancière 2006, S. 77.
- (22) Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 228.
- (23) Chatman/Duncan 2004, S. 103; Peter Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*. New York 1998, S. 117.
- (24) Chatman/Duncan 2004, S. 54.
- (25) Michelangelo Antonioni: *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*. Venezia 1994, S. 279; zit. in: Felten 2012, S. 251.

- (26) Vgl. Michel Foucault: "Von anderen Räumen". In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*. Hg. v. Daniel Defert/François Ewald. Frankfurt a.M. 2005, Bd. IV, S. 931-942.
- (27) Deleuze/Guattari 1992, S. 664.
- (28) Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 666.
- (29) Michelangelo Antonioni (R.): *Zabriskie Point*. DVD: Complete Media Services GmbH, 2008 (Orig.: *Zabriskie Point*, USA 1970), 00:18:16
- (30) Explosive Turbulenzen gehören Deleuze und Guattari zufolge zur nomadischen Kriegsmaschine und damit zum glatten Raum; vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 678.
- (31) Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M. 1993, S. 72.
- (32) Vgl. Deleuze 1993. Der Überschuss von Serien flottierender Signifikanten "ist buchstäblich ein leeres Feld, ein sich ständig verschiebender Platz ohne Besetzer" (Deleuze 1993, S. 73). Die Struktur zweier ungleicher Serien der Signifikanz entwickelt Deleuze am Beispiel der poetischen Sprache. Sie gilt ebenfalls für kollektive Äußerungsgefüge wie für Topologien, wie Deleuze und Guattari in *Mille Plateaux* demonstrieren.
- (33) Deleuze/Guattari 1992, S. 693.
- (34) Michelangelo Antonioni, in: *Cinéma* 58. September 1958; zit. in: Deleuze 1997b, S. 19.
- (35) Vgl. Gilles Deleuze: *Foucault*. Frankfurt a.M. 1987, S. 125 sowie Deleuze/Guattari 1992, S. 194. Dort erklären sie in einer Fußnote ihre Differenzen zur Foucaultschen Analyse der Macht: 1. Gefüge ('agencement') sind primär Gefüge des Begehrens und nicht der Macht, 2. Fluchtlinien in einem Gefüge sind "keine Phänomene des Widerstands oder des Gegenangriffs", sondern "Punkte der Schöpfung und der Deterritorialisierung". Sie bilden die Voraussetzung für ein Werden als grundlegenden Modus des Seins.
- (36) Deleuze/Guattari 1992, S. 221.
- (37) Isabelle Stengers: *Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin 2008, S. 56.

Bibliografie

- Peter Brunette:** *The Films of Michelangelo Antonioni*. New York 1998.
- Roger Caillois:** "Mimese und legendäre Psychasthenie". In: ders.: *Méduse & Cie*. Berlin 2007.
- Michel de Certeau:** *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.
- Seymour Chatman/Paul Duncan** (Hg.): *Michelangelo Antonioni. Sämtliche Filme*. Köln 2004.
- Merlin Coverly:** *Psychogeography*. London 2010.

Gilles Deleuze: *Foucault*. Frankfurt a.M. 1987.

—: *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M. 1993.

—: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1997a.

—: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. 1997b.

Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992.

Uta Felten: "Spuren, Risse und Kreise. Denkfiguren im Kino von Michelangelo Antonioni". In: *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*. Hg. v. Jörn Glasenapp. München 2012, S. 241-256.

Michel Foucault: "Von anderen Räumen". In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*. Hg. v. Daniel Defert/François Ewald. Frankfurt a.M. 2005, Bd. IV, S. 931-942.

Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006.

Michel Serres: *Atlas*. Berlin 2005.

Gilbert Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich 2012.

Isabelle Stengers: *Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin 2008.

Filme

Michelangelo Antonioni (R.): *Blow Up*. GB 1966

Antonioni (R.): *Il Deserto Rosso*. IT 1964

Antonioni (R.): *Zabriskie Point*. USA 1970