

JÖRN GLASENAPP · HRSG.
IN ZUSAMMENARBEIT MIT JUDITH WIMMER

MICHELANGELO ANTONIONI

Jörn Glasenapp · Hrsg.
In Zusammenarbeit mit Judith Wimmer

MICHELANGELO
ANTONIONI

Wege in die filmische Moderne

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Antonioni: Die Nacht
© ullstein bild – United Archives / 90061

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

E-Book-ISBN 978-3-8467-5429-0
ISBN der Printausgabe 978-3-7705-5429-4

Urheberrechtlich geschütztes Material.
© 2012 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

Inhalt

JÖRN GLASENAPP Ein Modernist bis zum Schluss	7
DANIEL ILLGER Die Stadt und die Leere: Antonionis Frühwerk, der US-Gangsterfilm und der Giallo.	13
CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER Chronik eines Verlusts: Re-Konfigurationen der Heiligen Familie in Michelangelo Antonionis IL GRIDO.	39
JÖRN GLASENAPP LA NOTTE oder: Antonionis Night of the Living Dead.	61
MICHAELA KRÜTZEN Drei Verabredungen: L'ECLISSE, AN AFFAIR TO REMEMBER und SLEEPLESS IN SEATTLE.	89
JUDITH WIMMER Der Rhythmus des Geldes: Eine Neusichtung von Antonionis L'ECLISSE mit Georg Simmel	133
GEORGIANA BANITA Antonionis Ölmalerei: Vom unbewussten Rohstoff einer materiellen Filmästhetik	153
BEATE OCHSNER „Die Revolte des Künstlers gegen das Wirkliche“ oder: Die Handlungsmacht der Farbe(n)	183
ELISABETH K. PAEFGEN Der Fotograf als Täter? Michelangelo Antonionis BLOW UP im Vergleich mit Alfred Hitchcocks REAR WINDOW und Michael Powells PEEPING TOM	215

UTA FELTEN	
Spuren, Risse und Kreise: Denkfiguren im Kino von Michelangelo Antonioni	241
OLIVER FAHLE	
Ein anthropologisches Road Movie: ZABRISKIE POINT	257
LISA GOTTO	
Suchflüge: JENSEITS DER WOLKEN	273
Über die Autorinnen und Autoren	295
Register	299

JUDITH WIMMER

Der Rhythmus des Geldes
Eine Neusichtung von Antonionis L'ECLISSE
mit Georg Simmel

La malattia dei sentimenti – die Krankheit der Gefühle, ihre Fragilität, Instabilität und Reversibilität, ist ein zentrales Thema in Michelangelo Antonionis Tetralogie.¹ Die Charaktere in den vier Filmen wirken selten zutiefst zufrieden; viel öfter scheint sich ein Gefühl des Unbehagens in ihnen auszubreiten, das sie plötzlich erschauern oder zusammenfahren lässt und somit stabile (Liebes-)Beziehungen unmöglich macht. Woher diese Krankheit rührt, ist ein Rätsel. In der einschlägigen Forschungsliteratur findet man zwar viel über ihr ‚Bild‘, jedoch wenig über ihre ‚Erreger‘ – und das, obwohl der dritte Film L'ECLISSE einen möglichen Erreger durch seine schneidenden Kontrastierungen überdeutlich enthüllt: das Geld. Immer wieder wechseln hier emotionale, atmosphärisch aufgeladene Bilder mit an Lärm, Hektik und Aggressionen reichen Börsenszenen. Von einigen Kritikern wie Dwight MacDonald als zu lang und eher nebensächlich abgetan („I got the point right away“²), liefern letztere doch eine Fülle von Aufnahmen, die, unterzieht man sie einer genauen Analyse, erheblich mehr als die bisher wahrgenommene Kapitalismus-Kritik preisgeben. Sie unterstreichen die enorme Relevanz des Geldes für Leben und Erleben der Menschen und verweisen mit zahlreichen Motiven auf die bereits 1900 publizierte *Philosophie des Geldes* von Georg Simmel, die aufgrund ihrer Explikationen zur Korrelation von Geldevolution und (zwischen-)menschlichem Verhalten oftmals als „Soziologie der modernen Gesellschaft“³ rezipiert wird.

Die Charaktere in L'ECLISSE zeigen wesentliche von Simmel lancierte zeitpsychologische Züge wie Geiz, Gier oder Zynismus auf; die Darstellungen der wirtschaftlichen Transaktionen lassen das von ihm prononcierte Merkmal der Charakterlosigkeit sichtbar werden und auch Antonionis Zeit-Raum-Gefüge erinnert stark an Simmels Thesen zu Distanz, Rhythmus und Tempo. Mehr noch: Man ist geneigt zu sagen, L'ECLISSE illustrierte Simmels gesamten Ansatz, „von der Oberfläche des

1 Vgl. Seymour Chatman: *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley 1985, S. 55-56, zudem aber auch Antonionis viel zitiertes Cannes-Statement von 1960, in dem der Regisseur seine Überlegungen zum kranken Eros vorstellt. Eine vollständige englische Übersetzung des Textes findet sich in Seymour Chatman und Guido Fink (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni, Director: L'AVVENTURA*, New Brunswick 1989, S. 177-179.

2 Dwight MacDonald: „THE ECLIPSE“ (1963), in: ders.: *Dwight MacDonald on Movies*, Englewood Cliffs 1969, S. 337-339, hier: S. 338.

3 Otthein Rammstedt: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Georg Simmels Philosophie des Geldes: Aufsätze und Materialien*, Frankfurt am Main 2003, S. 7-24, hier: S. 23.

wirtschaftlichen Geschehens eine Richtlinie in die letzten Werte und Bedeutsamkeiten alles Menschlichen zu ziehen.“⁴ Folglich ist es beinahe bemerkenswert, dass die Überlegungen des Soziologen offenbar noch nie zur Interpretation des Films herangezogen wurden. Das nun ist Gegenstand dieses Aufsatzes. Mit Simmel soll nicht nur der Zusammenhang zwischen dem Geld und der *malattia dei sentimenti* erhellt, sondern auch eine neue Lesart für Antonionis letzten Schwarzweißfilm geliefert werden.⁵

1. Die Geldwirtschaft: abstrakt und charakterlos

Während die Straßen und Orte des EUR-Viertels in Rom (Esposizione Universale di Roma),⁶ wo sich das Gros der Handlung abspielt, verlassen wirken, herrscht vor und in der Börse hektisches Treiben. Sie scheint nicht nur das „Zentrum des Geldverkehrs“,⁷ sondern ebenfalls das Zentrum menschlichen Interesses zu sein. Hinter den Barrieren weilen die Geldgeber, Frauen wie Männer, die gebannt die Zahlen auf der Kurstafel verfolgen; in den inneren Kreisen sehen wir die Broker, wie sie wild umherrennen, hysterisch gestikulieren und aufgebracht ihre Kauf- und Verkaufbefehle in die Menge rufen. Es ist ein absurdes, bizarres, chaotisches, unverständliches Spektakel, das hier mithilfe einer distanzierten Kamera inszeniert wird. Denn ganz im Gegensatz zur üblichen Praxis in Börsenfilmen, wo die Kameras agil einzelne Akteure sowie deren Aktionen verfolgen und somit den ganzen Prozess nachvollziehbar werden lassen – siehe beispielsweise Oliver Stones WALL STREET (1987) oder James Deardens ROGUE TRADER (1999) – agiert Antonionis Kamera weitgehend statisch (Abb. 1). Indem sie das Geschehen unter anderem mit vielen

4 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, Frankfurt am Main 2000 (1900), S. 12.

5 An dieser Stelle sei auf die Aktualität des Themas hingewiesen: Erst vergangenes Jahr sind sowohl von psychologischer als auch von soziologischer Seite her Bücher zum Zusammenhang zwischen Geld und Gefühlen erschienen. Vgl. Wolfgang Schmidbauer: *Das kalte Herz: Von der Macht des Geldes und dem Verlust der Gefühle*, Hamburg 2011 sowie Aldo Haesler: *Das letzte Tabu: Ruchlose Gedanken aus der Intimsphäre des Geldes*, Frauenfeld 2011. Ebenso wird gegenwärtig offenbar verstärkt die Operationalisierbarkeit des Simmelschen Werkes für die Filmwissenschaft erkannt. Das zeigt beispielhaft die im Jahre 2009 erschienene Studie von Daniel Fritsch: *Georg Simmel im Kino: Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld 2009. Sie verbindet auf innovative Art und Weise Simmels kulturphilosophische Theorien zu Großstadt, Mobilität und Abenteuer mit dem frühen Film und dem Ende der Wanderkinos.

6 „Esposizione Universale di Roma“ ist der Name eines Stadtviertels in Rom, dessen Grundpfeiler unter der Aufsicht von Benito Mussolini für die Weltausstellung 1942 errichtet wurden. Die Planungen dafür sahen eine Satellitenstadt vor, die durch die Verbindung von moderner und antiker römischer Baukunst weltweite Anerkennung für die Kultur und Wissenschaft sowie die damals 20-jährige faschistische Herrschaft in Italien erzielen sollte. Als der Zweite Weltkrieg aus- und Mussolinis Herrschaft zusammenbrach, wurde die Ausstellung jedoch abgesagt. Vgl. Andrew Garn, Paola Antonelli, Udo Kultermann und Stephen Van Dyk: *Weltausstellungen 1933-2005: Architektur, Design, Grafik*, München 2008, S. 92-94 und Nicola Timmermann: *Repräsentative ‚Staatsbaukunst‘ im faschistischen Italien und im nationalsozialistischen Deutschland: Der Einfluß der Berlin-Planung auf die EUR*, Stuttgart 2001, S. 111-186.

7 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 708.



Abb. 1

langen *high angle shots* aufnimmt, grenzt sie sich sogar von dem fieberhaft geschäftigen Verhalten der Händler ab und begibt sich auf die Seite der Protagonistin, Vittoria (Monica Vitti), der Geld gleichgültig ist („Ich denke nie daran [an das Elend, J. W.] – genauso wenig, wie ich daran denke, reich zu werden.“) und die auch die Vorgänge an der Börse nicht versteht. Wenn sie den Broker Piero (Alain Delon) fragt, wo die Milliarden sind, die im *crash* verloren wurden, bestätigt sie den ebenfalls visuell evozierten Eindruck von der Geldwirtschaft als Oligarchie.⁸ In Anbetracht der Tatsache, dass Piero ihre Frage nur mit einem Schulterzucken beantworten kann, ist allerdings zweifelhaft, ob in der Geldwirtschaft überhaupt jemand ‚die Fäden in der Hand hat‘, oder ob sie den modernen Individuen nicht sogar „als sich selbst erhaltendes, weder zu steuerndes noch zu durchschauendes System entgegen[tritt], hinter dem alle unmittelbaren Beziehungen zum Anderen und zur Natur zu verschwinden drohen.“⁹

8 Vgl. Guido Bonsaver: „Geometry of Feelings“, in: *Sight and Sound*, Jg. 15 (2005), H. 7, S. 22-24, hier: S. 24. Interessant in diesem Zusammenhang sind die Überlegungen Angelo Restivos: „[T]he question is paradoxical only because it assumes the stock market is a ‚closed system,‘ when in fact it is an open system. But then we could say that Antonioni has constructed with this utterance not just an analogon to the economic miracle, but to his own cinematic practice as well: where narrative closure is resolutely denied, in favor of an ‚openness‘ that attempts to register the emergence of some new thing, new emotion, new mode of being.“ (Angelo Restivo: *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham 2002, S. 120).

9 Andreas Hetzel: „Georg Simmel: *Philosophie des Geldes* (1900)“, in: Gerhard Gamm, Andreas Hetzel und Markus Lilienthal (Hrsg.): *Hauptwerke der Sozialphilosophie*, Stuttgart 2001, S. 72-92, hier: S. 84.

Die Unfähigkeit, die Wege des monetären Flusses zu erfassen, gründet sich Simmels Meinung nach auf ein spezielles Merkmal des Geldes: seine Charakterlosigkeit. Zum einen sei das Geld in seiner Münz- oder Papierform an sich charakterlos, da es so gut wie keine eigenen Qualitäten aufweise (ohne seine wirtschaftliche Funktion wäre es für den Menschen *de facto* wertlos);¹⁰ zum anderen raube es sämtlichen Waren ihren Charakter, indem es ihre individuellen Besonderheiten nur über ein Mehr oder Weniger im Preis ausdrücke; das heißt, es reduziert Qualitäten auf reine Quantitäten und wird dadurch zum „fürchterlichste[n] Nivellierer“,¹¹ der den Kern der Dinge, ihre Unvergleichbarkeit, ihre Eigenart rettungslos aushöhlt. In der Konsequenz bringe all das ebenso eine Gleichgültigkeit für den Menschen mit sich, denn „[d]aß im Geldverkehr eine Person genau soviel wert ist wie die andere, hat nur den Grund, daß keine etwas wert ist, sondern nur das Geld.“¹² Diese Charakterlosigkeit zeigt sich im Börsengeschäft in nahezu unübertrefflicher Evidenz, da das Geld dort erstens ohne Symbolträger, also nicht mal mehr in Münz- oder Papierform auftritt, zweitens die Waren, die Aktien oder Wertpapiere, nicht greifbar sind und drittens die Menschen nicht als Tauschpartner einander gegenüber treten, sondern das Geschäft sich über die Adam Smithsche unsichtbare Hand durchzuführen scheint.¹³ Für den Film als primär visuelles Medium eine enorme Herausforderung! Und doch eignet sich die Börse als *setting* hervorragend, da sie den „unsichtbare[n] Verkehr, das ‚Gespenst des Kapitals‘ [...] in ein kodifiziertes Repertoire von Gesten, in Kommunikationsweisen und -intensitäten, die spezifische Les- und Steuerbarkeiten generieren und erfordern“,¹⁴ übersetzt (Abb. 2).

Diese ökonomischen Prozesse üben Simmels Ansicht nach eine „differenzierende Wirkung“ auf die Menschen aus, und zwar insofern, als „ein gewisser Bruchteil der Gesellschaft sich in eine bisher unerhörte [...] Höhe der Geistigkeit erhebt, während ein anderer Bruchteil gerade in einen ebenso unerhörten praktischen Materialismus ver[sinkt].“¹⁵ Beide Charaktere sehen wir in *L'ECLISSE*, wobei bereits an dieser Stelle vorausgeschickt sei, dass Antonioni – sonst so unkonventionell –

10 Vgl. Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 338-340. Ursprünglich entstand das Geld zwar in Verbindung zu einem wertvollen Material, doch seit Anfang des 20. Jahrhunderts ist es als reines Tauschmittel nur noch durch seine ökonomische Rolle wertvoll. Vgl. Natàlia Cantó i Milà: „Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie‘ des Geldes“, in: Rammstedt: *Georg Simmels Philosophie des Geldes*, S. 191-214, hier: S. 199-202. Simmel beschreibt die Geschichte des Geldes daher als „Zerfallsgeschichte dieser ursprünglichen Einheit von Objekt und Zeichen.“ (Hetzl: „Georg Simmel“, S. 83-84).

11 Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1903), in: ders.: *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*, Frankfurt am Main 2008, S. 319-333, hier: S. 324.

12 Georg Simmel: „Zur Psychologie des Geldes“ (1889), in: Rammstedt: *Georg Simmels Philosophie des Geldes*, S. 267-281, hier: S. 277.

13 Diese Tatsache drückt der Protagonist in *ROGUE TRADER* sehr treffend aus, wenn er sagt: „I wasn't running the position anymore – the position was running me.“

14 Daniel Eschkötter: „Insidergeschäfte: Über Marcel L'Herbiers *L'ARGENT* und F.W. Murnaus *DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS*“, in: Rembert Hüser und Margrit Frölich (Hrsg.): *Geld und Kino*, Marburg 2011, S. 69-82, hier: S. 69.

15 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 653.



Abb. 2

hier mit geradezu bezeichnenden stereotypisierten Geschlechterkonstruktionen operiert.¹⁶ So wird ersterer klar durch Vittoria verkörpert. Sie sinnt viel über die Menschen, das Leben und die Liebe nach, ja setzt sich mit regelrecht philosophischen Fragestellungen auseinander. Da sie sich stark von ihren Gefühlen leiten lässt und selten rationale Erklärungen für ihre Entscheidungen hat, wird ihr, ähnlich wie Giuliana in *IL DESERTO ROSSO*, vielfach ein neurotisches Verhalten attestiert.¹⁷ Wahrscheinlich aber ist sie vielmehr empfindsam bzw. feinfühlig als neurotisch. Zudem bewegt sie sich aufgeschlossen und aufmerksam durch Rom, reagiert sensibel auf die Natur und umgibt sich vorwiegend mit Blumen, Pflanzenfasern oder Textilien. Ihr Umgang mit diesen Dingen ist ein hochgradig taktiler und wäre als ein solcher auch mit dem Geld in Münz- oder Papierform denkbar; an der Börse

16 Genderorientierte Analysen sind im Ansatz bei Brunette, *in extenso* zum Beispiel bei Forgacs oder Orban zu finden. Vgl. Peter Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge 1998, S. 80, David Forgacs: „Antonioni: Space, Place, Sexuality“, in: Myrto Konstantarakos (Hrsg.): *Spaces in European Cinema*, Exeter 2000, S. 101-111 und Clara Orban: „Antonioni’s Women, Lost in the City“, in: *Modern Language Studies*, Jg. 31 (2001), H. 2, S. 11-27.

17 Vgl. beispielsweise Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 81 oder Karen Pinkus: „Emblematic Time“, in: Amy Wygant, Alison Adams und Laurence Grove (Hrsg.): *New Directions in Emblem Studies*, Glasgow 1999, S. 93-108, hier: S. 103. Antonioni weist das allerdings scharf zurück: „Vittoria [ist] ein ruhiges und ausgeglichenes Mädchen, das über das, was es tut, nachdenkt. Es gibt in ihr kein neurotisches Element. Die Krise in *L’ECLISSE* ist eine Gefühlskrise.“ (Michelangelo Antonioni: „Die heutige Krise“ [Interview mit Jean-Luc Godard, 1964], in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte und Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*, München 1984, S. 57-64, hier: S. 59).

hingegen, wo mit Aktien und Wertpapieren gehandelt wird, könnte dieses Bedürfnis nicht befriedigt werden. „Italy’s romance with *materialismo* and capital hold no interest for her. She makes her position clear later on when she asks the stockbroker Piero, ‚What kind of passion is that?‘ Visiting the stock market, she is the only person without a passionate concern for its worldconstituting interests.“¹⁸

Piero illustriert den zweiten Charakter, das materialistische Wesen, *par excellence*. Sein Leben ist derart vom Rechnen, Ermessen, Bestimmen, Abwägen oder, mit Simmels Worten, vom „Reduzieren qualitativer Werte auf quantitative“¹⁹ ausgefüllt, dass er getrost als egoistischer und berechnender Mensch bezeichnet werden kann. Während im Börsengeschäft zum Beispiel zu einer Schweigeminute aufgerufen wird, gedenkt er, statt seines verstorbenen Kollegen, der Milliarde, die simultan für die römische Börse verloren geht. Ebenso seine Mitstreiter: Ihre Anspannung scheint proportional mit dem kontinuierlichen, penetranten Klingeln der Telefone zuzunehmen und sich erst mit der 60. Sekunde postwendend und schlagartig im Chaos zu entladen. Obgleich sich Antonioni in seinen Filmen bekanntermaßen nicht eben als komischer Regisseur profiliert, wurde in dieser einen Szene vielmals eine subtile Komik wahrgenommen,²⁰ und das zu Recht, erinnert sie doch stark an die Ausführungen Henri Bergsons zum Komischen des Zeremoniellen. Es bestehe darin, dass sich bei Zeremonien oder Ritualen eine mechanische Kruste über das Lebendige legt, da die Individuen dann nicht mehr flexibel, elastisch und selbstbestimmt (inter-)agieren, sondern wie Marionetten oder Automaten starren gesellschaftlichen Formalitäten folgen.²¹ Demgemäß sind auch die Broker in *L’ECLISSE* lächerlich, wenn sie mit dem Einläuten der Schweigeminute stupide die Arbeit niederlegen und danach, ohne auch nur eine weitere Sekunde an ihren toten Kollegen zu ‚verschwenden‘, wieder an ihre Posten eilen.

Die Komik dient Antonioni hier natürlich nicht dem Amüsement, sondern der Gesellschaftskritik, die besonders in der Zeichnung Pieros fortwährend mitschwingt. Seine egozentrischen, oft ausgesprochen taktlosen Äußerungen wirken zuweilen fast satirisch überspitzt – so auch, als er erfährt, dass der Betrunkene, der ihm am Abend zuvor seinen weißen Alfa Romeo gestohlen hatte, samt Auto im See versunken und dabei ums Leben gekommen ist: „Das eine und das andere [die Karosserie und der Motor, J. W.] zusammen kostet mindestens eine Woche – und Geld dazu.“ Die Redewendung „Zeit ist Geld“ vollkommen internalisiert, richtet sich Pieros Aufmerksamkeit ungeachtet aller Umstände allein auf eben jene beiden Variablen.²² Daher ist er stets in Bewegung. Als Vittoria anmerkt, dass er nie dableibt, fragt er, warum er sollte? Er erledigt die Dinge schnell, kühn und gewandt,

18 Kevin Z. Moore: „Eclipsing the Commonplace: The Logic of Alienation in Antonioni’s Cinema“, in: *Film Quarterly*, Jg. 48 (1995), H. 4, S. 22-34, hier: S. 27.

19 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 614.

20 Vgl. Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 82 oder Christophe Reffait: „Femmes en bourse“, in: *Vertigo* (2000), H. 20, S. 114.

21 Vgl. Henri Bergson: *Das Lachen*, Meisenheim am Glan 1948 (1900), S. 29-30.

22 René Prédal bezeichnet ihn daher als Sklaven des Geldes. Vgl. René Prédal: „L’ÉCLIPSE, l’ellipse“, in: *L’avant-scène cinéma* (1993), H. 419, S. 1-11, hier: S. 5.

allerdings ohne sich mit moralischen oder ethischen Fragestellungen auseinanderzusetzen, worin er, eher als den männlichen Hauptcharakteren aus Antonionis früheren Filmen, dem Fotografen aus BLOW UP ähnelt.²³ Über Antonionis Werk hinaus lässt er sich durchaus mit den Protagonisten aus anderen *business films* vergleichen: „The entire orientation of these contemporary ‚heroes‘ is the attainment of a certain economic status without which, it seems, one simply has no voice!“²⁴

2. Die modernen Typen: geizig, gierig und zynisch

Da Piero als Broker dazu angehalten ist, die Entwicklungen des Geldes ständig im Blick zu haben, könnte sein Verhalten auf eine Art ‚Berufskrankheit‘ zurückgeführt werden; die Betrachtung weiterer Charaktere zeigt jedoch schnell, dass auch Personen außerhalb der Wirtschaft dem Geld ihre ungeteilte Aufmerksamkeit schenken. Vittorias Mutter zum Beispiel: Aus der festen Überzeugung heraus, dass aus Kleingeld Millionen gemacht werden, investiert sie jede Lira und verfolgt das Geschehen an der Börse geradezu zwanghaft – sie scheint täglich dort zu sein, streut abergläubisch Salz im Börsentempel und tut nachts vor Beunruhigung kein Auge zu. „Ich hab’ das Gefühl, dass sie gar nichts berührt, nichtmal das mit meinem Vater [sein Tod, J. W.]“, bemerkt Vittoria in einer Szene. Als die Börse schließlich zusammenbricht, ist es für sie, wie auch für viele andere, nach Pieros Aussage „der komplette Ruin“. Sie haben Millionen angehäuft, sie den Brokern zur unendlichen Vermehrung anvertraut und schließlich alles verloren. Geiz und Gier haben sie davon abgehalten, das Geld für ein reales Begehren zu verwenden, was die reinste Paradoxie ist, da „das Geld als das *absolute* Mittel auf unbegrenzte Möglichkeiten des Genießens hinausieht und zugleich als das absolute *Mittel* in seinem unausgenützten Besitz den Genuß noch völlig unangerührt läßt.“²⁵ Es stellt sich folglich die Frage, worin der Reiz des Sparens liegt, wenn es sich nicht mehr um das Sparen *für* etwas handelt. Simmel argumentiert, dass das Geld durch seine universelle Einsetzbarkeit in der Moderne nicht länger nur Mittel sei, dem Menschen zur Erfüllung seiner realen Wünsche diene, sondern zum Selbstzweck avanciere²⁶ – eine These, die natürlich jener Karl Marx’ zum Geld als „die wahre *Macht*“, als „der einzige *Zweck*“²⁷ nicht fern ist. Der Typus des Geizhalses oder des Geldgierigen sei das Endergebnis dieser

23 Vgl. Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 80.

24 Jack Boozer: „WALL STREET: The Commodification of Perception“, in: Bonnie Braendlin (Hrsg.): *Cultural Power: Cultural Literacy*, Tallahassee 1991, S. 76-95, hier: S. 83.

25 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 313.

26 Vgl. Cantó i Milà: „Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie‘“, S. 194-195. In der „Psychologie des Geldes“ räumt Simmel dem Geld diesbezüglich einen Sonderstatus ein: „In dem ganzen Gewebe des menschlichen Zweckhandelns giebt [sic] es vielleicht kein Mittelglied, an dem dieser psychologische Zug des Auswachsens des Mittels zum Zwecke so rein hervorträte wie am Gelde; nie ist ein Wert, den ein Gegenstand nur durch seine Umsetzbarkeit in andere, definitiv wertvolle, besitzt, so vollständig auch auf diesen selbst übertragen worden.“ (Simmel: „Psychologie des Geldes“, S. 270).

27 Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Hamburg 2005 (1844), S. 108.

Zweckverschiebung, da er jenseits des monetären Verdienstes und seiner Anhäufung keine weiteren Zwecke mehr erkennen kann.²⁸ Genau darauf wird in *L'ECLISSE* angespielt, wenn Piero nach dem *crash* einen verzweifelten Kunden fragt: „Haben Sie sich ein paar Wertgegenstände gekauft?“, und dieser entgegnet: „Aber nein, das ist es ja eben. Wie gewonnen so zerronnen.“

Auf der anderen Seite des Geschehens sehen wir die Händler, die ihre nunmehr im doppelten Sinne *armen* Kunden nach Hause schicken und trocken bemerken: „So eine Säuberung tut von Zeit zu Zeit ganz gut. Bleiben die guten Kunden übrig – die, die etwas weniger empfindlich sind.“ Dieser rein verstandesmäßige, mitunter herablassende, spöttische Umgang mit dem Menschen ist an der Börse, wo primär die Summen auf den Konten und die Zahlen auf der Kurstafel zählen, quasi vorprogrammiert. Für Simmel ist sie daher die „Pflanzstätte für den Zynismus“.²⁹ „Je mehr hier das Geld selbst zum alleinigen Interessenzentrum wird, je mehr man Ehre und Überzeugungen, Talent und Tugend, Schönheit und das Heil der Seele dagegen eingesetzt sieht, eine umso spöttischere und frivolere Stimmung wird diesen höheren Lebensgütern gegenüber entstehen“.³⁰ Kurz: Je mehr der höchsten Werte sich in Geldwerte übersetzen und damit auf *eine* Wertform reduzieren lassen, desto wertloser erscheinen sie dem modernen Zyniker.³¹ In einer Zeit, in der sich ‚mit Geld alles wieder gut machen lässt‘ (Piero), ist die Niedrigkeit der höchsten Werte praktisch erwiesen.³²

Das wirkt sich auch auf die Liebe aus: So wird der Fokus in *L'ECLISSE* (zumal in den Börsenszenen) anstatt auf das Gefühl innerer Verbundenheit, auf das rein körperliche Begehren gelegt. An den Telefonzellen kleben Pin-Ups, in Pieros Büro liegt ein Wende-Federhalter, der ein Mädchen an- und auszieht (Abb. 3), und auch die Dialoge zwischen den Maklern enthalten zahlreiche erotische Anspielungen von frivolen Kosenamen über anstößige Beschimpfungen bis hin zu zweideutigen Unterredungen. „The dialogue here is pointed, clearly designed in the original Italian to express the erotic quality of the action on the floor, that expenditure of passion which we see in shot after shot.“³³ Interessanterweise sehen wir in anderen Börsenfilmen ebenfalls oftmals das schnelle Geld in Verbindung mit der ‚schnellen Nummer‘: In *ROGUE TRADER* etwa versuchen Nick Leeson's Arbeitskollegen bei ihren allabendlichen Vergnügungstouren beharrlich, fremde Mädchen ‚aufzerei-

28 Vgl. Cantó i Milà: „Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie‘“, S. 194-195.

29 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 334.

30 Ebd.

31 Vgl. Hetzel: „Georg Simmel“, S. 84.

32 Das macht niemand klarer als der wahrscheinlich prominenteste Film-Zyniker, der Millionär Gordon Gekko aus *WALL STREET*, wenn er erklärt: „I create nothing. I own. We make the rules, pal. The news, war, peace, famine, upheaval, the price per paper clip. We pick that rabbit out of the hat while everybody sits out there wondering how the hell we did it. Now you're not naive enough to think we're living in a democracy, are you buddy? It's a free market.“

33 William Arrowsmith: *Antonioni: The Poet of Images*, New York 1995, S. 79. Vgl. dazu auch Philippe Coutarel: „Valeurs sociales et rapports de couple: LE MÉPRIS de Jean-Luc Godard, L'AVVENTURA et L'ÉCLIPSE de Michelangelo Antonioni“, in: *CinémAction: l'écran amoureux* (2003), H. 107, S. 31-39, hier: S. 35.



Abb. 3

ßen‘, und in WALL STREET verkehrt Broker Bud Fox mit so vielen Frauen (auch Prostituierten), dass seine Kollegen nicht mehr folgen können – eine Lebensweise, die jener Gordon Gekkos, dem Börsenhai in Person, entspricht: „We are smart enough not to buy into the oldest myth running – love. A fiction created to keep people from jumping out of windows.“ Dieser ganze Sachverhalt spiegelt sich in Simmels Erklärungen zu der „verhängnisvollen Analogie“ zwischen dem Geld und der Prostitution wider. Seiner Meinung nach ähneln sie sich in ihrer „Indifferenz, in der [sie] sich jeder Verwendung darbierte[n], d[er] Treulosigkeit, mit der [sie] sich von jedem Subjekt lös[en], weil [sie] mit keinem eigentlich verbunden war[en], die jede Herzensbeziehung ausschließende Sachlichkeit, die [ihnen] als reinem *Mittel* eignet“.³⁴ Wie das Geld werde der Mensch durch die Prostitution zum Mittel, um ein Verlangen zu stillen. Wenngleich es in L’ECLISSE nicht um Prostitution geht, erleben wir doch, dass die Börsenmakler Frauen allenfalls wie Objekte ergo Mittel behandeln.³⁵ Für Piero scheinen sie neben der Börse und seinem Sportwagen ledig-

³⁴ Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 514.

³⁵ Bemerkenswert ist nebenbei, dass Antonioni Vittoria wiederholt mit Hilfe von Fenstern, Bildern oder Tafeln ‚einrahmt‘ und somit ebenfalls als Objekt ausstellt. Brunette weist jedoch darauf hin, dass die Rahmung in L’ECLISSE nicht genderspezifisch zu verstehen ist: „The shots are strongly reminiscent of the framing of women in Antonioni’s earlier films, but now *both* the man and the woman are thus framed. Here [...] the director seems to be moving toward a less specifically gendered staging of his formal effects, though thematically there will be little or no change in the sexual dynamic.“ (Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 75).

lich als drittes Ventil für seine Manneskraft herzuhalten.³⁶ Wenn er seine Freundin abserviert, weil sie sich ihre blonden Haare braun gefärbt hat oder einer Fremden im Vorübergehen einen Klaps auf den Hintern gibt, dann geht es ihm weniger um deren Person, sondern vielmehr um deren Bereitschaft zur Fügung: „Still, in good stockbrokerly form, he prefers women who ‚give abundantly and quickly‘ (like hot stocks with ‚fast turnovers‘).“³⁷ Das heißt, die Gefühlskrise in *L'ECLISSE* rührt offenbar daher, dass sich die Menschen gegenseitig nicht (mehr) viel wert sind.³⁸

3. Der Stil des Lebens: distanziert, disrhythmisch und temporeich

Die Blindheit für die individuellen Werte der Dinge, Ereignisse und auch der Mitmenschen gehe laut Simmel mit der Vorherrschaft des Geldes einher, denn wenn das Geld zum alleinigen Zweck avanciere, entwerte es alle außerökonomischen Zwecke;³⁹ sprich: In einer Welt, in der sich alles um Geld dreht, in der das Budget über Status und Macht entscheidet, erscheint jedes andere Vermögen früher oder später obsolet. Da sich Gesellschaften über Werte konstituieren, liegt es auf der Hand, dass ein derart drastischer Wandel in der Wertwahrnehmung ebenso fundamentale Veränderungen für das Zusammenleben der Menschen impliziert. So sei der Stil des Lebens nach Simmel ein neuartiger geworden. Er entspinne sich anhand von drei Begriffen – Distanz, Rhythmus und Tempo⁴⁰ –, die abermals in *L'ECLISSE* von zentraler Bedeutung sind. Schauen wir uns Antonionis Rom *en détail* an. Der Hauptteil der filmischen Handlung spielt in der (damals) modernsten Sektion des EUR. Sie formiert sich aus gläsernen und stählernen Appartement-Häusern, jüngst gepflanzten Bäumen an der Promenade, minimalistischen Straßenlampen sowie einem omnipräsenten pilzförmigen Wasserturm, der in der Forschung immer wieder als Anspielung auf die ebenfalls pilzförmige Wolke einer Atombombenexplosion gelesen wird (Abb. 4).⁴¹ Holz- und Backsteinstapel sowie sich noch im Bau befindliche Häuser weisen auf Prosperität hin, unterstreichen jedoch auch „die

36 Vgl. Chatman: *Antonioni*, S. 85.

37 Ebd. So sagt Piero zu Vittoria gleich zu Beginn ihrer Beziehung: „Ich verstehe nicht, warum wir so viel Zeit verlieren müssen.“

38 An dieser Stelle sei kurz auf einen weiteren Zusammenhang hingewiesen. So bemerkt Arrowsmith, dass der Börsentempel unmissverständlich eine ehemalige Basilica ist: „[W]e cannot fail to notice how the same values emanate from the great basilica, this Mother Church of Money, into the world at large, into every corner of ordinary life, so that in the end the market comes to govern almost every action, even Piero's way of loving, just as it creates the general passivity toward the problems of the spirit.“ (Arrowsmith: *Antonioni*, S. 81) Vgl. dazu ebenfalls Michel Arouimi: „La Rome d'Antonioni dans L'ÉCLIPSE“, in: Yves Clavaron und Bernard Dieterle (Hrsg.): *La mémoire des villes: The Memory of the Cities*, Saint-Étienne 2003, S. 167-176.

39 Vgl. Hetzel: „Georg Simmel“, S. 87.

40 Vgl. Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 655-723.

41 Vgl. zum Beispiel Jacopo Benci: „Michelangelo's Rome: Towards an Iconology of L'ECLISSE“, in: Richard Wrigley (Hrsg.): *Cinematic Rome*, Leicester 2008, S. 63-84, hier: S. 68-69 oder Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 77.



Abb. 4

Unabgeschlossenheit eines fragwürdigen Zukunftsstadtentwurfes“.⁴² Antonioni präsentiert uns das Stadtgebiet stets sowohl in seiner Ästhetik als auch in seiner Zweifelhaftigkeit.⁴³ Zu erhärten scheinen sich diese Zweifel schließlich in der Darstellung des Zusammenspiels von gebautem Raum und Individuum, etwa wenn ein Gebäude eine Figur umsäumt, sie blockiert, hemmt oder isoliert, wenn sich eine wechselseitige Spannung aufbaut, sich ein vermeintlich antagonistisches Verhältnis bildet.⁴⁴ Konkret wird das in Bildern, in denen Fensterscheiben, Gitter, Theken, Wände, Stäbe oder Türen eine Grenze zwischen Mensch und Umwelt markieren. Am auffälligsten und dementsprechend am häufigsten diskutiert ist die von Antonioni prominent ins Bild gerückte massive Säule im Börsentempel: Von einigen als Beleg für die visuelle Komplexität des Films herangezogen,⁴⁵ von anderen symbolisch als jegliche Art von Hindernis der jungen Liebe zwischen Vittoria

42 Tina Hedwig Kaiser: *Flaneure im Film: LA NOTTE und L'ECLISSE von Michelangelo Antonioni*, Marburg 2007, S. 74-75. Damit steht der Mittelklasse-Vorort im krassen Gegensatz zu den älteren Wohnbezirken und dem historischen Stadtzentrum Roms, das allerdings im Film kaum zu sehen ist. In *L'AVVENTURA* hingegen finden wir das Motiv ‚altes vs. neues Rom‘ intensiv bearbeitet. Vgl. dazu Benci: „Michelangelo's Rome“, S. 64-67.

43 „Antonioni's films are the most radical examples of the aestheticizing of anxiety through ambiguity and indetermination in the Italian cinema of the second ‚vital crisis,‘ the crest of the economic miracle.“ (P. Adams Sitney: *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, Austin 1995, S. 171).

44 Vgl. Forgacs: „Antonioni“, S. 110.

45 Vgl. Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 77 oder Doris Agotai: *Architekturen in Zelluloid: Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld 2007, S. 51-52.



Abb. 5

und Piero interpretiert,⁴⁶ verallgegenwärtigt sie mit Simmel betrachtet schlicht Distanz bzw. Abstand, Entfernung und Spannung und zwar nicht nur in Bezug auf die Hauptcharaktere, sondern auf das gesamte Lebensgefühl (Abb. 5).

Seit der Geldwirtschaft, so der Soziologe, sei es möglich, fernab von familiären Kontexten eigene Lebensentwürfe oder „wirtschaftlich[e] Sonder-Interessiertheit[en]“⁴⁷ zu entwickeln. Das habe zur Folge, dass sich ein Individualisierungs- und Differenzierungsprozess in Gang setze, der eine Entfernung von Verbundenheit, Gemeinschaft und Tradition mit sich bringe. So erklärt es sich, dass Piero und Vittoria – stets auf den eigenen Weg bedacht – beide weder sonderlich enge Beziehungen zu ihren jeweiligen Familien noch feste Freund- oder Partnerschaften pflegen. Im weitesten Sinne scheint in *L'ECLISSE* sogar die Kamera einen solchen Prozess zu durchlaufen, da sie, wie Chatman vermerkt, ebenfalls eine eigene Identität ausbildet.⁴⁸ Sie lässt sich zu keiner Zeit von dem Geschehen vereinnahmen oder mitreißen und ist somit inkomparabel mit den Kameras aus anderen Börsenfilmen. Auch die Tonspur hat sich weitgehend von den Dialogen emanzipiert; sie gibt etliche (Stör-)Geräusche wieder, wie die eines Rasierapparats, eines Krans, eines Propellers, des Windes oder der Fahnenstangen, und unterstreicht dadurch die Frag-

⁴⁶ Vgl. zum Beispiel Ian Wiblin: „The Space Between: Photography, Architecture and the Presence of Absence“, in: François Penz und Maureen Thomas (Hrsg.): *Cinema und Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, London 1997, S. 104-112, hier: S. 111 oder Benci: „Michelangelo's Rome“, S. 71.

⁴⁷ Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 664.

⁴⁸ Vgl. Chatman: *Antonioni*, S. 114.



Abb. 6

mentiertheit der Gespräche, die Schweigeminuten und Zwischenräume. Diese Zwischenräume stehen einerseits für die Kommunikationsunfähigkeit der Charaktere; andererseits enthüllen sie die verborgene, innere Zerrissenheit jedes einzelnen Individuums.⁴⁹ Mit anderen Worten: Antonioni zeigt unter Verwendung diverser filmischer Mittel, wie sich die von Simmel beschriebene Distanz buchstäblich in die Menschen hineinfrisst (Abb. 6).

Kommen wir zum Zeiterleben in Antonionis Rom: Nach der Trennung von Riccardo ganz zu Beginn des Films flaniert Vittoria durch das ruhige, verlassen wirkende EUR-Viertel. In ihrer Wohnung angekommen, schaut sie aus dem Fenster; die Bäume draußen bewegen sich im Wind; die Zeit scheint stillzustehen. Aus dieser Einstellung heraus geht es mit einem Schnitt direkt ins Stadtzentrum vor den Börsentempel, wo ungeduldige Menschen, quietschende Reifen und durchdringende Autohupen Hektik und Stress verbreiten. Später wird an eine Szene, in der Vittoria zu afrikanischen Rhythmen tanzt, eine stille Flughafen-Sequenz und daran wieder das rasende Durcheinander an der Börse montiert. In diesem Stil folgen während des gesamten Films die unterschiedlichsten Stimmungen und Geschwindigkeiten in unvorhersehbarem Turnus aufeinander. Antonioni fügt Tempi zusammen, die nicht nur konträrer, sondern auch dissonanter kaum sein könnten und

⁴⁹ Vgl. Michel Chion: „What a Time It Was! An Essay on Antonioni's L'ECLIPSE“, in: *The Sound-track*, Jg. 3 (2010), H. 1, S. 5-9, hier: S. 6 oder Emmanuel Decaux: „Une musique: L'ECLIPSE“, in: *Cinématographe* (1980), H. 62, S. 25.

erschüttert damit jeglichen natürlichen Zeit-Rhythmus.⁵⁰ Dieserart macht er auf das neu entstandene, von allem Gleichmaß und jeglicher Kontinuität befreite Zeitgefühl in der Moderne aufmerksam. Die Kontrastierungen mit dem Geschehen an der Börse implizieren wiederum einen Zusammenhang mit dem Geld, nach Simmel: mit dem genuin dis-rhythmischen Charakter des Geldes, der sich in seiner beständigen Nutzbarkeit manifestiere.⁵¹ Denn indem das Geld den Menschen nahezu uneingeschränkten und damit rein bedürfnisorientierten Konsum ermögliche, beeinflusse es nicht nur den natürlichen Rhythmus des Lebens, der Jahrtausende lang von Tag und Nacht, Ebbe und Flut, Erntezeiten und Dürreperioden geprägt war, sondern setze ihm eine zunehmende Gleichmäßigkeit entgegen (alles ist immer möglich), die ob der individuellen Freiheit, sich selbst Unregelmäßigkeit zu verschaffen, *summa summarum* für eine Dis-Rhythmik in der modernen Gesellschaft Sorge.⁵²

Darüber hinaus vermitteln Antonionis durchaus als plakativ zu bezeichnenden Kontrastierungen ein Gefühl für Tempo. Wenn extrem schnelle Sequenzen mit eklatant langsamen verbunden werden, wird sich der Zuschauer nicht an eine Geschwindigkeit gewöhnen, sie stattdessen immerzu bewusst wahrnehmen. Auf diese Weise provozieren die Szenen im Zentrum Roms beständig Eile, Rast- und Ruhelosigkeit, was nach Simmel grundsätzlich dem Leben in Großstädten eigne, da sie seit jeher die „Sitze der Geldwirtschaft“⁵³ gewesen seien und ein Zusammenhang zwischen Geld und Beschleunigung in zweierlei Hinsicht bestehe: Einerseits sei Geld an sich Träger permanenter Bewegung, da seine Bedeutung allein darin liege, dass es fortgegeben werde.⁵⁴ Andererseits gelte die Maxime, je mehr Geld an einem Ort vorhanden ist, desto höher ist der Warenumsatz, desto bunter und voller der Eindruck vom Treiben und desto größer das Maß der *Veränderung*, das gemeinhin als Tempo des Lebens empfunden wird.⁵⁵ So zeigen sich an der Börse innerhalb kleinster zeitlicher Einheiten kolossale Kurs- sowie Stimmungsschwankungen. Für Simmel ist sie daher „das entschiedenste Symbol für diese ganzen Korrelationen“.⁵⁶ Inwiefern das Tempo des wirtschaftlichen Lebens Einfluss auf den Alltag nimmt, wird auf narrativer Ebene deutlich: L'ECLISSE beginnt im Morgenrauen und endet in den späten Abendstunden; das heißt, es wird der Eindruck

50 Vgl. Arrowsmith: *Antonioni*, S. 73.

51 „[E]s enthält in sich nicht den geringsten Hinweis auf eine regelmäßige Hebung und Senkung der Lebensinhalte, es bietet sich jeden Augenblick mit der gleichen Frische und Wirksamkeit dar, es nivelliert durch seine Fernwirkungen wie durch seine Reduktion der Dinge auf ein und dasselbe Wertmaß unzählige Schwankungen [...]. Dennoch: gerade dieses an sich wesenslose Wesen des Geldes ermöglicht, daß es sich auch der Systematik und Rhythmik des Lebens leihe, wo das Entwicklungsstadium der Verhältnisse oder die Tendenz der Persönlichkeit darauf hindrängt.“ (Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 691).

52 Vgl. ebd., S. 676-680.

53 Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 320.

54 Vgl. Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 714.

55 Vgl. ebd.: S. 707, 697-696. Genau heißt es dazu: „Was wir als Tempo des Lebens empfinden, ist das Produkt aus der Summe und der Tiefe seiner Veränderungen.“ (Ebd.: S. 696).

56 Ebd.: S. 707.

erweckt, die ganze Zeitspanne, die Wochen, wahrscheinlich gar Monate,⁵⁷ in denen Vittoria und Piero zusammen sind, vergehe so schnell wie ein einziger Tag. Zeit wird dargestellt wie sie im modernen Leben empfunden wird – nicht als regelmäßige, lineare Abfolge von Sekunden, Minuten, Stunden etc., sondern als eine Reihe diskontinuierlicher und vor allem rasant verstreicher Momente.⁵⁸ Vereint sehen wir alle Begriffe des neuen Lebensstils in einem Motiv, das Antonioni häufig als Requisite in der Börse, aber auch in den Büros und Wohnungen einsetzt: dem Telefon. Es verallgegenwärtigt die Distanz zwischen zwei Kommunikationspartnern, es unterbricht durch sein plötzliches Klingeln jede Rhythmik, und es fordert zur unverzüglichen Reaktion, zu Tempo auf. Für Marshall McLuhan ist es daher ein „unwiderstehlicher Eindringling“ bzw. „[s]einem Wesen nach [...] eine eindringlich-persönliche Form, die auf keine der Forderungen des Privatlebens, das der visuelle und gebildete Mensch so sehr schätzt, Rücksicht nimmt.“⁵⁹

5. Das Seelenleben der Menschen: frei, aber haltlos

Doch wie ist das alles mit Antonionis *malattia dei sentimenti* zusammen zu bringen? Simmels Meinung nach habe das moderne Leben, die neuen Dimensionen von Distanz, Rhythmus und Tempo, Auswirkungen auf das Seelenleben der Menschen. Auf der einen Seite genießen sie eine Freiheit, die es in dem Ausmaß wohl niemals zuvor gegeben hat: Die Individuen haben die Gelegenheit, losgelöst von familiären oder standesgemäßen Kontexten verschiedene Facetten ihrer Persönlichkeit auszuprobieren; die Großstädte versprechen ihnen schnelle wirtschaftliche Erfolge und damit weitere, schier unendliche Möglichkeiten der Selbstverwirklichung; das ganze Dasein charakterisiert sich durch die zahlreichen Brüche und schnellen Entwicklungschancen als ein insgesamt *ungebundeneres*.⁶⁰ Das Geld ermöglicht es, sich von jedweden Bindungen loszukaufen. „Seit es überhaupt Geld gibt, ist, im großen und ganzen, jedermann geneigter zu verkaufen als zu kaufen. [...] Ja, indem jene Besitze bei sehr rapidem Geldverkehr überhaupt nicht mehr unter der Kategorie eines definitiven Lebensinhaltes angesehen werden, kommt es von vornherein nicht zu jener innerlichen Bindung, Verschmelzung, Hingabe, die der Persönlichkeit zwar

57 Vgl. hierzu Michaela Krützens Beitrag in diesem Band.

58 Vgl. Arrowsmith: *Antonioni*, S. 73.

59 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle: Understanding Media*, Dresden 1995 (1964), S. 413.

60 In seinem Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ formuliert Simmel den Begriff der Freiheit weiter aus und betont die neuartige geistige Dimension: „Wie in der Feudalzeit der ‚freie‘ Mann derjenige war, der unter Landrecht stand [...] – so ist heute, in einem vergeistigten und verfeinerten Sinn, der Großstädter ‚frei‘ im Gegensatz zu den Kleinlichkeiten und Präjudizierungen, die den Kleinstädter einengen. Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht.“ (Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 327-328).



Abb. 7

eindeutig determinierende Grenzen, aber zugleich Halt und Inhalt gibt.⁶¹ Letzteres ist ebenso auf eine beständige Beziehung, einen festen Familienzusammenhalt oder eine langjährige Arbeit übertragbar – alle definitiven Lebensinhalte schränken auf gewisse Weise ein, verleihen aber auch Kontur. Auf der anderen Seite wohnt den nahezu unbegrenzten Möglichkeiten also die Gefahr der Entwurzelung, des Identitätsverlustes, oder mit anderen Worten: der De-Subjektivierung bzw. Objektivierung inne.

In Konfrontation mit diesen Gefahren entwickeln die Menschen spezifische Schutzorgane,⁶² die in L'ECLISSE unter anderem in der Kuss-Szene erkennbar werden, für die Antonioni als *setting* bezeichnenderweise den Zebrastreifen auf der Kreuzung zwischen der *Viale dell'Umanesimo* (der Straße des Humanismus, wo Vittoria wohnt) und der *Viale della Tecnica* (der Straße der Technik, wo sie Piero trifft) gewählt hat (Abb. 7).⁶³ Sie lässt so ziemlich alles vermissen, was die *first kisses* im Hollywoodkino legendär macht: Romantik, Leidenschaft, Sinnlichkeit. Stattdessen wird die Sache hier strategisch angegangen. Piero: „Wenn wir drüben sind, dann gebe ich dir einen Kuss.“ Was *prima facie* von Kälte und Pragmatismus

61 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 554-555.

62 Vgl. Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 320.

63 Vgl. Laura Rascaroli und John David Rhodes: „Antonioni and the Place of Modernity: A Tribute“, in: *Framework*, Jg. 49 (2008), H. 1, S. 42-47, hier: S. 45. Für Chatman stehen die Zebrastreifen *en passant* symbolisch für Pieros hektische Lebensweise: „[D]ashing as he does to and fro, around and about, from client to broker, from woman to woman.“ (Chatman: *Antonioni*, S. 111).

zeugt, ist aus Simmels Perspektive Indiz dafür, dass Piero sein Innerstes abschirmt. Indem er jegliche Eindrücke nur mit dem Verstand, den „durchsichtigen, bewußten, obersten Schichten“⁶⁴ seiner Seele erfasst, bleibt er tief drinnen unerschütterlich, unverletzlich, aber eben auch unberührt. Vittoria spielt sein Spiel mit, wenn sie nach einer Weile entgegnet: „Jetzt sind wir auf der Hälfte“, ergreift aber zu ihrem Schutz direkt nach dem Kuss die Flucht – ein Motiv, das auch in anderen Filmen Antonionis immer wieder auftaucht.⁶⁵ Anders als Piero ist sie zwar versucht, sich gefühlsmäßig zu öffnen, doch im ständigen Konflikt mit ihrem eigenen Ich hat sie Schwierigkeiten, sich auf andere wirklich einzulassen (Vittoria: „Ich wollte, ich würde dich nicht lieben... oder ich würde dich viel mehr lieben.“).⁶⁶

Das von Simmel beschriebene „Gefühl unerträglicher Enge im Gebundensein an den nächsten Kreis“⁶⁷ spricht aus all ihren Gebärden, ihrer Gestik sowie Mimik. In dieser Hinsicht erinnert sie an das Schopenhauersche ‚frierende Stachelschwein‘, das sich aus Sehnsucht nach Nähe und Wärme an seine Artgenossen drängt, sich dabei aber stößt und sticht, sodass es wieder von ihnen abrückt.⁶⁸ Stattdessen scheint sie fernab vom alltäglichen Geschehen förmlich aufzuleben: Kindliche Freude spiegelt sich zum Beispiel in ihrem Gesicht wider, als sie sich in einem Sportflieger hoch oben durch die Wolken bewegt oder als sie verkleidet als afrikanische Einheimische zu exotischen Rhythmen tanzt. „[D]iese ganze Distanzierung“, so Simmel, „geht Hand in Hand mit der Knüpfung von Beziehungen zu dem Fernsten, mit dem Interessiert-sein für weit Entlegenes“,⁶⁹ das heißt, eine Vergrößerung der Distanz in innerlicher Hinsicht steht einer Sehnsucht der Überwindung der Distanz in äußerlicher Hinsicht gegenüber. Wenn Vittoria also, verortet in dem artifiziiellen, kommerziellen EUR-Viertel, eine indigene Afrikanerin imitiert, drückt sie zweierlei aus: ihre Sehnsucht nach der Natur sowie ihre Distanz zu ihr⁷⁰ – was *en passant* auch nur zusammen denkbar ist, denn ein ästhetisches oder romantisches Naturverständnis kann erst durch Distanz, sprich: durch die Urbanisierung und die damit verbundene stille Trauer, das Gefühl sehnsüchtigen Fremdseins sowie verlorener Paradiese entstehen.⁷¹

64 Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 228.

65 Zur Prominenz des Fluchtmotivs vgl. Chatman: *Antonioni*, S. 61.

66 Sie erlangt nie die Sicherheit, dass Piero der Richtige für sie ist. Das wird zum Beispiel deutlich, als sie einem Fremden nachschaut und Piero fragt: „Hast du gesehen wie gut der Mann aussah?“ Perez bemerkt dazu: „For a moment Vittoria, hesitant about her involvement with Piero, contemplates the alternative, the distractive passerby who points the narrative away from its unsettled center in the love story; for a moment the film pursues a narrative path it might have taken.“ (Gilberto Perez: *The Material Ghost: Films and their Medium*, Baltimore 1998, S. 401-402).

67 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 663.

68 Vgl. Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften II*, Frankfurt am Main 1986 (1851), S. 765.

69 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 663.

70 Vgl. Perez: *The Material Ghost*, S. 416.

71 Vgl. Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 666.



Abb. 8

So scheint es, dass beide zu Beginn beschriebenen, durch die Geldwirtschaft bedingten Charaktere, der Materialist sowie das übermäßig geistvolle Gemüt,⁷² zwar Möglichkeiten für sich gefunden haben, mit den drastischen Veränderungen in der Moderne umzugehen (Piero durch den Verstand, Vittoria durch die Flucht zu weit Entlegenem), sie aber beide kaum eine andauernde Zufriedenheit erlangen. Augenfällig wird das durch das Mimenspiel Monica Vittis: In *L'ECLISSE* sieht man sie zwar im Vergleich zu den anderen Filmen der Tetralogie häufig lachen oder lächeln, doch diese Gefühlsregungen verschwinden so schnell wie sie gekommen sind (Abb. 8). Die *malattia dei sentimenti* basiert also, mit Simmel argumentiert, auf der durch das Geld erlangten enormen Freiheit, da sie zugleich „Haltlosigkeit, Wirrnis und Unbefriedigung erzeugt“;⁷³ nur so erklärt es sich, schreibt der Soziologe, „daß unsere Zeit, die, als ganze betrachtet, sicher mehr Freiheit besitzt als irgend eine frühere, dieser Freiheit doch so wenig froh wird.“⁷⁴

72 An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass die Charaktere sich nicht nur in den genannten einzelnen Merkmalen unterscheiden, sondern auch grundverschiedenen Welten angehören. „Der Passivität steht die Aktivität gegenüber, der Leere die Überfülle, der Innerlichkeit das zielgerichtete Streben.“ (Daniel Illger: *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*, Berlin 2009, S. 263).

73 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 555.

74 Ebd.

6. Die Objektivierung in der Moderne: allgegenwärtig und allumfassend

Mit diesem theoretischen *background* ließe sich ebenfalls eine These für die rätselhafte und dementsprechend viel diskutierte Schlussesequenz formulieren: Sie setzt die zuvor erörterte bzw. von Simmel wahrgenommene Objektivierung in der Moderne visuell um oder genauer: Sie treibt sie auf die Spitze. Denn das Thema klingt bereits an, wenn Riccardo in der Eingangsszene eine ganze Minute lang bewegungslos in seinem Sessel verharrt und dabei wie ein weiteres Möbelstück wirkt oder wenn Vittoria und Piero in dem Scheitern, eine echte Verbundenheit zwischen sich aufzubauen, beide zum Objekt für den jeweils anderen werden.⁷⁵ Vittoria bekräftigt dieses Argument, wenn sie sagt: „Es gibt Tage, da ist es mir gleich, ob ich mir mit einem Stück Stoff, einem Buch oder einem Mann die Zeit vertreibe.“ Ein Zitat, das erneut auch an Marx und seine Theorie der Verdinglichung denken lässt, die erstmals auf die den kapitalistischen Gesellschaften inwohnende Tendenz aufmerksam macht, in allem und jedem einen Gebrauchswert zu sehen und es/ihn damit zur Ware zu degradieren.⁷⁶ Beinahe folgerichtig lässt Antonioni in *L'ECLIPSE* einen Menschen nach dem anderen verschwinden: Zuerst geht Riccardo unter, dann ein Broker durch einen Herzinfarkt, der Dieb von Pteros Auto im See, später Piero selbst, nachdem sich Vittoria von ihm verabschiedet hat, und zum Schluss beide Hauptcharaktere.⁷⁷ Das Motiv entwickelt sich *crescendo*-artig auf die Schlussesequenz hin, in der, mit Antonionis Worten, nur die Objekte vom Abenteuer bleiben: „[T]he town, material life, has devoured the living beings.“⁷⁸

75 Vgl. Enzo Paci und Giairo Daghini: „Quand les philosophes discutent du film *L'ECLIPSE*: un débat autour de la dialectique de l'intersubjectivité. Antonioni expliqué par Marx, Husserl et Lukacs“, in: *Cinéma* (1962), H. 70, S. 75-88, hier: S. 76.

76 Vgl. Karl Marx: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, MEW 23, Berlin: 1984 (¹1867), S. 85-97.

77 Vgl. András Bálint Kovács: „Sartre, the Philosophy of Nothingness, and the Modern Melodrama“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 64 (2006), H. 1, S. 135-145, hier: S. 142. Das Motiv des Verschwindens begegnet uns besonders prominent natürlich bereits in *L'AVVENTURA*, wo Anna, von der man zunächst meinen könnte, sie sei die Hauptfigur des Films, plötzlich verloren geht. Antonionis Erzählweise zeichnet sich daher durch ein wichtiges Merkmal moderner Plots aus: die Ellipse. Im klassischen Sinne handelt es sich dabei um Auslassungen von Handlungselementen, die der Rezipient ohne Zweifel selbst einfügen kann. Chatman vermerkt allerdings, dass die Ellipsen in Antonionis Filmen für Unklarheit, bisweilen gar Unerklärbarkeit sorgen und anstatt zur Spannungs- und Temposteigerung vielmehr für *temps morts*-Effekte eingesetzt werden. Vgl. Chatman: *Antonioni*, S. 79.

78 Zitiert nach Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, S. 88. Norman N. Holland zufolge ist Antonioni geradezu besessen von der „dehumanization“, der „diminution of man, the subject, and the triumph of the inanimate, the object.“ (Norman N. Holland: „Not Having Antonioni“, in: *The Hudson Review*, Jg. 16 (1963), H. 1, S. 89-95, hier: S. 90) Bekanntlich betonte der Regisseur auch des Öfteren, dass ein Schauspieler nicht von höherem Wert für ein Bild sei als die Requisiten, die Kulisse. Vgl. beispielsweise Michelangelo Antonioni: „Michelangelo Antonioni“ (1969), in: Bert Cardullo (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni: Interviews*, Jackson 2008, S. 79-103, hier: S. 91.

Nachdem Vittoria und Piero sich für den Abend um acht an ihrer Ecke, der Kreuzung mit dem Zebrastreifen, verabredet haben, wartet die Kamera am vereinbarten Treffpunkt – doch keiner der beiden erscheint. Stattdessen sehen wir eine fast dokumentarisch anmutende Montage aus Aufnahmen, die den urbanen Raum, seine Gebäude, seine Straßenführung, seine Bepflanzung sowie zahlreiche Details zeitgenössischen Lebens aus diversen Perspektiven abbildet. Indem Antonioni sich in diesen letzten Minuten von den Protagonisten und bald schon von allem, was wir mit ihnen assoziieren, frei macht, verlieren Vittoria und Piero nicht nur ihre spezifische Bedeutung für den jeweils anderen, sondern darüber hinaus ihre Bedeutung als Filmhelden. Da ihre Probleme nicht gelöst werden bzw. man als Zuschauer nicht erfährt, ob sie nach ihrer gemeinsamen ‚Reise‘ – wie im *classical cinema*⁷⁹ – an einem Punkt ankommen, an dem sie erkennen, wer sie sind, was sie wollen und mit wem sie zusammen gehören, wird manifest, dass es nicht um ihren speziellen Fall geht. Im Gegenteil: Die beiden scheinen nur als Beispiel zur Veranschaulichung eines generellen Phänomens gedient zu haben.

Erst durch die Verbannung der Protagonisten von der Leinwand rücken nun die unbekanntenen Personen, die sich rund um den Treffpunkt aufhalten, in den Fokus der Aufmerksamkeit, und – das wird anhand ihrer Inszenierung evident – auch sie weisen ‚Symptome‘ der Krankheit auf. Zumeist isoliert bewegen sie sich durch den urbanen Raum, erkunden ihn mit teils indifferenten, teils argwöhnischen oder verängstigten Blicken. Die unübersehbaren Überschriften einer Zeitung „La gara atomica“ und „La pace é debole“ („Das atomare Wettrüsten“ und „Der Frieden ist schwach“) schreiben eine tiefgreifende Verunsicherung oder gar eine düstere Vorahnung in die Luft. Das Klima der Moderne, so suggerieren die Bilder, ist keines, das in irgendeiner Weise Festigkeit oder Geborgenheit vermittelt, sondern vielmehr eines, das die (unverbundene) Koexistenz von Menschen und Dingen,⁸⁰ die Schwierigkeit, Verbindungen herzustellen, Beziehungen einzugehen, aufzubauen und aufrechtzuerhalten, heraufbeschwört. Mit diesen letzten Aufnahmen lenkt Antonioni also, analog zu Simmel, den Blick auf die gesamte moderne Gesellschaft.⁸¹ Doch es bleibt bei einer Zustandsbeschreibung. Das offene Ende gibt keinerlei Hinweis darauf, ob sich die Menschen, um den Soziologen ein letztes Mal als Wortgeber zu bemühen, ihrer Freiheit irgendwann froh werden.

79 Vgl. hierzu Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt am Main 2006 (12004), darüber hinaus aber auch ihren Beitrag im vorliegenden Band.

80 Vgl. Chatman: *Antonioni*, S. 82.

81 „[W]e’re led to ponder more generally the troubles of unsettled modern love, the sentimental homelessness of our time.“ (Perez: *The Material Ghost*, S. 394).