

Julia Brühne (Bremen)

Von Hitchcock zu Antonioni: Sprache, Hybridität und ästhetische Revolution in *North by Northwest*, *L'avventura* und *Zabriskie Point*

L'avventura, *Zabriskie Point*, and *North by Northwest*: what could these three seemingly disparate films have in common? In this article, I argue that with *L'avventura* and *Zabriskie Point*, Antonioni not only created an homage to Hitchcock, but also, by extending the Hitchcockian entanglements of language and the political, of revolution and communication, created a complex poetic reflection on the question of art, language, ideology, and revolution. While Hitchcock's film is much more than just a well-done spy thriller, Antonioni, I argue, skillfully connects the dots of Hitchcock's subtle critique of Cold War democracy and transfers it to both the economic miracle of Italy and the US of the student revolution of the 60s.

Einleitung

Es gibt viele Möglichkeiten, die einzelnen Phasen im Œuvre Michelangelo Antonionis aufzuschlüsseln oder einzugruppieren: Die frühen Jahre von *Cronaca di un amore* (1950) bis *Il grido* (1957), die amerikanische Phase bei MGM, die Filme mit Monica Vitti als Hauptdarstellerin,¹ oder aber Antonionis filmische Studien über eine von ihm selbst konstatierte *malattia dei sentimenti*, die in der urbanen Wirtschaftswunderzeit der 60er Jahre Liebespaare einander grundsätzlich verfehlen lässt,² oder, noch breiter angelegt, all jene Filme, die "eine[.] kritische[.] Vorstellung des Verlustes von Identität und Moral der Menschen der modernen Gesellschaft untersuchen [...]" – "von *Cronaca d'un amore* (*Chronik einer Liebe*, 1950) bis *Il deserto rosso* (*Die rote Wüste*, 1964)."³ All diese – oft ineinander verlaufenden – Eingruppierungen und viele der entsprechenden, ausführlichen Filmanalysen sind fraglos einleuchtend und können sicherlich nach wie vor als maßgebliche Orientierungshilfe für die Bestimmung des Antonionischen (Haupt-)Œuvre betrachtet werden. Wenn ich mich hier indes dazu entschieße, im Folgenden zwei Filme

¹ So fasst etwa Seymour Chatman *L'avventura*, *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) und *Il deserto rosso* (1964) in einer Gruppe von Filmen zusammen, in denen *ennui*, Narzissmus, Neurosen und ein Gefühl emotionaler Leere und mangelnder Sinnhaftigkeit vorherrschen (vgl. Chatman 1985: 51, 55).

² Hierzu zählt v.a. die oft als Trilogie verstandenen Reihe aus *L'avventura*, *La notte* und *L'eclisse*; vgl. in jüngerer Zeit z.B. Tomasulo 2009, der sich mit der Psychologie der Sexualität in den drei Filmen auseinandersetzt. Zur *malattia dei sentimenti* oder auch *malattia dell'Eros* fasst Mroz in ihrer Studie zur Zeitlichkeit bei Antonioni pointiert zusammen: "Following the disastrous Cannes premiere, Antonioni was encouraged to release a statement 'explaining' the film, in which he stated that *L'Avventura's* 'tragedy' emerged from a fundamental mismatch between our increasingly scientifically open-minded society and morally antiquated attitudes, which reveals itself most clearly in love relationships" (Mroz 2012: 50). In ihrer interessanten Studie wendet sich Mroz dem Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, Oberfläche und Tiefe zu. Sie stellt fest, dass Tiefe und Fläche bei Antonioni, anders als in anderen Sekundärtexten häufig postuliert, in dialektischer Verbindung zueinanderstehen und sich je nach Perspektive auch unterschiedlich bewerten lassen: "The film continuously emphasizes a process of relativizing in depth; that is, foreground and background are continuously placed in positions of perspectival relativity" (ebd.: 54.) Ich würde dieses einleuchtende Argument durch den Umstand ergänzen wollen, dass die zwischen Metapher, Denotat und *balla* oszillierende Sprache in *L'avventura* jene unabschließbare Dialektik des Bildes in der Sphäre der Sprache spiegelt und stützt.

³ Schenk 2014: 148.

einander gegenüberzustellen, deren Gemeinsamkeiten auf den ersten Blick recht abgelegen scheinen, dann, weil ich glaube, dass diese Teil einer weiteren Antonionischen Trilogie sind – einer an *North by Northwest* angelehnten Hitchcocktrilogie nämlich.⁴

North by Northwest ist zunächst einmal ein Film über eine fatale Verwechslung und die Suche nach einem Agenten, den es nicht gibt und der darum auch nie aufgefunden werden kann. Immer wenn der Protagonist Roger Thornhill am letzten Aufenthaltsort des vermeintlichen Geheimagenten Kaplan ankommt, ist dieser, so scheint es, bereits abgereist. Während seiner Flucht durch mehrere Bundesstaaten begibt sich Thornhill schließlich selbst mehr oder weniger freiwillig in die Rolle des unsichtbaren Agenten Kaplan. Dabei lernt der von einer eigenen *malattia dei sentimenti* geplagte, zweifach geschiedene (Frauen-)Held eine rätselhafte junge Dame kennen, deren Geschichte und Motivation auch nach dem *dénouement* in mancherlei Hinsicht opak bleibt. Hitchcocks Motive der erfolglosen Suche und Reise von einem Ort zum anderen, des Rollentauschs und der ambivalenten Liebesbeziehung aber lassen sich nun auch in den besagten Antonionifilmen wiederfinden – in *Zabriskie Point* sogar noch gestützt durch ein klares Zitat der wohl bekanntesten Szene aus *North by Northwest*: die Flucht Thornhills vor einem als Waffe missbrauchten Flugzeug ins Maisfeld. Doch die Gemeinsamkeiten zwischen *North by Northwest*, *L'avventura* und *Zabriskie Point* gehen noch tiefer.

North by Northwest ist nicht nur einer der berühmtesten Filme Hitchcocks und Objekt zahlreicher populärkultureller Parodien, sondern auch ein zutiefst politischer Film, der die *anxieties*, die insbesondere in den 70er Jahren in der New Hollywood-Ära erzählt werden, bereits vorwegnimmt.⁵ *North by Northwest* verhandelt, wie ich zeigen möchte, die Problematik des Spionagestaats und seiner Verwerfungen vermittels eines weitreichenden Sprachkonflikts. Roger Thornhill wird mit einem semiotischen Dickicht aus Sprachzeichen konfrontiert, die er nicht dechiffrieren kann, weil sie die für ihn zuvor verbindliche Zeichenordnung exzessiv überschreiten oder aber konterkarieren. Dies drückt sich insbesondere im Verhältnis von Denotation und Konnotation, von metaphorischem oder metonymischem sowie referentielltem Sprachgebrauch aus. Die, mit Roman Jakobson (1979) gesprochen, poetische Funktion der Sprache, die in der Welt des Werbefachmanns Thornhill dominant ist, wird von einem anderen Codesystem abgelöst, das sich zunächst durch Referenzialität und Unzweideutigkeit auszuzeichnen scheint, tatsächlich aber zutiefst opak ist.

Die Hitchcockschen Verschränkungen von Sprache und Politischem, von Revolution und Kommunikation, von Vereindeutigungsbestreben und dem Wunsch nach ästhetischer Unabgeschlossenheit sind, so meine These, zugleich wesentliche Eckpfeiler von *L'avventura* und *Zabriskie Point*. Ich würde daher dafürhalten, dass

⁴ Den dritten Teil dieser Trilogie bildet m. E. *Professione: Reporter*, ein Film, dessen Verbindungen zu *North by Northwest* und dessen Kern ästhetisch-revolutionärer Hybridität ich in einem separaten Artikel behandelt habe (vgl. Verf. 2022).

⁵ Parodien finden sich etwa in der *The Simpsons*-Episode "Fear of Flying" (1994, Staffel sechs, Folge elf) oder in der *Family Guy*-Episode "North by North Quahog" (2005, Staffel vier, Folge eins). New Hollywood bezeichnet eine Strömung bzw. Ära, die sich – inspiriert von der französischen Nouvelle Vague – von den klassischen Hollywooderzähltraditionen der Nachkriegsära abzugrenzen sucht. Die Themen, die in vielen Thrillern dieser Phase verhandelt werden, ähneln *North by Northwest* darin, dass sich in ihnen ein mehr oder weniger verhohlenes Unbehagen mit einem opak bleibenden Geflecht aus politischen und juristischen Instanzen abzeichnet, die auf die Existenz eines der demokratischen Teilhabe entzogenen *imperium in imperii* verweisen (vgl. z.B. Kirshner 2013, Verf. 2023).

Antonioni Hitchcocks Thriller zum Ausgangspunkt einer längeren poetischen Reflexion über Sprache, Demokratie und Revolution macht und Hitchcocks Agentenfilm entsprechend auch solchermaßen zu 'lesen' wusste.⁶ Antonionis *North by Northwest*-Anleihen beschränken sich denn auch nicht auf die bloße Anverwandlung bestimmter Szenen und Motive. Indem Antonioni nämlich die Demokratie-Krise aufnimmt, die *North by Northwest* zugrunde liegt, verschiebt er die bei Hitchcock verhandelten Topoi von Sprache, Staatsgewalt und Ideologie in eine Zeit des transnationalen gesellschaftlichen Umbruchs: von der sozialen und wirtschaftlichen Erneuerung Italiens bis zum Zenit der 68er Bewegung in den Vereinigten Staaten.

Die in der Forschungsliteratur für Antonioni-Interpretationen oft stark gemachte *malattia dei sentimenti*, der Transzendenz- und Sinnverlust sowie die beginnenden oder bereits im Abschwung befindlichen gesellschaftlichen Revolutionen⁷ in *L'avventura* und *Zabriskie Point* sollten, so meine ich, mit der Frage des Revolutionären verknüpft werden. Transzendenz- und Sprachverlust bzw. Sprachkonflikt markieren in *L'avventura* und *Zabriskie Point* eine fundamentale Ambivalenz des revolutionären Moments. Zur Dekonstruktion traditioneller Zeichen gesellt sich jeweils die Suche nach neuen Codes und Identitäten, die zwar nicht mehr mit den alten, wohl aber mit neuen Transzendentalien aufgeladen werden wollen. Dies zeigt sich, wie zu zeigen sein wird, zuvorderst auf der Ebene von Sprache und Code: Alte Eindeutigkeiten werden nicht zwangsläufig zugunsten eines bedeutungsoffenen semantischen Feldes aufgegeben, sondern mitunter vom Streben nach neuer Eindeutigkeit ersetzt. Dieses Bedürfnis geht mit einer zentralen *méconnaissance* einher und diese ist denn auch die grundlegende *figura* beider, so unterschiedlich anmutender Filme. Im Nachspüren Hitchcocks, dessen Spionagethriller in der paradoxalen Spaltung zwischen transparenter Metapher und opakem Denotat angesiedelt ist, wird Antonioni in *L'avventura* und auch in *Zabriskie Point* immer wieder die Frage nach sprachlicher Vermittlung und ideologischer Verkennung stellen. Dies geschieht zunächst anhand der römisch-sizilianischen Oberschicht in *L'avventura*, die den gesellschaftlichen Erneuerungsprozess vornehmlich im Privaten spürt, und sodann anlässlich der amerikanischen politischen Studentenproteste in *Zabriskie Point*. Antonioni, so meine These, macht das Paradigma aus Vermittlung und Verkennung jeweils zum Ausgangspunkt einer poetischen Studie über das Unvermögen des revolutionären Diskurses, seinem eigenen blinden Fleck zu entrinnen.

Um die Bedeutung der Sprach-Ambivalenz für Hitchcock aufzuzeigen, werde ich meinen Antonioni-Lektüren zunächst eine ausführliche Betrachtung von *North by Northwest* voranstellen. Die Hauptbezugspunkte dieser Betrachtung werden das Verhältnis von Konnotation und Denotation, Visualität, Ideologie und Registerzusammenbruch sein. Im zweiten Kapitel zu *L'avventura* wird mich dann zunächst die Frage zu beschäftigen haben, wie sich die bei Hitchcock beleuchtete Sprachproblematik hier auf den beginnenden revolutionären Umbruch in Italien verlagert und das Verhältnis von Sprache, Ideologie und Ästhetik in den Vordergrund rückt. Im abschließenden Teil zu *Zabriskie Point* wird sich Antonionis Antwort auf das

⁶ In dem für den transnationalen Einfluss Hitchcocks auf die Filmwelt maßgeblichen Buch *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality* werden *L'avventura* und *Zabriskie Point* bezeichnenderweise nicht als 'Erben' von *North by Northwest* behandelt. Antonioni taucht in den dort versammelten Aufsätzen generell einzig und allein in Verbindung mit *Blow-Up* auf (vgl. Boyd/Palmer 2006).

⁷ Vgl. hierzu einschlägig bspw. Bondanella (2017), Aristarco (1988), Arrowsmith (1995) oder Chatman (1985).

revolutionäre Projekt des Westens und dessen Aporien schließlich in der Problematik revolutionärer Vereindeutigung niederschlagen. Eine unstete Kamera bildet hier das Gegengewicht zu den diskursiv festgefügtten Äußerungen vieler Figuren. Auf Basis der rastlosen Kamera und einer mitunter ins Leere laufenden Kommunikation verhandelt *Zabriskie Point* die Problematik politischer Vereindeutigung der Subjekte und wird auf diese Weise zu einer vielschichtigen Reflexion über den bisweilen ambivalenten Modus revolutionärer Sprechakte.

1. *North by Northwest* und der unsichtbare Staat oder das Auseinanderfallen der Zeichen

Vom Uneigentlichen zum Eigentlichen

North by Northwest beginnt mit dem *Fading-in* einer Oberfläche: Wir sehen zunächst die Credits in weißer Schrift auf grünem Grund, der von einem gitterartigen Muster überzogen ist. Nach knapp einer Minute erodiert das Grün, sodass nur noch das Gittermuster zurückbleibt, das sich nach und nach als spiegelnde Struktur der Vorderseite eines glatten, stählernen Bürogebäudes erweist. Nach Ende der letzten Credits verlässt die Kamera die Gebäudefläche und gibt den Blick auf das frei, was die nächste Minute dominieren wird: Massenszenen. Menschenmassen in Bewegung, in der U-Bahn, auf Treppenaufgängen, auf den Straßen. Inmitten einer dieser Menschenmassen erscheint unser Protagonist, Roger O. Thornhill (Cary Grant), mit seiner Sekretärin Maggie (Doreen Lang). Thornhill nennt Maggie in schneller Folge Termine, Aufgaben und Formulierungen, die sie sich im Gehen notiert, und grüßt im Vorbeigehen einen Liftboy (Tommy Farrell): "Good night Eddie, say hello to the Misses", worauf Eddie entgegnet "We're not talking!" (NOW: 00:02:23-00:02:25), was Thornhill mit einem schiefen Grinsen quittiert. Diese ersten Minuten geben dem Publikum bereits Aufschluss über drei wesentliche Parameter des Films – Bewegung, gestörte Kommunikation und eine Dialektik von Objekt und Oberfläche. Letzteres entsteht im Miteinander von in den Raum hineinragenden 'Körpern' (also Menschen, Treppengeländern, Drehtüren, Bussen und Taxen) und von scheinbar zweidimensionalen, dem Raumgefüge seltsam enthobenen Oberflächen – so wie die riesige Seitenfläche des Bürogebäudes, auf dem die letzten Credits zu sehen sind. Von diesen drei Säulen ist die Bewegung des Protagonisten im Raum und seine damit zusammenhängende Entwicklung sicherlich die offenkundigste⁸ – schließlich ist die Heldenreise nicht nur Titel, sondern auch Kern des verhandelten Sujets: Ein erfolgreicher Werbefachmann mit zwei Ex-Frauen, Geliebter, Mutter und Sekretärin wird ob der Verwechslung mit einem angeblichen Agenten in einen Strudel lebensgefährlicher Ereignisse verwickelt, die nicht nur ständige Ortswechsel verlangen, sondern schließlich in eine Form ehelicher Privatheit münden, die endlich auf Dauer gestellt sein könnte.

⁸ So hat etwa Stratton (2013) etwas einseitig dafürgehalten, dass der 'manipulative' und 'überhebliche' Thornhill am Ende der Reise nicht nur das Geheimnis um Kaplan löse, sondern auch zu einem besseren Selbst finde (vgl. Kapitel Eins "Down the Rabbit Hole"). Damit unterschlägt er die m. E. um einiges komplexere Struktur der Figur und die politische Problematik, auf die sie im Verlauf des Abenteuers trifft. Wood (1989) oder Lesley Brill (1988) lesen die *histoire* ähnlich als moralische Entwicklung Eves und Rogers, die am Ende mit der Fähigkeit zu gegenseitiger Liebe belohnt werden. Barbara Straumann liest Thornhills Weg im Sinne der Roadmovie-Logik als Möglichkeit, hegemonialen Männlichkeitsnormen zu entgehen. Dass er sich vom Signifikanten 'Kaplan' interpellieren lasse, sei daher auch auf eine "crisis in masculine identity" zurückzuführen (2002: 62).

Doch Roger Thornhills Flucht vor der Polizei und seine Reise Richtung Nordwesten beginnen erst, nachdem er fälschlicherweise des Mordes an Lester Townsend bezichtigt wurde und die Zeitungen durch ein Foto von Thornhill, wie er im UNO-Gebäude mit einem Messer in der Hand vor der Leiche steht, eine landesweite Jagd nach ihm ausgelöst haben. Die erste halbe Stunde von *North by Northwest* ist hingegen weniger durch Bewegung und Ortswechsel bestimmt, als vielmehr durch schiefe Kommunikation; durch sich als ungültig erweisende Codes und falsche Zeicheninterpretation. Das Phänomen von Ortlosigkeit und Bewegung greift somit tiefer, als es zunächst den Anschein hat – es ist untrennbar mit dem Dilemma fehlgehender Sprache und ungültig gewordener Zeichen verwoben. Genauer gesagt: Die (Flucht-)Bewegungen, die Roger Thornhill vollziehen muss, sind unmittelbar mit dem Problem der sprachlichen Erfassung des Spionagestaats verknüpft. Ortsverlust, Ortsaneignung und Bewegung sind, so meine These, als Glieder einer Kette zu verstehen, die zwischen den Sprach- und Codeproblemen auf Ebene der *histoire* einerseits und der Beziehung von Struktur und Oberfläche auf Ebene der *mise en scène* andererseits verankert sind. Denn nicht nur Thornhill wird im Zuge seiner Reise ort- und mitunter sprachlos: Auch das ihn umgebende Gewebe aus teils sichtbaren, teils opaken Staatsinstitutionen zeichnet sich durch Ortlosigkeit, unklare Ontologien und mangelnde Klassifizierbarkeit aus – es handelt sich dabei, wie die Credit Scene bereits suggeriert, um ein verspiegeltes Gitternetz, dem mit herkömmlichen Codes nicht beizukommen ist. Der unsichtbare, ungreifbare und letztlich unbenennbare Charakter des Spionagestaats und seiner Institutionen findet seinen metaphorischen Ausdruck im Zusammenspiel von Oberfläche ohne Substanz (wie das Bürogebäude aus der Credit Scene) und expansivem Körper (wie später die in Stein gehauenen Präsidentengesichter am Mount Rushmore). Selbst dort, wo, wie am Mount Rushmore, das Politische im wahrsten Wortsinne greifbar scheint, ist es doch bereits von seiner unheimlichen Kehrseite durchkreuzt.⁹ Doch beginnen wir am Anfang.

Die Welt Roger O. Thornhills ist eine Welt der Konnotationen – die Werbewelt. Thornhill ist nicht nur an dauernde Kommunikation gewöhnt, sondern auch an die Dominanz der Konnotation über die Denotation. Die Pralinenschachteln, die er an

⁹ *North by Northwest* wurde bereits mehrfach allegorisch interpretiert. Richard Millington (1999) liest ihn als "allegory of the condition of the American middle-class culture" (137) und betont die Bedeutung des ideologisch geprägten, uramerikanischen *frontier*-Raums auf Thornhills Reise (136). Die Bedrohung des *middle-class citizen* und der demokratischen Staatsordnung spielen bei seiner Betrachtung keine besondere Rolle, obwohl er explizit auf die auch visuell inszenierte Überwachungsthematik abhebt. Er bleibt jedoch bei einer allgemeinen Bestandsaufnahme von der "nature of authority in modern democratic cultures" (137). Auch lässt er den Aspekt des Sprachlichen außen vor. In ihrer an Benjamins Allegorie-konzept und *Hamlet* angelehnten Lektüre zeichnet Tatjana Jukić (2017) nach, wie Hitchcock eine neue (kapitalist.) Moderne in Szene setzt und geht dabei auch auf die sprachlich strukturierte Signifikationskrise des Films ein. Diese bleibt jedoch auf die Metapher als zentrale *figura* des Kapitalismus beschränkt. In seiner auf die Kleidung und v.a. Thornhills Anzug fokussierten Interpretation weist Ulrich Lehmann zurecht daraufhin, dass sich an der wiederholten Reinigung der Anzüge (hier Kaplans) eine "unsichtbare Macht" zeige, "die den Stoff aus dem die Gesellschaft besteht, immer wieder ausbessert und zusammen-flickt" (2015: 303). Die Spionageabteilung erhält bei Lehmann jedoch letztlich eine weniger unheimliche denn produktive Dimension, wenn sie "Thornhill schließlich dabei hilft, seine gesellschaftliche Rolle wieder einzunehmen" (ebd.: 303). Fredric Jameson (1992) liest den Film u.a. als rekonstruktivistischen Kommentar auf die Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit im Kapitalismus und vermutet, dass Hitchcock die immer weniger werdenden privaten Räume durch einen jenseits der Leinwand liegenden ehelichen Intimraum zu kompensieren sucht. S. hierzu unten, "Explosion der Zeichen: Eve".

seine aktuelle Freundin schicken lässt, stehen konnotativ für ihre "sweet parts", und die verschiedenen Signifikanten, die er als begleitende Nachrichten mitsendet, sind Varianten ein und derselben Botschaft, deren mehr oder weniger einfallsreiche Konnotationen auf das Denotat des sexuellen Aktes verweisen. Auch in Hinblick auf seinen eigenen Körper denkt Thornhill in Metaphern: Da er sich dicklich fühlt ("Do I look heavyish to you? I feel heavyish"), weist er seine Sekretärin an, ihm ein Memo mit den Worten "Think thin" auf den Schreibtisch zu legen (NOW: 00:03:36-00:03:42). Wie eine Parodie auf das analogische Denken anmutend, soll das metaphorisch-abgespeckte Denken zur körperlichen Abspeckung führen – ohne Umweg über eine Diät, die die Verwandlung der Konnotation, mithin des Uneigentlichen, in das Eigentliche mit sich bringen könnte: das Denotat einer schlanke- ren Statur. Es verwundert daher nicht, dass Thornhill, als seine Entführer den Na- men Kaplan zum ersten Mal aussprechen, dies nicht in einen denotativen Zusam- menhang mit sich selbst bringt; 'Kaplan' stattdessen vielleicht für eine Konnotation, eine Art Code hält.¹⁰

MAN. Where is he?

HOUSEKEEPER. Upstairs, dressing.

MAN. Tell him I'm here.

HOUSEKEEPER. The dinner guests are expected.

MAN. Never mind that, say to him: Kaplan.¹¹

Dieser kurze Wortwechsel ereignet sich in der Townsend-Residenz auf Long Is- land, wo der Kopf der Verbrecher, Philip Vandamm (James Mason), sich mit seinen Komplizen und seiner als Ehefrau getarnten Schwester eingenistet hat und sich für Lester Townsend (Philip Ober), einen Diplomaten der Vereinten Nationen ausgibt. Thornhill reagiert auf den kleinen Dialog nicht weiter und lässt sich widerwillig in die Bibliothek bugsieren. Erst einige Minuten später, als Vandamm ihn explizit mit "Mr. Kaplan" anspricht, versteht Thornhill, dass dieser Name für die Entführer nicht uneigentlich ist im Sinne eines Codeworts, sondern vielmehr eigentlich: ein Name, der – zumindest aus Sicht der Entführer, die überzeugt sind, den 'wahren' Kaplan vor sich zu haben – denotativ auf ihn und nur ihn verweist. Das Sprachsys- tem verliert dadurch für Thornhill plötzlich seinen gewohnten Spielraum und ver- eindeutigt sich in einer Weise, die ihn in arge Bedrängnis bringt. Die Verwechse- lung mit einem Signifikanten ohne Signifikat – der Werbefachmann wird für einen Agenten gehalten, der nicht existiert und reine Erfindung ist – führt dazu, dass Thornhills bisher genutztes Code- und Metapherninventar nicht mehr ohne Weite- res anwendbar ist. Gleichzeitig verlieren Dokumente wie Ausweis und Führer- schein, die sonst seine Identität beglaubigen, sofort jegliche positive Substanz: Vandamm und seine Leute gehen ganz selbstverständlich davon aus, dass es sich dabei um exzellent gemachte Fälschungen handelt.

Die Erfahrung, dass der symbolische Rahmen, in dem er sich bislang bewegt hat, von einer Minute auf die andere seine Gültigkeit einbüßen kann, scheint es denn

¹⁰ Wäre ‚Kaplan‘ ein Kodewort oder ein sprechender Name, würde sich dies durchaus in die Prag- matik der restlichen Figurennamen, die mehrheitlich sprechend sind, also auf ein 'Mehr' verweisen, einfügen: Eve ist eine Verwandte der Eva, Thornhill verweist auf den alttestamentarischen (bren- nenden) Dornbusch, Vandamm referiert lautlich auf den 'Verdammtten' und Townsend auf das Ende der Stadt und damit vielleicht auch das Ende des städtischen Zivilisationsrahmens. Für eine Lacanianische Deutung insbes. des Signifikanten Kaplan vgl. Bellour 2000: 104–105.

¹¹ NOW: 00:08:22-00:08:28.

auch zu sein, die Thornhill einige Stunden später – sturzbetrunken – dazu veranlasst, gegenüber seiner Mutter (Jesse Royce Landis) sowie der Polizei übereindeutige Angaben zu machen. Er ruft seine Mutter von der Wache aus an und meldet sich mit den Worten "Hello mother? Mother, this is your son, Roger Thornhill" (NOW: 00:19:31-00:19:36). Und wenn sich Thornhills Geschäftspartner im Plaza Hotel kurz vor der Entführung noch unsicher darüber waren, ob er von seiner Mutter oder seiner Sekretärin spricht – Thornhill: "Oh, I just did something pretty stupid. I told my secretary to call mother and I realized she won't be able to reach her where she is. Man: Why not? Thornhill: Well, she's playing Bridge [...]." Man: "Your secretary?" Thornhill: "No, my mother!" (NOW: 00:05:18-00:05:28) –, so betont er nun dem langmütigen Sergeanten Emil Klinger (John Berardino) gegenüber extra noch einmal, dass es seine Mutter war, mit der er soeben telefoniert hat ("that was mother"; NOW: 00:20:45) – und dies, obwohl er sie während des Telefonats bereits mehrfach deutlich hörbar mit "mother" angesprochen hat. Auch bei der darauffolgenden Untersuchung durch den Polizeiarzt versucht Thornhill diesem gegenüber so analogisch und denotativ wie möglich zu kommunizieren: Als der Arzt ihn fragt, wie viel er getrunken habe, deutet Thornhill mit den Händen einen Abstand von ca. fünfzig Zentimetern an: "About this much" (NOW: 00:21:21). Er verweist damit auf ein großes Wasserglas, das die Gangster voll Bourbon gefüllt und ihm eingeflößt haben. Seine gestische Längenangabe ist also etwas übertrieben, aber durchaus ernst zu nehmen. Der Arzt – der natürlich nicht von einem Verbrechen ausgeht – erwartet jedoch codegemäß eine metonymische Aussage von Thornhill (soundsoviele Gläser), und nicht eine ikonische Mengenangabe. Alle drei Äußerungen Thornhills sind natürlich lustig und Teil des *comic relief* der Szene. Gleichzeitig aber markieren sie den Beginn eines wichtigen *rite de passage*,¹² dessen Ausgang den weiteren Verlauf prägen und die ideologiekritische Richtung vorgeben soll, die der Film hintergründig einschlägt. Denn ab dem Zeitpunkt seiner Entführung befindet sich Thornhill nicht nur im Übergang von einer Identität zur anderen, sondern auch von einem Zeichensystem zum anderen. Es handelt sich um den Übergang von der vielleicht unaufrichtigen, aber doch verbindlichen Welt eines bürgerlichen Zeichensystems aus festen Ontologien, Metaphern und Konnotationen – eine Welt, die der Werbemensch mit einer kreativen, aber entschlüsselbaren Sprach- und Bildrhetorik im Übrigen stärkt und erweitert – zu einer Rhetorik des Denotats, die paradoxerweise zugleich übereindeutig und opak ist.

Nach seinem zweiten Besuch in der Townsend-Residenz, diesmal in Begleitung von Mutter und Polizei – die ihm beide keinen Glauben schenken –, wird Thornhill von dem leeren Signifikanten Kaplan und dem diesen umgebenden Zeichensystem nach und nach erfasst. Als er mit seiner widerstrebenden Mutter das angebliche Kaplansche Hotelzimmer durchsucht, probiert er den Anzug an, den der *valet* bringt, und stellt fest, dass ihm dieser viel zu kurz ist ("well, obviously, they have mistaken me for a much shorter man"; NOW: 00:31:42). Gleich darauf klingelt das

¹² Der *rite de passage* besteht für Arnold Van Gennep aus drei Phasen: Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase (vgl. 1991: 19–31). Bei Thornhill vollzöge sich die Trennung von seinem bisherigen Leben und Zeichensystem ab dem Zeitpunkt, an dem er für Kaplan und schließlich für den Mörder Lester Townsends gehalten wird. Der 'road trip', der ihn in den Übergangsraum der Eisenbahn, dann in die Maisfelder und nach Chicago sowie zum Mount Rushmore führt, wäre die Schwellenphase und die Errettung und Ehelichung Eves schließlich die Angliederung in ein neues System und eine neue (Ehe-)Ordnung. Alternativ könnte man die Angliederung auch bereits früher ansiedeln, nämlich ab dem Zeitpunkt, ab dem Thornhill sich vollends und im Wissen um die wahren Umstände in die Rolle des Agenten Kaplan begeben hat, um Eve vor den Verbrechern zu retten.

Hoteltelefon, er hebt ab und hat die Entführer vom Vorabend in der Leitung, die sich nun erneut in der Annahme bestätigt sehen, dass Thornhill Kaplan ist – schließlich befindet er sich in dessen Hotelzimmer und hat soeben den Telefonhörer abgenommen. Und tatsächlich meldet sich Thornhill kurz darauf, als er vom Hoteltelefon aus die Vermittlung anruft, um herauszufinden, ob der Anruf der Gangster aus der Lobby kam, nun bereits mit 'Kaplan': "Operator, this is Mr. Thornhill ... Kaplan in 796" (NOW: 00:32:26-00:32:30). Indem er 'Kaplan' als selbstbezügliches Denotat akzeptiert – wenn auch vordergründig nur zu dem Zweck, Informationen zu erhalten –, begibt sich Thornhill zum ersten Mal selbständig in das neue Zeichensystem, mit dem er am Tag zuvor konfrontiert wurde. Die Hotelzimmerepisode markiert somit den vollzogenen *rite de passage* von Thornhill zu Kaplan und zugleich den Beginn seiner Flucht. Nachdem die Vermittlung ihm bestätigt hat, dass der Anruf aus der Lobby kam, die Entführer also nach dem missglückten Versuch vom Vorabend dort auf eine zweite Chance hoffen, Thornhill alias Kaplan um die Ecke bringen zu können, verlässt er mit seiner Mutter eilends das Hotelzimmer. Als sie im dicht gefüllten Fahrstuhl nach unten fahren wollen, steigen die beiden Handlanger Vandamms hinzu. Thornhill macht die Mutter auf die beiden aufmerksam, worauf diese sie anspricht: "You gentlemen aren't really trying to kill my son, are you?" Mit dieser Frage, die zwischen Unglauben und Ernst, zwischen Eigentlichkeit – sie scherzt nicht – und Uneigentlichkeit – aber es klingt wie ein Scherz – schwankt, macht "mother" den Fahrstuhl zu einer Theaterbühne im Miniformat: Die Gangster lachen herzlich und stecken damit ihr 'Publikum', also die anderen Fahrstuhlpassagiere, inklusive der Mutter selbst, an. Diese kleine Performance ist ein Zeichendickicht eingelassen, das den Übergang des Protagonisten von einem verbindlichen Sprach- und Zeichensystem mit festen Metaphern und Konnotationen in ein semantisches Vakuum bzw. ein bedrohliches Zeichenreich markiert: Die beiden Gangster nehmen die Frage und wenden sie so, dass sie wieder in das herkömmliche (bürgerliche) Zeichensystem passt – eine solche Frage kann nur ein Scherz sein. Damit aber lenken sie erfolgreich davon ab, dass wir es keineswegs mit einer Konnotation, sondern mit einer tödlichen, nicht weiter interpretierbedürftigen Denotation zu tun haben, die gleichwohl unausgesprochen bleibt: *yes m'am, we are indeed trying to kill your son.*



Abb. 1: Credits und Oberfläche

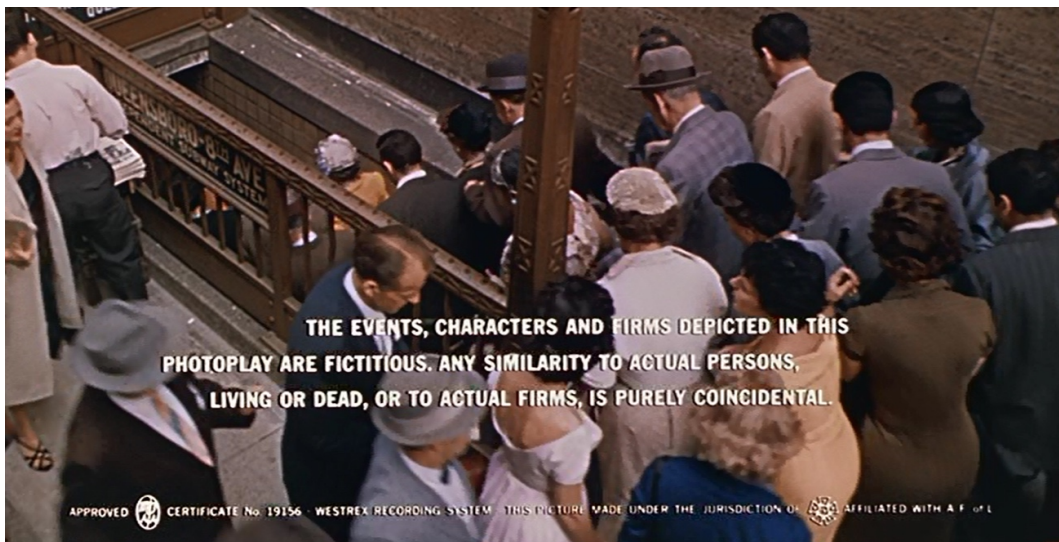


Abb. 2: Massen in der U-Bahn ...



Abb. 3: ... und in Gebäuden

Theater, Oberfläche und Ontologie

Interessanterweise betont Hitchcock in der Fahrstuhlszene sowie darüber hinaus in weiteren Szenen die Auflösung des für Thornhill bisher verbindlichen Zeichensystems jeweils vermittels des Theater-Topos. Dieser ist insbesondere im ersten Film-drittel sehr präsent und ein Teil des *rite de passage*, den Thornhill durchmacht: Das Theater bzw. die Broadwayshow als Unterhaltungsmedium sind von den ersten Filmminuten an topisch und führen dazu, dass die Verwechslung Thornhills mit Kaplan überhaupt erst zustande kommen kann.¹³ Thornhill hat nämlich zu Filmbeginn vor, abends mit seiner Mutter eine Aufführung im Winter Garden Theatre anzusehen und Maggie soll sie per Telefon daran erinnern. Weil Thornhill aber in der Eile vergisst, dass Maggie sie zuhause gar nicht erreichen kann – sie ist ja bei Freunden zum Bridgespiel – will er der Mutter ein Telegramm schicken. Just in dem Moment aber, als Thornhill die Hand hebt, um den Pagen zu fragen, von wo er das Telegramm aufgeben kann, gibt dieser in der Lobby bekannt, dass ein Mr. Kaplan am Telefon verlangt werde. Vandamms Komplizen lesen nun die Zeichen falsch. Sie gehen davon aus, dass Thornhill auf die Frage des Hoteljungen hin, wer von den Gästen Kaplan sei, bejahend die Hand gehoben habe. Der Theaterabend, der die Aufgabe des Telegramms erst nötig gemacht hat, wird somit zum Problem und gleichzeitig zum Ausgangspunkt der Ereigniskette.¹⁴ Ab dem Zeitpunkt, da Thornhill in die Townsend-Residenz verbracht wird, ist das Theater plötzlich Teil der realen Welt, von der es bislang säuberlich abgekoppelt war. Vandamm und seine Handlanger etwa halten für gekonntes Schauspiel, was tatsächlich echt ist, nämlich Thornhills Beteuerungen, er wisse nicht, wovon sie sprechen (Vandamm: "With such expert play acting, you make this very room a theatre"; NOW: 00:10:29-00:10:32). Am Morgen nach dem Mordversuch wiederum führt die angebliche Ehefrau (Josephine Hutchinson) des vermeintlichen Lester Townsend dann ein wahres 'Theaterstück' für die Polizei, den Anwalt und Rogers Mutter auf und behauptet, Roger sei gestern in betrunkenem Zustand auf der Dinnerparty erschienen und habe sich dann den Mercedes einer Nachbarin geliehen, um nach Hause zu fahren – eine dreiste Lüge, die Thornhill mit den fassungslosen Worten "What a performance!" überaus passend kommentiert. Thornhills Mutter und die anderen wiederum fassen seine Gegenrede von einer Verschwörung nicht nur als Ergebnis einer durchzechten Nacht, sondern ebenfalls als Theater auf, das dazu dienen soll, das Ordnungsgeld nicht zahlen zu müssen, das der Richter ihm aufgebrummt hat (Mother: "Roger ... pay the two dollars"; NOW: 00:26:11-00:26:13). Thornhill selbst hält später dann

¹³ Auf die Bedeutung von Theater und Performance im Film wurde mehrfach aufmerksam gemacht, etwa durch Yanal 2005 (insbes. 69–76) oder Stratton 2013 (Kap. "Performance Anxiety"). Mir ist es hier jedoch weniger um die philosophische Komponente von Theatralität, Illusion und Performanz zu tun als um die sprachliche Bedeutung des Theatertopos für Denotation, Konnotation und Registerschwäche.

¹⁴ Natürlich ist auch die Mutter selbst Auslöser des Problems; ich würde allerdings dafürhalten, dass ihre Bedeutung vor allem darin besteht, ein Vorbote der Erosion des Zeichensystems zu sein: Rogers und ihr Verhältnis wirkt eher wie eines zwischen Bruder und Schwester oder auch Liebhaber und Geliebter als wie eines zwischen Mutter und Sohn. Die Zeichen sind also auch im Privaten durcheinandergeraten und verweisen so auf das kommende Dilemma Thornhills. Das Mutterproblem des Hitchcock-Universums, das ein Jahr später in *Psycho* gleichsam zur Explosion kommt, verwandelt sich hier somit zunächst einmal der Zeichenproblematik an und erhält damit eine politische Dimension an. S. hierzu unten, "Explosion der Zeichen: Eve".

Eve Kandells (Eva Marie Saint) erotische Avancen ihm gegenüber für eine professionelle Performance, die ihn in die Falle locken sollte.¹⁵

Theater und Performance sind auf einmal also wesentlicher Teil der neuen Welterfahrung Roger Thornhills und tragen zur Aufweichung der bisher verbindlichen Grenzen zwischen Denotat und Konnotat, zwischen (Werbe-)Sprache und Ereignis bei.¹⁶ Thornhill befindet sich damit in einer ähnlichen Situation wie so manche Figuren im frühneuzeitlichen Theater des spanischen Dramatikers Calderón de la Barca: Wenn nicht mehr klar ist, was Theater ist und was nicht; wer eine Rolle spielt und wer nicht, dann schlägt sich dies auch auf die politische Souveränitätserfahrung des Subjekts nieder. So wie mitunter bei Calderón der Königssignifikant seiner ontologischen Substanz beraubt wird und potentiell jeder König sein kann, der diese Rolle überzeugend zu spielen vermag,¹⁷ so kann bei Hitchcock potentiell jeder Agent sein bzw. werden, der diese Rolle ausfüllen kann. Damit verlieren jedoch gleichzeitig auch die Rollen von Gangster und CIA, von Spion und Politiker ihre ontologische Verbindlichkeit und rechtstaatliche Zuordnung. Die genaue Tätigkeit des verbrecherischen Spions Vandamm (Professor: "Oh, you could say he's a sort of importer-exporter". Thornhill: "Of what?" Professor: "Oh ... government secrets perhaps"; NOW: 01:38:02) bleibt ebenso unklar wie Name und Dienstzugehörigkeit des 'Professors', der Eve Kandell als Agentin angeheuert und sich den Coup vom unsichtbaren, nicht-existenten Agenten Kaplan ausgedacht hat:

THORNHILL. I don't think I caught your name.

PROFESSOR. I don't think I pitched it.

THORNHILL. You're police, aren't you, or is it FBI?

PROFESSOR. FBI, CIA, ONI, we're all in the same alphabet soup.¹⁸

Wenn aber die staatlichen Institutionen zu einer undurchschaubaren 'Buchstabensuppe' werden und ihre mächtigen Akteure ebenso unbenennbar¹⁹ wie unsichtbar bleiben, dann ist das auch Wesen des dazugehörigen Staates, der eigentlich demokratisch und damit sichtbar sein will, uneindeutig und ambivalent geworden. *North by Northwest* erzählt zwar vordergründig von der ausländischen Bedrohung durch feindliche Spione und von der (konservativen) Sehnsucht nach einer harmonischen,

¹⁵ Dies stimmt nur zum Teil: Zwar sollte Eve ihn vor der Verhaftung durch die Polizei schützen, damit er Vandamm ausgeliefert werden konnte, doch war ihre Zuneigung zu Thornhill tatsächlich echt und die körperliche Annäherung der beiden durchaus nicht im Sinne der Gangster.

¹⁶ Roland Barthes zufolge ist Theater zunächst eine Reproduktion der Wirklichkeit und somit eine Botschaft ohne Code, also ein Denotat. In der Aufführung entfaltet es jedoch sofort eine zusätzliche Botschaft, ein ästhetisches und/oder ideologisches Signifikat (vgl. 1992: 11).

¹⁷ So etwa in *La vida es sueño* (1635), wo der schon als Säugling ohne Wissen um seine Herkunft in einen Turm gesperrte Königsohn Segismundo betäubt und probeweise von seinem Verlies in den Palast verbracht wird: Hier spielt man dem Nichtsahnenden ein ausgeklügeltes Theater vor, mit dem Ziel, ihn zu Gewalttaten zu provozieren und wieder ins Verlies werfen zu können, nachdem er sich solchermaßen als tyrannischer Thronfolger erwiesen hat. Indem man ihn abermals unter Drogen setzt, versucht man ihm anschließend weis zu machen, dass er die Palastepisode – und damit auch seinen Status als Thronfolger – nur geträumt habe. Siehe hierzu Xuan 2005: 131–179.

¹⁸ NOW: 01:36:54-01:37:05.

¹⁹ Erstaunlicherweise wird der Umstand, dass der 'Professor' klare Angaben zu seiner Institution verweigert, in der Forschung bisweilen ignoriert. So ordnet John Orr ihn bspw. ganz selbstverständlich der CIA zu (vgl. Orr 2005: 30). Tatsächlich steht auf dem Türschild, das den Übergang zu jener Szene bildet, in der der 'Professor' mit seinen Leuten die *causa* Thornhill diskutiert, lediglich unspezifisch "United States Intelligence Agency".

stabilen Geschlechterbeziehung in Zeiten des Turbokapitalismus. Unter diesem recht standardisierten Plot scheint mir jedoch etwas anderes viel zentraler zu sein: nämlich die Frage einer bedrohlichen Unterseite des demokratischen Staatswesens, die nicht ausländisch, sondern Teil der eigenen Struktur ist. Diese unheimliche Komponente des Staats bleibt opak, kontingent und namenlos, der demokratischen Teilhabe entzogen, aber gleichzeitig so mächtig und gewaltvoll, dass sie seine Bewohner jederzeit in Lebensgefahr stürzen kann, falls sich die entsprechenden Umstände ergeben. Thornhills vollkommen kontingente Verwechslung²⁰ mit dem angeblichen Agenten Kaplan und die Billigung dieser Verwechslung durch den 'Professor' und seine Leute ist ein Beispiel für jene Macht, die sich jederzeit und ohne Vorwarnung entfalten kann und die letztlich auch die Verbrecher selbst ergreift, haben diese doch nur scheinbar die Oberhand in diesem Spiel.

Die problemlose Aneignung der Townsend-Residenz durch Vandamm und Komplizen zeigt zunächst, dass der sichtbare, anfass- und wählbare Staat schwach ist: Vandamm kann sich als Diplomat Lester Townsend ausgeben und in dessen Villa sein Unwesen treiben, ohne dass der echte Townsend auch nur die leiseste Ahnung hätte, was in seinem Hause vor sich geht, während er selbst in seiner Stadtwohnung weilt. Darüber hinaus gelingt es einem von Vandamms Leuten mühelos, das UNO-Gebäude zu betreten und den echten Lester Townsend mit einem gezielten Messerwurf zu töten. Das politische Haus des demokratischen Staates ist in *North by Northwest* also offenbar leicht zu kontaminieren und leicht einzunehmen. Gleichzeitig aber, und dies scheint mir wesentlich, ist die feindliche Übernahme durch kriminelle Subjekte immer schon durchkreuzt von der planvollen Intervention der unheimlichen, geheimdienstlichen Textur des Staates. Diese Intervention bedeutet indes keine Sicherheit, sondern ist von Grund auf ambivalent – denn sie führt nicht dazu, dass die geschwächte (demokratische) Ordnung gestärkt bzw. wiederhergestellt würde. Vandamm etwa ist zum Zeitpunkt der Übernahme des Townsend-Hauses längst von der eingeschleusten Eve Kendall hinters Licht geführt worden – die Hausbesetzung und die spätere Ermordung des echten Townsend finden daher offenbar mit Billigung bzw. unter Inkaufnahme des 'Professors' und seiner geheimnisvollen Institution statt.²¹ Ebenso wird Roger Thornhill Vandamm und seinen Leuten regelrecht zum Fraß vorgeworfen, ohne dass der die Möglichkeit hätte, wenigstens Kenntnis über seine Situation zu erlangen.

Die Krise des Politischen, wie sie sich hier darstellt, ist daher die Dienstbarmachung des demokratischen Staats, seiner Institutionen und Mitglieder im Sinne eines 'höheren Ziels' (in diesem Falle: endlich die Oberhand im Kalten Krieg zu gewinnen). Diese Dienstbarmachung geht jedoch zulasten der Lesbarkeit des politischen Codes

²⁰ Man könnte hier natürlich psychoanalytisch argumentieren, dass diese 'Verwechslung' keineswegs zufällig ist, sondern durch Thornhills unsteten amourösen Lebenswandel und seine Beziehung zu seiner Mutter gewissermaßen vorbestimmt ist: Der zumindest teilweise namenlose Thornhill – seine zweite Vorname O steht, wie er Eve gegenüber gesteht, für nichts, er ist eine marketingstrategische Klangbeigabe – ist prädestiniert dafür, den leeren Platz des nichtexistenten Kaplan einzunehmen, ihn ontologisch zu füllen und so selbst am Ende des Abenteuers zu einer gefüllten Ontologie zu gelangen. Mir geht es hier aber vor allem um die Inszenierung des Ereignisses. Diese stellt den Zufall in den Vordergrund und verweist damit einmal mehr auf das für Hitchcock so typische "*wrong man*-scenario" – die paranoide Vorstellung, die Institutionen des Staates könnten jederzeit nach einem Unschuldigen greifen, an der sich Hitchcock spätestens seit *The 39 Steps* bekanntermaßen immer wieder abarbeitet (vgl. z.B. Orr 2005: 30–31).

²¹ Der lakonische Kommentar eines Mitarbeiters des Professors zum Tode Townsends lautet "C'est la guerre." Sein Kollege erwidert daraufhin "It's so horribly sad; how is it I feel like laughing?" NOW: 00:39:40–00:39:44.

und damit der demokratischen Struktur der *res publica*. Aus diesem Grunde wird die Sprache, jenes Feld, auf dem sich Roger Thornhill bis dahin mühelos und flexibel bewegt hatte, ab dem Zeitpunkt seiner Verwechslung mit Kaplan mehr und mehr opak. Vormals feste und klare Strukturen, Konnotationen und Metaphern verlieren ihre Verbindlichkeit; das Politische wird zu einer undurchsichtigen Oberfläche, hinter der sich alles verbergen kann und in der es keine verbindliche Struktur mehr zu geben scheint. Der signifikatslose Signifikant Kaplan, jener körperlose Agent, dessen leere Identität Thornhill füllen muss, wenn er überleben will, ist daher eine Metapher der unklaren Ontologie jener ambivalenten politischen Textur. Auch diese hat keinen eindeutigen (institutionellen) Körper – stattdessen präsentiert sie sich als diffuse 'Buchstabensuppe' mit einem namenlosen 'Professor' als Oberhaupt. Dennoch kann sie sich dem Subjekt jederzeit überstülpen und es in Lebensgefahr bringen – wie es Thornhill (ebenso wie seine filmischen *wrong-man*-Vorgänger)²² am eigenen Leib erfährt. Ihre Macht erinnert an die *lettres de cachet* des französischen Absolutismus²³ und wird so einer absoluten Souveränität anverwandelt, die von einem Ort der Macht aus agiert – ein Ort, der, Claude Lefort zufolge, in der demokratischen Staatsordnung eigentlich leer bleiben muss.²⁴ Die Demokratie, die Hitchcock hier zeichnet, gerät somit in die Nähe absolutistischer Undurchschaubarkeit und droht somit das Primat der Volkssouveränität zu untergraben.²⁵ Der 'Professor' ist die Verkörperung dieses rätselhaften Zeichendickichts, das von einer ebenso rätselhaften souveränen Instanz ausgeht – ein Dickicht, das sich mit dem herkömmlichen (bürgerlichen) Zeicheninventar nicht entschlüsseln lässt. Die Undurchdringlichkeit des Zeichendickichts, das von der mangelnden (demokratischen) Erfassbarkeit des Spionagestaats zeugt, findet sich beispielhaft in der Szene am Flughafen von Chicago verbildlicht, als der 'Professor' versucht, Thornhill zu überreden, für weitere 24 Stunden Kaplan zu 'sein'. Ein Großteil dieses Gesprächs wird derart stark von Flugzeuglärm überlagert, dass man außer kleinen, nichtssagenden Wortfetzen nicht das Geringste verstehen kann. Das Flugzeugrauschen, so meine These, ist zugleich das Rauschen jener undemokratischen, unsichtbaren und kontingenten Souveränität. Das Rauschen, in dem sich jegliche Sprachzeichen verlieren, ist der Höhepunkt jener unheimlichen Sprache, die nicht mit den üblichen Konnotations-codes der Bevölkerung – oder hier: der bürgerlichen

²² Am einschlägigsten ist hier natürlich Hitchcocks Film mit dem gleichen Namen (*The Wrong Man*) von 1956.

²³ Diese waren königliche Willensbekundungen, die z.B. dazu führen konnten, dass man ohne Prozess in Haft verbracht wurde. "[...] une lettre, signée du Roi de France, scellée de son sceau privé [...] pour convoquer à quelque grande assemblée, pour commandé une cérémonie publique, [...] mais le plus souvent, c'était un ordre arbitraire et personnel contre la liberté d'une personne, ordre d'exil ou d'incarcération. [...] Sous Louis XIV, la Régence, et Louis XV, on en fit abus pour envoyer dans les prisons d'Etat des gens de toute condition, qui n'avaient d'autre tort que d'avoir déplu à la Cour, aux ministres, ou à leurs protégés. La lettre de cachet était imprimée : il n'y avait à remplir que les noms du prétendu criminel d'Etat, celui du château fort où il fallait l'incarcérer, et la date du jour. [...]" (Bachelet 1886: 1160).

²⁴ "Le lieu du pouvoir se trouve ainsi tacitement reconnu comme un lieu vide, par définition inoccupable, un lieu symbolique, non un lieu réel" (Lefort 1981: 121).

²⁵ Ähnlich verhält es sich auch in New Hollywood Filmen wie Sidney Pollacks *Three Days of the Condor* (1975) oder Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974). Vgl. hierzu auch Verf., "Language – Image – Meaning. The Deconstruction of Certainties from the Hollywood Seventies to *La mujer sin cabeza* (2008) and *The Watcher* (2022)", in: dies., Pádraic Wilson, Joaquín Orlando Valenzuela Celis (Hg.): *Impending Crises. Contemporary Fantastic Narratives between Language, Image and Sound*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft (2024) (= *Calliphæa. Literature - Theatre - Film*, 1).

Mittelschicht – zu greifen ist. An dieser Stelle des Films richtet sich das unheimliche Rauschen dieser opaken Sprache jedoch bereits nicht mehr an Thornhill (der hat dazu gelernt und kann sich inzwischen in ihr bewegen), sondern an das Kinopublikum vor der Leinwand, dem sie sich hier in ihrer undurchdringlichen Opazität aufdrängt.

Oberfläche und zweidimensionale Körper: political anxiety und die Kamera

Der Substanzverlust des Demokratischen zeigt sich in *North by Northwest* auch auf visueller Ebene, und zwar an der Inszenierung 'leerer', zweidimensional scheinender Oberflächen: Die erste Oberfläche dieser Art ist das bereits erwähnte Bürogebäude aus der Credit Scene. Weit davon entfernt, lediglich Symbol für die Hochhauswüste New Yorks zu sein, steht es in direkter Verbindung zur unsichtbaren Macht des Politischen, die sich zuerst in New York manifestiert und sich später in den flachen Feldern Indianas wiederfindet. Die graubraunen Felder, Straßen und Ebenen, die die Bushaltestelle mit dem passenden Namen Prairie Stop umgeben, an der Thornhill angeblich Kaplan treffen soll, fügen sich in die zweidimensionale Oberflächenästhetik ein. Von diesem Flachland heben sich menschliche wie maschinelle Körper (Leute, Autos, der Bus, der Tankwagen) deutlich ab.

Fredric Jameson hat dafürgehalten, dass Hitchcock hier eine korrumpierte, nur scheinbare Natur inszeniert, an der nichts mehr natürlich ist, da sie durch die industrielle menschliche Praxis übermäßig kultiviert wurde. Er liest daher auch den Zusammenstoß zwischen *crop duster* plane und Öltank als "allegory of the contradiction between industry and agriculture" (Jameson 1992: 61). Ich will die Legitimität dieser Lesart nicht bestreiten, denke aber, dass in Hinblick auf den Oberflächen- und Substanztopos hier noch mehr zu entdecken ist. In diesem Sinne würde ich zunächst argumentieren, dass die dreidimensionalen menschlichen Körper – ebenso wie zu Beginn in der *establishing scene* – für die sichtbaren, in Bewegung befindlichen Teile der Bevölkerung stehen – sie verkörpern buchstäblich einen Teil des Demos, also des notwendigen Pendantes des demokratischen, sichtbaren und transparenten Staates. Die beweglichen, dynamischen, agilen Körper der hier gezeigten *citizens* agieren jedoch, ebenso wie die Menschenmassen zu Beginn in New York, vor dem Hintergrund der gleichen glatten, abweisenden Oberflächenstruktur: vom verspiegelten Bürogebäude zur einförmig glatten, eintönig braunen Feldlandschaft. Die oberflächliche Landschaft ist darüber hinaus steril und bringt, zumindest in Teilen, keine Früchte hervor. Dies erfahren wir von einem Mann, der am Feldrand auf den Bus wartet, und sich darüber wundert, dass der *crop duster* über einem Feld fliegt, auf dem es gar keine Pflanzen gibt, die gespritzt werden könnten.

Noch weit bedrohlicher aber als die sterile Oberfläche ist der aggressive Flugzeugkörper, der plötzlich die Oberflächenstruktur durchkreuzt und ihren letalen Kern bloßlegt. Der Flugzeugangriff, der ja von den Gangstern um Vandamm initiiert wird, stellt eine Synthese dessen dar, was den sichtbaren, transparenten Staat und mit ihm den menschlichen Demos selbst bedroht. Die Vereinnahmung des Staates und seiner Institutionen durch kriminelle Spione auf der einen Seite – Vandamm gibt sich als UNO-Mitarbeiter aus und verkauft Regierungsgeheimnisse ans Ausland – und die Vereinnahmung durch einen bereits jenseits des Gesetzes stehenden, vorzugsweise im Verborgenen operierenden Anderen auf der anderen Seite. Der sichtbare, demokratische Staat und sein unsichtbarer *other* werden in dieser Szene indirekt als zwei Seiten derselben Medaille erkennbar. Dies lässt sich unter anderem daran erkennen, dass die sonstigen Angriffe auf Thornhill immer so geschehen, dass man seine Widersacher klar erkennt: sei es zu Beginn im Townsend-Haus, als

Vandamms Männer ihm den Bourbon einflößen und ihn anschließend verfolgen, im Hotelfahrstuhl oder später auf der Auktion – immer sehen wir die Angreifer im *full* oder *medium shot*, manchmal sogar im *close-up*. Anders am Prairie Stop: Hier wird die Gefahr für Thornhill plötzlich anonym. Das Flugzeug ist ein gesichtsloser Gegner. Noch dazu wird es offenbar von jemandem gesteuert, der auf der Leinwand noch nicht Erscheinung getreten ist, erfreuen sich doch die Mitglieder von Vandamms Bande kurz darauf im Auktionshaus bester Gesundheit – anders als der mörderische Pilot, der beim Zusammenstoß mit dem Tanklastern und der anschließenden Explosion ums Leben gekommen sein muss.

Die Figur des, wie die deutsche Titelübersetzung ingenüös insinuiert, 'unsichtbaren Dritten' ist daher nicht nur auf den körperlosen Kaplan zu beziehen, sondern auch auf den unsichtbaren Flugzeugpiloten, der damit nicht mehr nur die Gangsterbande repräsentiert, sondern in beträchtliche Nähe zu dem gleichfalls mehr oder weniger verbrecherisch und im Verborgenen agierenden Spionagesystem rückt. So gewendet wird die, wie Jameson sagt, "toxic pollution" der Natur durch die industrielle Landwirtschaft, für die der *crop duster* stehe (Jameson 1992: 61), als Symbol der Kontaminierung des demokratisch verfügbaren politischen Raums durch dessen unheimliche Kehrseite lesbar. Diese Lektüre wird durch den oben bereits erwähnten Umstand gestützt, dass ein Teil des Gesprächs zwischen Thornhill und 'Professor' auf dem Flugplatz deswegen nicht zu verstehen ist, weil es von Lärm übertönt wird – Flugzeuglärm. Die Szene auf dem Flugplatz lässt sich als Nachhall des Flugzeugangriffs und damit als Komplementärszene zur Maisfeldepisode lesen.

Das – nach Credit Scene und Prairie Stop – dritte Phänomen optischer Zweidimensionalität im Film findet sich chronologisch noch vor der Flugzeug-/Maisfeldepisode. Die Rede ist von dem durch den Kamerawinkel sehr prominent als reine Oberfläche in Szene gesetzten UNO-Gebäude in New York. Nachdem ihm weder seine Mutter noch die Behörden Glauben geschenkt haben, will Thornhill Mr. Townsend im Gebäude der Vereinten Nationen aufsuchen. Dort stellt sich schnell heraus, dass der angebliche Mr. Townsend ein Betrüger ist. In dem Moment, da sich der echte Mr. Townsend dazu äußern will, wer sein Haus besetzt haben könnte, schleudert ihm einer von Vandamms Leuten ein Messer in den Rücken. Als Thornhill, den prompt alle für den Mörder halten, aus dem Gebäude flüchtet, blicken wir von oben aus der *God's eye*-Perspektive auf ihn herab. Dabei sieht man das UNO-Gebäude aus einem so steilen Winkel, dass es wie eine Oberfläche ohne Körper wirkt.²⁶ Die öffentliche Sphäre des Politischen, das UNO-Gebäude, ist folglich sichtbar und sogar zugänglich für Thornhill – bezeichnenderweise ist sie jedoch zugleich nicht mehr als eine Kulisse. Genau wie bei einer Studioaufnahme verheißt sie Fülle, wo keine ist, und verhüllt die Leere, die sich hinter der reinen Oberfläche befindet. Dabei entfaltet sie eine körperlose Macht über das Subjekt – meisterhaft dargestellt durch das *God's eye* der Kamera, aus dessen Perspektive Thornhill und die anderen Menschen ameisenklein wirken. Doch es ist eben nicht Gott, der schaut, sondern eine politische Struktur, die den Bürgern verborgen bleibt, da sie sich hinter den Kulissen jener Bühne verbirgt, auf der die Demokratie zwar noch inszeniert wird, durch ihr potentiell totalitäres Gegenstück aber bereits in ihrer Substanz bedroht ist. Der Komplementärshot zum *God's eye view* auf Thornhill, der aus dem UNO-Gebäude flüchtet, ist daher der *worm's eye shot* am Mount Rushmore kurz vor Ende

²⁶ Jameson nimmt in seinem *North by Northwest*-Aufsatz hierauf selbst keinen Bezug. Die Darstellung des UNO-Gebäudes erinnert jedoch verblüffend an das Wells Fargo Court-Gebäude, an dem Jameson seine Überlegungen zur Ästhetik der Postmoderne darstellt, die sich durch Tiefenlosigkeit ("depthlessness") auszeichne (vgl. 1991: 12–14).

des Films: Thornhill versucht mühsam Eve festzuhalten, die hilflos über dem Abgrund hängt, während Vandamms Gehilfe Leonard ihm auf die Finger tritt, um ihn zum Loslassen zu zwingen. In letzter Sekunde jedoch fällt Leonard von einem Schuss getroffen in die Tiefe. Eve und Thornhill blicken nach oben (*worm's eye*) und erkennen mehrere Leute sowie den 'Professor' und einen Polizisten, der – im Auftrag des 'Professors' – den tödlichen Treffer gelandet hat.

Der 'Professor' ist, wie oben beschrieben, Ausdruck des Anderen der demokratischen Gewaltenteilung. Er ist die Verkörperung des Ideals jenes 'höheren Ziels', bei dem nach Zweckmäßigkeit entschieden wird, ob die Bürger gerettet oder geopfert werden. Es ist daher kein Zufall, dass er ausgerechnet dort wieder auftritt, wo der Ursprung der amerikanischen Demokratie symbolische Form annimmt: am Mount Rushmore. Der Mount Rushmore ist das Gegenstück zum zweidimensionalen UNO-Gebäude. Er ist eine expansive Oberfläche, deren haptische Dreidimensionalität dem Zuschauer mittels *close-ups* von Thornhill und Eve, die sich an die steinernen Präsidentengesichter klammern, nachdrücklich vermittelt wird. Er ist die Metapher schlechthin für den 'ursprünglichen', transparenten amerikanischen Staat, der auf Freiheit und Demokratie beruhen sollte. Ähnlich wie in *Saboteur* (1942) die Freiheitsstatue ironisiert Hitchcock dieses Nationalsymbol hier: In dem Augenblick, da sich das Politische endlich buchstäblich greifen, anfassen und festhalten lässt, befinden sich die Figuren in Lebensgefahr. Der sichtbare Staat ist bereits soweit kontaminiert, dass er immer wieder in Komplizenschaft mit seiner Kehrseite tritt. Diese Komplizenschaft verdoppelt Hitchcock im Showdown in der Partnerschaft zwischen sichtbarer Exekutive und unsichtbarer Struktur: ein Polizeibeamter arbeitet mit dem 'Professor' zusammen. Dieser beobachtet das Vorgehen aus sicherer Distanz und gibt dem Polizisten in letzter Sekunde den Befehl, Vandamms Vertrauten Leonard zu erschießen, um Thornhill und Eve zu retten.



Abb. 4: Fläche und Körper am Prairie Stop



Abb. 5: *Worm's eye view* auf den 'Professor' und *entourage*



Abb. 6: Oberfläche und *God's eye* – das UNO-Gebäude

Explosion der Zeichen: Eve

Kommen wir zum Schluss zum Paradigma aus eigentlicher und uneigentlicher Sprache, aus gültigen und ihre Gültigkeit einbüßenden Zeichen sowie auf die Verbindung von Zeichenversagen und politischem Dilemma zurück. Die Figur, in der Konnotation und Denotation, Eindeutigkeit und Rätsel, Theater und Transparenz zusammentreffen, ist die geheimnisvolle Eve Kendall, die Thornhill auf seiner Flucht im Zug begegnet und die ihm behilflich ist, der Polizei ein Schnippchen zu schlagen. Die beiden treffen aufeinander, nachdem Thornhills Zeichenwelt bereits gehörig ins Wanken geraten ist und so überrascht es nicht, dass Eve eine Figur semiotischer Übererfüllung ist: Sie ist sprachlicher, visueller und akustischer Exzess. Im Speisewagen flirtet sie unverhohlen mit Thornhill, der ihren Avancen zwar aufgeschlossen, aber auch einigermaßen fassungslos gegenübersteht. Ihr perfektes Äußeres, ihre sexuellen Andeutungen und ihre mit erotischer Eindringlichkeit aufgeladene, melodisch-leise Stimme bilden das Gegenstück zu Thornhills nie im Film auftauchender Geliebter, die keine Stimme hat und die wir nur über sein Gespräch mit der Sekretärin kennen. Mit Eve drängt die ausgefallene weibliche Stimme mit

voller Wucht in Rogers Register. Doch im Gegensatz zu dessen Botschaften an seine New Yorker Geliebte bleibt Eve ambig. Im Speisewagen²⁷ warnt sie Thornhill: "Incidentally, I wouldn't order any desert if I were you" (NOW: 01:51:39). Thornhill fasst dies als uneigentliches erotisches Sprechen auf – er soll kein Dessert bestellen, da sie selbst das Dessert sein wird ("I get the message."). Der Witz besteht nun allerdings darin, dass er die Botschaft eben *nicht* versteht. Eve kontert "that isn't exactly what I meant" (NOW: 01:51:46) und deutet auf die Polizisten, die von draußen auf den inzwischen zum Stehen gekommenen Zug zugelaufen kommen. Thornhill soll sich also vielmehr beeilen zu fliehen. Bald darauf allerdings sehen wir die beiden gemeinsam in Eves Kabine und können erahnen, dass sie nun doch noch zum 'Dessert' werden wird. Thornhill lag also mit seiner ersten Interpretation offenbar doch nicht ganz falsch. Eves Kommunikation erweist sich daher bereits hier als mindestens doppelbödig: Sie schwankt zwischen unzweideutigem Denotat und forscher Sexualmetapher. Der Eindruck des Exzesshaften spiegelt sich daher nicht nur in Eves erotisch aufgeladenem Auftreten, sondern auch in ihrer 'überschüssigen', polysemen Sprache.

Als sich im Zuge der *crop duster*-Szene herausstellt, dass Eve die Geliebte Vandamms ist und in seinem Auftrag handelte, als sie Thornhill geholfen hat, wird uns kurzfristig eine Erklärung für den Überschuss angeboten, der ihrer Figur anhaftet. Eve verwandelt sich an dieser Stelle in das konventionell lesbare, stereotype Zeichen der *femme fatale*, die den Protagonisten verführt hat, um ihn in eine tödliche Falle zu locken. Durch Thornhills wütenden Auftritt in der Auktionshalle erfahren wir jedoch kurz darauf, dass es zwar Eves Auftrag war, Thornhills Vertrauen zu gewinnen, ihn vor den Polizisten zu verstecken und zur Prairie Station zu locken, damit der Flugzeugangriff stattfinden konnte – sie sollte allerdings nicht mit ihm ins Bett gehen. Die Übererfüllung ihrer Mission, die sie in Vandamms Augen – und zunächst auch für Thornhill – zum *tramp* macht, zerschießt die Eindeutigkeit der *femme fatale* wieder und wir sind erneut mit einem unsicheren Zeichen konfrontiert: Warum hat Eve mit Thornhill geschlafen, obwohl dies nicht Teil ihres Auftrags war? Und was haben, umgekehrt, Vandamm und seine Leute in Wahrheit von ihr erwartet? Wie sonst hätte sie Thornhill über Nacht versteckt halten sollen? Eves Verhalten scheint ebenso eigentümlich und 'überschüssig' wie das Verhalten der Gangster.

Der 'Professor' versucht später gegenüber Thornhill ebenfalls, Eves Motivation zu erhellen. Seine Erklärungen für ihr Verhalten vermögen jedoch nicht recht zu überzeugen. Am Mount Rushmore schiebt er das Handeln seiner Agentin auf Rogers Unwiderstehlichkeit ("Dear fellow, if you had not made yourself so damnably attractive to Ms. Kendall that she fell for you ..."; NOW: 01:41:15-01:41:20). Einige Stunden zuvor am Flughafen hatte er Thornhill indes noch zu bedenken gegeben, dass Eve gezwungen gewesen sei, zu tun, was sie tat, um sich selbst vor den Verbrechern zu schützen. Damit aber ergibt sich ein nicht aufzulösender Widerspruch, denn offensichtlich hat Eve sich selbst erst in einen prekären Status gebracht, indem sie gegen den Willen Vandamms und offenbar aufgrund echter Leidenschaft mit

²⁷ Thornhill hat auf Empfehlung Eves *brook trout*, Bachforelle, bestellt. Hierbei handelt es sich um eine sexuelle Anspielung, verweist der Fisch doch auf die Melusine, jene geheimnisvolle Frau, die halb Fisch, halb Mensch ist, und deren Fischschwanz von ihrem Geliebten nicht gesehen werden darf. Hitchcock verwendet die Fischmetapher häufiger, besonders prominent im Vorläufer von *North by Northwest*, *The 39 steps*. Die melusinenhafte Eve steht aber nicht nur für sexuelles Begehren. Die Melusine verweist zusätzlich auf ihre wesenhafte Doppelheit und damit wiederum auf die Allegorie des doppelten – hybriden – Staates.

Thornhill geschlafen hat. Das wiederum passt allerdings kaum zum Charakter der kühlen, situationsgemäß handelnden Agentin, als die sie beschrieben wird. Das merkwürdigste Detail, das wir von Eves Charakter erfahren, ist jedoch ihr Geständnis, sie sei nur darum zur Agentin geworden, weil es keinen Mann gegeben habe, der ihr einen Lebenssinn als Ehefrau verliehen hätte:

EVE. Maybe it was the first time anyone ever asked me to do anything worthwhile.

THORNHILL. Has life been like that? How come?

EVE. Men like you.

THORNHILL. What's wrong with men like me?

EVE. They don't believe in marriage.²⁸

Diese Aussage mag zwar die für die späten 50er Jahre in den USA angebrachte weibliche Sittlichkeit wiederherstellen, ist aber wenig konsistent mit der Figur, die wir nicht nur als mutig und unabhängig, sondern auch als selbstbestimmtes sexuelles Wesen kennengelernt haben. Ihre Erklärung könnte man somit als bloßen Logikfehler, als *plot hole* abhaken. Wahrscheinlicher scheint mir aber, dass es sich hierbei um einen bewussten provozierten Widerspruch handelt, der dafür sorgt, dass Eve gleichsam sperrig und widerständig bleibt, auch wenn ihr Rätsel irgendwann gelöst scheint.

Ich würde daher dafürhalten, dass Eve, ähnlich wie Kaplan, eine Metapher für das doppelte Staatswesen ist, das aus klaren Zeichen und opaken Zeichen besteht. Die beunruhigende Doppelnatur des Staates bzw. dessen antidemokratische Kehrseite werden vor den Augen des Publikums zwar scheinbar enthüllt, doch in ihrer Essenz bleiben sie uns verborgen; bleiben namen- und institutionslos und kontaminieren so den sichtbaren Staat.²⁹ Liest man Eve Kandell als Verdopplung des widersprüchlichen Staates, so lässt sich der diffuse hermeneutische 'Rest' dieser Figur, der in der Forschung wohl wahrgenommen, jedoch meines Erachtens nicht hinreichend aufgeklärt wurde, allegorisch auflösen. John Orr hat zwar auf die erotische "non-identity" (2005: 35) Eves verwiesen, die sich in ihren verschiedenen Rollen verberge, und die dazu führe, dass die Zugszenen Eves Identität klarer definierten als die späteren Enthüllungen. Es sei letztlich Aufgabe des Zuschauers, Eve eine Identität zuzuweisen: "For she is what she has become to us, watching her as the action unfolds." (ebd.: 36). Dass weder die Szenen im Zug noch die Enthüllungsszenen gegen Ende frei von Widersprüchlichkeit sind, vernachlässigt er jedoch. Jameson wiederum hat sich angesichts Widersprüchlichkeit Eves die Frage gestellt, ob wir davon ausgehen können, dass Eves Liebe zu Thornhill echt ist, was dies – falls sie es ist – für ihre Beziehung zu Vandamm bedeuten würde und wie Eves Promiskuität dann ins Bild des "ideal love image" (1992: 53) passe. Er kommt zu dem Schluss, dass Eve Sinnbild für eines der, ihm zufolge, wesentlichen Probleme in *North by Northwest* sei: für den Schwund des Privaten und Intimen zugunsten der öffentlichen Sphäre. Öffentliche Orte dominierten im Film; das rein Private sei limitiert, problematisch, flüchtig, immer schon vom Öffentlichen durchsetzt (vgl. ebd.: 52). Jameson geht davon aus, dass es Hitchcock nicht darum zu tun ist, die

²⁸ NOW: 01:48:49-01:49:11.

²⁹ Es ließe sich ergänzen, dass Eve diejenige Figur ist, die dieses Problem mit all seinen ambivalenten Auswirkungen zu spüren bekommt, da sie sich – in Ermangelung eines Gatten – für die ‚Ehe‘ mit dem Staat entschieden hat. Damit wird sie sowohl Opfer als auch Teil jener Struktur, der sie sich verpflichtet hat und zu deren Fortbestand sie – bis zur ‚Scheidung‘ und Ehe mit Thornhill – aktiv beiträgt.

Ideologie des Gegensatzes 'privat-öffentlich' zu dekonstruieren, sondern dass er im Gegenteil versuche, einen unbescholtenen, ungestörten privaten Raum zu etablieren – nämlich die Ehe:

the film can scarcely be said to subvert this ideological opposition – what it can be seen to do is to attempt to 'produce' or 'construct' a concept of the private which need never be tested, since – ideal marriage – it lies beyond the closure of the film and thus beyond representation.³⁰

Hält man sich jedoch vor Augen, dass in *North by Northwest* – wie in vielen Hitchcockfilmen, etwa *Marnie* oder *Rear Window* – die glückliche Ehe eine zwar Wogen glättende, im Vergleich zum vorangehenden Plot aber ungleich langweiligere und meist auch unwahrscheinliche *off-screen*-Perspektive ist, so scheint es mir gewinnbringender, die privat-öffentlich-Opposition wiederum auf den Staat zu beziehen und im Sinne einer Freudschen Umkehrung zu lesen. Eine der bekanntesten Prämissen Freuds beruht darauf, dass sich hinter einem besonders präsenten, überstarken Gedanken bzw. Element ein unbewusstes, verdrängtes anderes Element befindet, das der direkte Gegensatz des ersten ist. Im "Bruchstück einer Hysterie-Analyse", auch der *Fall Dora* genannt, findet sich dieser Mechanismus sowohl im Wachzustand als auch im Traum. Doras Traum, wonach ihr Vater sie vor einem Feuer rette, ist Freud zufolge genau umgekehrt zu lesen – dass sie nämlich Angst habe, ihr Vater sei in Wirklichkeit weder fähig noch willens, sie vor den 'feurigen' Nachstellungen eines älteren Mannes – Herrn K. – zu retten (1982: 140–141). Noch deutlicher wird dieser Mechanismus in Doras Aussage, "Frau K. liebe den Papa nur, weil er ein vermöglicher Mann sei", worauf Freud schließt, Dora nehme tatsächlich das Gegenteil an, nämlich dass der Vater "ein [sexuell] *unvermögender Mann* [sei]" – eine Vermutung, die Dora denn auch bestätigt (ebd.: 122; Hervorh. i. Orig.). Kehren wir mit diesem Befund zu *North by Northwest* zurück, dann müssen wir den Mangel an privaten Räumen, auf den Jameson abhebt, in sein Gegenteil verkehren und ihn stattdessen als einen Mangel an Öffentlichkeit lesen. Interpretieren wir die fehlende Intimität häuslicher Innenräume als Symptom bzw. als überstarkes Element im Sinne Freuds, dann steht dieser Mangel eben nicht für eine Krise des Privaten, sondern vielmehr für die Krise des Öffentlichen. Was den Subjekten abgeht, ist nicht das Private, sondern die aktive Teilhabe an einem gleichsam 'offenen' Politischen, das nicht bereits von seinem unheimlichen Anderen durchkreuzt ist. Die Freudsche Umkehrung des räumlichen Mangels in *North by Northwest* wäre dann das letzte Puzzlestück in dem Tableau aus Registerzusammenbruch, substanzloser Oberfläche und janusköpfiger Weiblichkeit, das Hitchcock hier gezeichnet hat.

In diesem Sinne wäre *North by Northwest* denn auch alles andere als affirmativ: Zwar können Eve und Thornhill zum Schluss im Transitraum des Zugs endlich intime Privatheit erlangen. Die politische Krise jedoch endet nicht einfach mit der erfolgreichen Rettung am Mount Rushmore – denn wie wir gesehen haben, ist es der undurchsichtige 'Professor', der schließlich den Schießbefehl gibt und Thornhill und Eve damit in letzter Sekunde rettet. Der opake, macht- und gewaltvolle Andere behält also bis zum Schluss die Oberhand. Und wenn Thornhills Agentenabenteuer in einer dritten Ehe mit der ambiguen Eve endet, ist damit noch lange nicht gesagt, dass auch das ursprüngliche Zeichensystem wieder hergestellt werden kann. Wenn wir an das Ende von Hitchcocks vorherigem Film mit Cary Grant, *To Catch a Thief*

³⁰ Ebd.: 52

(1955) denken, müssen wir vielmehr davon ausgehen, dass der Auslöser von Rogers Abenteuer – Theaterabende mit "mother" – zu Hause in New York wieder ebenso präsent sein wird wie vor seiner Flucht. *To Catch a Thief* endete nämlich nicht nur perspektivisch mit dem Ehebund zwischen dem ehemaligen Juwelendieb Robie und dem High Society Girl Frances (Grace Kelly), sondern vor allem prophetisch mit Frances' Worten "mother will like it up here". Die Mutter wird von der Tochter also von vornherein als integraler Bestandteil des ehelichen Haushalts imaginiert. Diese Vorstellung der Mutter als – eher dominanter denn unsichtbarer – Dritter im Ehebund dürfte daher auch in *North by Northwest* nicht allzu fern liegen – sie gewinnt hier sogar noch eine zusätzliche Komponente: Da die Beziehung zwischen Roger und seiner Mutter zu Filmbeginn mehr an das Verhältnis eines (langverheirateten) Paares zueinander denn an eines zwischen Mutter und Sohn erinnerte, lässt sich Mrs. Thornhill auch als Vorbotin des kurz darauf zerbrechenden Zeichensystems lesen.³¹ Was die Beziehungen Thornhills zu den Gangstern, zum 'Professor' und zu seiner Mutter miteinander verbindet, ist der Umstand, dass alle drei von einer Semiotik bestimmt sind, die das normative Zeichensystem bedroht oder gleich außer Kraft setzt. Thornhill befand sich also bereits vor der Verwechslung mit Kaplan in einem kleinen Zeichenlabyrinth, in dem die Mutter mit der Ehefrau und der Sohn mit dem Ehemann verwechselt werden konnten. Die Verwechslung mit Kaplan vollendet diese bereits leicht prekäre Ausgangssituation und verschiebt sie auf die nächste allegorische, mithin politische Ebene. Es scheint daher nicht zu kühn, die *mother*, die den *other* ja bereits in sich trägt, in *North by Northwest* nicht nur als ödipalen, sondern auch als politischen *Other* zu deuten: als das beunruhigende, gefährliche Andere des zeitgenössischen Staates, das sich nicht bezwingen lässt und die Subjekte weiterhin heimsucht – auch wenn diese sich, nach glücklichem Ende ihres Abenteuers, längst wieder in der Privatheit wähen.

2. Auf neuen Wegen: *L'avventura*

Alte Häuser, neue Häuser, Bilder-Rahmen

1960, nur ein Jahr nach *North by Northwest*, kommt Antonionis Meisterwerk *L'avventura* in die Kinos. *L'avventura* ist die Geschichte eines unerklärlichen Verschwindens: Während einer Minikreuzfahrt mit Freunden zu den Liparischen Inseln verschwindet die Diplomantochter Anna (Lea Massari) spurlos auf der kleinen Felseninsel Lisca Bianca. Ihr Geliebter Sandro (Gabriele Ferzetti) und ihre Freundin Claudia (Monica Vitti) suchen verzweifelt nach ihr und verfolgen dabei eine Reihe dubioser Spuren, die sie von Lisca Bianca nach Milazzo, Troina und Noto führen. Doch die geheimnisvolle Frau, die von Zeugen für Anna gehalten wird, ist – ganz wie Hitchcocks geheimnisvoller Agent Kaplan – immer bereits fort, wenn sie eintreffen. Bei ihrer Suche werden Sandro und Claudia von einer vermeintlich subjektiven Kamera begleitet – ein scheinbar körperloser, insistenter Blick, der sich keiner der Figuren im Bildkader zuordnen lässt und den Eindruck vermittelt, die verschwundene Anna selber schaue (aus dem Himmel oder einem irdischen Versteck) auf die beiden herab. Dem körperlosen Blick entgeht denn auch nicht, wie sich noch auf der Insel, kurz nach Annas Verschwinden, zwischen Claudia und

³¹ S. hierzu auch oben, Anm. 9. Thornhill will nicht mit seiner derzeitigen Freundin, sondern mit seiner Mutter ins Theater gehen; sie ist diejenige, die er nach seiner halsbrecherischen Flucht aus dem Gefängnis anruft und auch diejenige, mit der er gemeinsam das Jessie Royce Landis, die Darstellerin der Mutter, ist lediglich acht Jahre älter als Grant.

Sandro langsam mehr entwickelt als eine bloße Zweckgemeinschaft. Doch so unvermittelt sich Sandros Interesse von Anna auf Claudia verlagert hatte, so rasch tauscht er gegen Filmende erneut das Objekt der Begierde und schläft mit einer amerikanischen Edelprostituierten (Gloria Perkins), wobei ihn Claudia in flagranti erwischt. Weinend flieht sie auf die Aussichtsplattform des Hotels, gefolgt von Sandro, der sich auf eine Bank setzt und ebenfalls zu weinen beginnt. Die Schlusseinstellung zeigt beide von hinten – Claudia steht hinter der Bank, eine Hand tröstend auf Sandros Kopf gelegt, den Blick auf den schneebedeckten Ätna gerichtet. Ebenso wie in *North by Northwest* haben wir es auch hier mit einer weiblichen (Haupt-)Figur zu tun, die sich, wie ich noch zeigen werde, durch ängstliche Unlesbarkeit und mehrbödige Kommunikation auszeichnet: Aus Eve wird Anna. Antonioni treibt Annas Undurchsichtigkeit auf die Spitze, indem er sie nach einem Drittel aus dem Film verschwinden lässt und sie fortan allenfalls noch – und auch das ist alles andere als sicher – als körperloser Blick im Geschehen verbleibt. Anna wird damit gleichsam zu einer Mischung aus Eve Kandell und Kaplan. Sandro und Claudia folgen Annas vermeintlicher Spur, die sie – wie Thornhill bei seiner Suche nach Kaplan – an eine Reihe recht unwirtlicher Orte führt. Ebenso wie Thornhill den ontologisch leeren Kaplan stets verfehlen muss, verfehlen Sandro und Claudia jedes Mal ihre Freundin. Wie Stephan Leopold (2010) gezeigt hat, handelt es sich bei *L'avventura* um eine Variation von *North by Northwest* im Zeichen der Supplementarität, des Mangels und schließlich der Hoffnung auf transzendente Kompensation vermittels des filmischen Kunstwerks selbst. Ich pflichte dieser Lektüre bei, möchte jedoch insbesondere in Zusammenhang mit dem transzendentalen Mangel einen Punkt in den Vordergrund rücken, der in der Forschung bislang wenig Berücksichtigung gefunden hat: Die Frage nach der Adäquatheit von Sprache inmitten gesellschaftlicher Umwälzung und daraus hervorgehender – auch politischer – Orientierungslosigkeit.

In diesem Sinne würde ich denn auch weder Anna noch Eve als Beispiele rätselhafter Weiblichkeit im Sinne Nietzsches oder Freuds lesen, noch, wie Chatman es tut, als Ausdruck einer nurmehr rein weiblichen Fähigkeit, die darin bestehe, Gefühle anerkennen zu können – eine Fähigkeit, die Antonionis männlichen Figuren abgehe (vgl. Chatman 1985: 56). Stattdessen scheint es mir fruchtbarer, Anna ebenso wie Eve als Metapher eines unklaren politischen Zeichens zu lesen. Steht Hitchcocks ambivalente Eve Kandell für das janusköpfige Staatswesen im Kalten Krieg und die Verunmöglichung einer Allianz zwischen Subjekt und Staat, so symbolisiert Antonionis unentzifferbare Anna den Spagat zwischen gesellschaftspolitischer (christlicher) Norm und emergenter Revolution, die in den späten 50er Jahren mit der Ablösung vom traditionellen 'väterlichen' System ihren Anfang nimmt. Pier Paolo Pasolini hat diese Ablösung recht unmissverständlich charakterisiert. Im Jahr 1975, nach dem Höhepunkt der sozialen, wirtschaftlichen und industriellen Transformation, beklagt er "den Untergang der traditionellen Werte der alten Welt: der Familie, des Vaterlandes, der Ordnung, des Sparens, der Moral." Der italienischen Gesellschaft fehlten "Bezugspunkte und gemeinsame Werte".³² Tatsächlich waren die 50er und 60er Jahre in mehrerer Hinsicht eine revolutionäre Epoche: Die Wirtschaft, insbes. Metallindustrie, chemische Industrie und Bauwirtschaft, aber auch viele kleinere und mittelständische Betriebe boomten.³³ Auch auf Parteebene

³² Pasolini zit. nach Woller 2010: 261.

³³ Zwischen 1958 und 1963 lag das BIP bei 6,6%, deutlich über demjenigen von Deutschland (5,7%) (vgl. Woller 2010: 251–52): "Italien erlebte [...] damals stürmische Wandlungsprozesse, die das

kam es ab 1959 langsam zu Umstrukturierungen: Es wurde der Grundstein für die *apertura a sinistra* gelegt, die den Einschluss von Sozialisten in die Regierung ermöglichen sollte, und mit Bildungsreformen und Verstaatlichungen einher ging (Vgl. Woller 2010: 269–284). Starke Gegensätze in der Gesellschaft bestanden freilich weiterhin. Im kulturellen Bereich wurden bspw. Rufe nach Beendigung der Liberalisierung und Amerikanisierung laut, die sich nicht nur auf amerikanische Musik erstreckten, sondern sich auch gegen einige italienische Filme der Epoche richteten – nicht zuletzt gegen *L'avventura* selbst (vgl. ebd.: 261), da der Film als moralischer Affront galt.³⁴

L'avventura beginnt recht abrupt. Wir sehen Anna, wie sie durch eine Art Torbogen hindurch schnellen Schrittes auf uns bzw. die Kamera zugeht. Das *setting* ist ein parkähnlicher Garten. Wir hören nichts außer Annas Schritten auf dem Kies und diffusen Baustellenlärm aus der Ferne. Als Anna im Bildvordergrund angelangt ist, verharrt sie und wird nun von den Mauern eines weiteren Durchgangs gerahmt. Sie wendet den Kopf – von uns aus gesehen – nach links. Man hört nun einen Dialog zwischen ihrem Vater (Renzo Ricci) und einem Bauunternehmer, die sich über die Bebauung eines großen Gebietes jenseits des Gartens unterhalten: Früher sei an dieser Stelle ein Wald gewesen, nun müsse bald sogar das Landhaus weichen, das bisher dort stand, um einer großen Zahl neuer Häuser Platz zu machen. Als er Anna sieht, wendet der Vater sich ihr zu und fragt unvermittelt, ob es denn nicht üblich sei, bei einem Yachtausflug eine Kappe mit dem Namen der Yacht zu tragen. Anna verneint dies. Als er erfährt, dass seine Tochter vier oder fünf Tage lang unterwegs sein wird, beklagt er seinen Funktionsverlust, der ihn sowohl als Diplomat im Ruhestand als auch als Vater ereilt habe, und kündigt, wohl auf die Tätigkeit im diplomatischen Dienst bezogen, an, er habe dreißig Jahre lang nicht die Wahrheit sprechen können, und werde dies nun nachholen. Anna lauscht daraufhin widerwillig der Sorge des Vaters, ihr derzeitiger Freund Sandro werde sich niemals verheiraten. Anna entgegnet, dass bislang sie diejenige gewesen sei, die nicht habe heiraten wollen, worauf der Vater einigermaßen paradoxal entgegnet: "È la stessa cosa" (LAV: 00:03:53). Der Petersdom, den man während des Gesprächs mehrfach im Hintergrund sehen kann, lässt uns wissen, dass wir uns in Rom befinden. Darüber hinaus wird mit dem Dom prominent eine traditionelle Transzendenzerfahrung aufgerufen, die sich jedoch bereits auf visueller Ebene nicht halten kann: Anna nämlich begibt sich während des Gesprächs an eine Position, in der sie Sankt Peter verdeckt.

Mit dieser *establishing scene* weist uns Antonioni, ähnlich wie zuvor Hitchcock, bereits recht deutlich auf die Problemlage hin, mit der wir es im Film zu tun haben: Das traditionelle Landhaus, die *casa di campo originale*, die sich im ehrwürdigen Petersdom verdoppelt, wird abgerissen; Sankt Peter selbst verdeckt. Stattdessen erhalten wir perspektivisch eine ganze Reihe neuer Häuser. Damit, so ließe sich folgern, beginnt auch die allmähliche Ersetzung der christlichen Teleologie und des Katholizismus als italienischem Identitätsmarker durch eine säkulare Teleologie, die durch das Phänomen der Serie markiert ist. Das Serielle ist, so fasst es bereits

soziale Gefüge der Gesellschaft durcheinanderwirbelten und die Physiognomie des Landes stark veränderten. [...] Damals herrschte Aufbruchstimmung, und die Regierung in Rom ließ sich davon ebenso anstecken wie die vielfach von den Linksparteien kommenden Bürgermeister der Städte und Dörfer [...]" (ebd.: 258–59).

³⁴ Auch wurde *L'avventura* vom Premierenpublikum in Cannes, wohl auch aufgrund seiner hermeneutischen Unabgeschlossenheit, nicht sonderlich gut aufgenommen und kam gegenüber anderen europäischen Art House-Filmen um 1960 wesentlich schlechter weg. Vgl. hierzu Schenk 2014: 157.

Marx, wesentlicher Bestandteil der kapitalistischen Kultur und eng verknüpft mit der durch die industrielle Revolution möglich gewordenen seriellen Kulturproduktion des neunzehnten Jahrhunderts:

[The] explosion of serialized culture [in the nineteenth century] corresponds to advances in serialized production more generally; the steam engine not only enabled the daily newspaper but also promoted deskilled factory work, leading eventually to the Taylor/Ford assembly line. Thus, both narrative and nonnarrative forms of seriality find impetus in industrialization. [...] According to Karl Marx, capital operates according to serialized processes of its own (not just factory production but the process of repetition and variation expressed abstractly as M-C-M' chains of value production. This grounding of modern seriality in industrial capitalism [...] points to the necessity to regard seriality not just as a formal property of cultural objects but as a social phenomenon that is central to the contemporary lifeworld: both our collective identities (such as 'the nation', according to Benedict Anderson, or gender for Iris Marion Young) and modern subjectivity itself (in Jean-Paul Sartre's pessimistic view) can be seen as products and expressions of seriality.³⁵

Das Signum des Seriellen greift im Film einerseits auf den Eros über – Sandro peregriniert gleichsam von einer Frau zur nächsten –, aber auch auf die Möglichkeiten der Identitätsstiftung. An die Stelle des festen semantischen Dachs, das die *casa di campo originale* und der Petersdom angeboten haben, tritt eine Hybridisierung von Bedeutung. Doch damit nicht genug. Auch die mit dem ehemaligen, traditionellen Haus (und somit auch dem Vater) verbundene Norm hinsichtlich sprachlicher und sozialer Codes löst sich nach und nach auf. Der Vater, der sich des eigenen Bedeutungsverlustes bewusst ist, versucht dennoch seine eigene sprachliche Verbindlichkeit, die unter anderem auf die eindeutige Benennung von Dingen, Funktionen und Gruppenzugehörigkeiten abzielt, auf die Generation seiner Tochter zu übertragen: Eine Kappe mit dem Namen der Yacht soll die Zugehörigkeit der Reisenden zur selben Gruppe ausweisen. Anna erteilt diesem Ansinnen jedoch eine Absage. Konkrete Benennungen werden damit ebenso verabschiedet wie das alte Landhaus, das bald abgerissen und durch neue Häuser ersetzt werden soll. Auf allegorischer Ebene erhalten wir damit das Bild einer Nation, die sich im Übergang zu neuen, weniger festgefühten und damit potentiell freieren Identitätsentwürfen befindet. Dass diese Freiheit eine nur vermeintliche sein könnte, deutet der Vater indes an, wenn er im Gegenzug Annas Korrektur, dass nicht ihr Freund, sondern sie selbst es sei, die nicht heiraten wolle, eine Absage erteilt und behauptet, dies mache keinen Unterschied. Wenn Annas Aussage auf die wachsende Unabhängigkeit der Frau und eine Neuordnung der Geschlechterrollen verweist, so impliziert das Statement ihres Vaters, dass die Kernproblematik – die Sinnsuche – trotz dieser Entwicklung die gleiche bleiben könnte. Damit benennt er indirekt das grundlegende Liebesdilemma der jungen Generation: Gleichgültig, welchen Liebespartner man wählt, das eigene Begehren erfüllt sich doch nie. Die Einzigartigkeit, die sowohl Mann als auch Frau sich vom Liebespartner wünschen, bleibt aus; das Liebesereignis wird durch Serialität ersetzt. Dieses Dilemma ist jedoch, wie sich später in *Zabriskie Point* zeigen wird, nicht nur ein Problem des 'kranken Eros', sondern auch des revolutionären Projekts selbst. Die von Antonioni so genannte *malattia dell'eros* erhält zusätzlich eine politische Dimension.³⁶

³⁵ Jeffrey A. Di Leo (Hg.) (2019): *The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*. London et. al.: Bloomsbury Academic, 685.

³⁶ Anlässlich der Premiere in Cannes trug Antonioni sein gleichnamiges Manifest vor, wonach *L'avventura* vom Dilemma des zeitgenössischen Liebeskonzepts erzähle, das den Sinnverlust auf allen Ebenen auffangen müsse, unter dieser Last jedoch zwangsläufig zerbreche. "Why do you

Nach dem Gespräch mit ihrem Vater fährt Anna mit Claudia zur Tiberinsel, um dort Sandro zu treffen. Die beiden führen eine Fernbeziehung und haben sich etwa einen Monat lang nicht gesehen. Doch als die Freundinnen Sandros Unterkunft erreichen, möchte Anna das Treffen mit ihm nochmals aufschieben und lieber zuerst in ein Café gehen, um ihren Durst zu löschen. Damit ist im Grunde alles gesagt, denn natürlich kann niemand Annas Durst stillen. Die Begegnung mit dem Geliebten hat, so scheint es, keine ausreichende Ereignishaftigkeit für sie. Anna leidet nicht an einem frühneuzeitlichen *amor hereos*, für dessen Erwerb der ständige Aufschub amouröser Erfüllung die Vorbedingung ist, sondern offenbar vielmehr an der Mittelmäßigkeit ihrer emotionalen Beziehung zu Sandro, die weder Liebeskrankheit generiert noch sich ins Singuläre, Ereignishaftes überführen lässt. Als Anna widerstrebend schließlich doch in Sandros Wohnung geht, entzieht sie sich zunächst seiner Umarmung und stellt sich stattdessen vor das Fenster. Wie zuvor in der *establishing scene*, wird sie auf diese Weise auch jetzt erneut von einem Rahmen eingefasst. Sandro fängt ihren misstrauischen Blick auf und reagiert, indem er sich humorig in Positur wirft ("vuoi che mi metto di profilo?"; LAV: 00:06:53), als sei Anna Malerin und er ihr Modell. Dies muntert Anna zwar keineswegs auf, dennoch schlafen die beiden schließlich miteinander. Als sie vor dem Fenster stehen und sich küssen, fokussiert sich die Kamera auf Claudia, die unten auf der *piazza* wartet und zur Wohnung hinaufblickt. Nun ist sie es, die vom Fenster gerahmt und so zum 'Bild im Bild' wird.

Als Sandro oben die Vorhänge halb zuzieht, verlässt Claudia ihren 'Beobachtungsposten' und geht ins Erdgeschoss des Gebäudes, wo sich eine kleine Ausstellung moderner Kunst befindet. Lange hält es Claudia dort indes nicht. Bald verlässt sie die Ausstellung wieder, um erneut in einem Rahmen zu erscheinen, diesmal ein Türrahmen. Einige Sekunden lang dürfen wir sie betrachten, dann schließt sie die Tür und es wird schwarz. Es scheint, als kommuniziere Claudia hier unmittelbar mit dem Filmpublikum: Tür zu, Kamera aus, Ende der Vorstellung, für Euch gibt es hier nichts mehr zu sehen. Mit diesem, wenn man so möchte, metareferentiellen Kommentar auf das Filmkunstwerk endet die Sequenz.

Bis hierher hat uns Antonioni nun bereits drei Varianten von Kunstformen bzw. von ästhetischer Erfahrung gezeigt. Zunächst sehen wir eine Form von – teilweise – ironisch erotisierter Kunst, dargestellt durch Sandros Pose vor Anna und durch Claudias neugierigen Blick auf die Kusszene, die sich hinter dem unzureichend verhüllten Fenster andeutet. Diese erotisch-ästhetische Erfahrung wird vorübergehend von der kleinen Gemäldeausstellung und dem Miniaturmodell eines Gebäudes in Sandros Schlafzimmer, das hinter Anna zu sehen ist, als sie ihre Bluse aufknöpft, abgelöst. Moderne Malerei und bildende Kunst werden hier also als mögliche Alternativen zum Geschlechtsverkehr angeboten. Die dritte Variante ästhetischer Erfahrung ist schließlich die autoreferentiell kommentierte Filmkunst Antonionis selbst. Diese ist, wie an den von Fenstern, Türen und Durchgängen gerahmten Frauenfiguren, die solchermaßen zu Gemälden im Film werden,³⁷ abzulesen ist,

think eroticism is so prevalent today [...]? It is a symptom of the emotional sickness of our time. [...] But Eros is sick, man is uneasy, something is bothering him. And whenever something bothers him, man reacts [...] badly, only on erotic impulse, and he is unhappy" (Antonioni 1960: 178–179).

³⁷ Dieses Verfahren erinnert an die literarische Ekphrasis bzw. an den *ut pictura poesis* – Streit der Frühen Neuzeit: Welche Kunst vermag mehr, die schrift- oder die bildbasierte? Eines der berühmtesten Beispiele der Romania ist hier sicherlich das (post-)petrarkistische Sonett *Este, que ves, engaño colorido* von Sor Juana Inés de la Cruz. Auch Antonioni geht es, wie mir scheint, letztlich

imstande, bildende und bewegte Kunst miteinander zu vereinen und erotisches Begehren im Blick aufzufangen, um es so ästhetisch gerinnen zu lassen. Wie Claudias demonstratives Schließen der Tür birgt auch diese spezielle Art der Figurenrahmung, so meine These, einen poetologischen Kommentar. Sie verweist auf die Notwendigkeit ästhetischer Betrachtung – nicht nur im Kino oder in der Kunstausstellung, sondern in möglichst vielen Lebensbereichen des postmodernen Subjekts. Leopold kommt zu dem überzeugenden Schluss, dass die einzige mögliche Transzendenzerfahrung bei Antonioni die ästhetische (im Sinne Kants) ist. Er stellt fest, dass der Regisseur von der Betrachtung des Ätna durch die Figuren am Filmende auf die Betrachtung seines eigenen Filmkunstwerks durch den Zuschauer überleitet und dies damit als "Organon jener Fülle, wie es sie nur im Kino geben kann" ausweist (Leopold 2010: 141). In einer Fußnote weist er überdies auf die Möglichkeit weltlicher Transzendenzerfahrung im Rahmen von Sandros künstlerischem Beruf als Architekt hin (ebd: 139). Wenn ich diese Lektüre hier ausweiten möchte, dann weil ich meine, dass die künstlerische, die selbstreflexive und die transzendente Komponente in beiden Antonionifilmen – und in *North by Northwest* – mit der Komponente sprachlicher Ambivalenz einhergehen. Wenn Antonioni auf mehreren Ebenen Mangel, Kunst und Sprache in Bezug zueinander stellt, dann weist er damit zwar einerseits Transzendenz im Sinne eines göttlichen Blicks als Finte aus (vgl. ebd.: 140-141), vollstreckt dieses Urteil aber auch für eine bestimmte Form des gesellschaftlichen Wandels selbst. Aus diesem Grunde scheint mir die unabgeschlossene hermeneutische Erfahrung, die sich in der Betrachtung eines bewegten oder unbewegten Kunstwerks einstellt, hier das für Antonioni zentrale Element zu sein. Sie stellt einen Ausweg aus dem Labyrinth von Ambivalenz und Eindeutigkeit, Konnotation und Denotation, transzendentaler Leere und gesellschaftlicher Erneuerung dar, um das *L'avventura* kreist.



Abb. 7: Anna, gerahmt vom Durchgang ...

darum, den Film als einzig adäquate Ausdrucksmöglichkeit der Diskurskrise zu bekräftigen. Gleichzeitig aber dient der Verweis auf die bildende Kunst hier dazu, ästhetische Formen an sich den revolutionären Diskursen gegenüber bzw. zur Seite zu stellen.



Abb. 8: ... und später vom Fenster



Abb. 9: Sandro posiert



Abb. 10: Claudia sieht durchs Fenster



Abb. 11: Sandros Modell



Abb. 12: Claudia schließt die Türe

Von Öl und Haifischen: Sprachverhandlungen

Im Anschluss an die Formen künstlerischer Betrachtung, die Antonioni bis hierhin angeboten hat, begeben wir uns endlich an Board der Yacht und schließlich auf die Insel Lisca Bianca. In diesem Teil des Films ist weniger die visuelle Aushandlung ästhetischer Form dominant als die Frage nach der Adäquatheit von Sprache. Diesen Übergang markiert Antonioni durch einen abrupten Szenenwechsel: Nachdem Claudia, wie oben beschrieben, die Tür vor unseren Augen geschlossen hat, befinden wir uns in der nächsten Einstellung statt auf der Tiberinsel plötzlich auf einer Landstraße. Claudia, Anna und Sandro haben Rom verlassen und sind nun im Auto nach Sizilien unterwegs. Diese *translatio* greift die Zugfahrt Thornhills von New York nach Chicago auf – beide bilden ein Transitmoment – und betont, vorläufig zum letzten Mal, die Macht des Visuellen: Wir sehen das Auto von vorne; die eingepfercht in ihm sitzenden Personen bleiben stumm. Alles, was wir hören, ist das laute Brummen des Motors – ähnlich wie in der Eingangsszene Annas knirschende Schritte auf dem Kies und der entfernte Baustellenlärm zu hören waren. Dann folgt erneut ein harter Schnitt und nun befinden wir uns bereits an Board der Yacht. Im

Gegensatz zu Autofahrt und Tiberinsel, wo das Visuelle dominiert, werden die Kreuzfahrt und auch der Aufenthalt auf Lisca Bianca vornehmlich im Zeichen des Sprachlichen stehen: Das Primat der Sprache löst das Primat des Visuellen ab. Mit visuellen Kunstformen bekommen wir es zwar auch in diesem Filmabschnitt immer wieder zu tun – sogar mit konkreten, sichtbaren Artefakten –, doch diese Kunst steht bereits im Zeichen des Vergangenen. So finden die Freunde am Tag nach Annas Verschwinden eine offenbar antike Vase auf der Insel – einer von ihnen lässt sie jedoch unvorsichtigerweise fallen, und sie zerbricht. Die Polizeistation in Milazzo, zu der sich Sandro und Claudia schließlich begeben, ist in einem ehemaligen Palazzo untergebracht³⁸ und beherbergt kostbare Gemälde und Skulpturen, die der ästhetischen Betrachtung jedoch längst entfremdet und von der profanen Büroeinrichtung in die zweite Reihe verdrängt worden sind. In dem kleinen Ort Noto dann, in den es Claudia und Sandro später auf der Suche nach Anna verschlägt, stellen sich "the baroque facades" als "decaying monument" (Nowell-Smith 2013: 37) dar. Sowohl Sprache als auch Kunst suchen in *L'avventura* ihren Ort: Beide befinden sich in Stadien des Übergangs und der Unzulänglichkeit. Sie knüpfen damit an das an, womit der Film begonnen hatte – die ungelenke, zwischen Neuem und Altem schwankende Unterhaltung zwischen Anna und ihrem Vater. Dieses kurze Gespräch kann in seiner Bedeutung für den Gesamtfilm kaum überschätzt werden, lässt es uns doch wissen, dass das Kommunikationsproblem der Figuren einen politischen Ursprung hat – schließlich ist Annas Vater Diplomat im Ruhestand. Nicht von ungefähr kündigt er ihr an, dass er, von seiner politischen Pflicht entbunden, nun endlich die Wahrheit sprechen werde. Denkt man in diesem Zusammenhang nochmals an *North by Northwest* zurück, so lässt sich eine Verbindung zwischen Thornhill und Annas Vater ziehen, denn sowohl den diplomatischen Dienst als auch Thornhills Beruf als Werbefachmann verbindet jeweils die Dominanz der Konnotation. Beides, Diplomatie und Werbung, sind Bereiche, die bestimmten verbalen Konventionen gehorchen und ein Netz aus uneigentlicher Sprache stricken. In der sozialen Ordnung der Werbung wie auch der Diplomatie wäre eine unzweideutige Kommunikation, die weder metonymisch verschoben noch metaphorisch verdichtet ist, eher hinderlich und wird daher auch nicht erwartet. Der Wunsch von Annas Vater nach 'Wahrheit' aber scheint nun, zumindest vordergründig, hin zu einer Authentizität und Eigentlichkeit des Ausdrucks zu gehen. Den Konflikt von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, von metaphorischer und referentieller Sprache wird Antonioni im Verlaufe des Films immer wieder ausstellen, ohne einer der beiden Optionen dauerhaft den Vorrang zu geben. Der (vermeintliche) Vorzug der Eindeutigkeit gegenüber der Vieldeutigkeit, aber auch umgekehrt die Vorherrschaft der Konnotation über die Denotation wird im Film stets aufs Neue angefochten und auf mitunter groteske Weise verhandelt. Der Konflikt um Gestalt und Bedeutung der sprachlichen Botschaft, der im Gespräch zwischen Anna und ihrem Vater auf etwas absurde Weise ausgestellt wird, zieht sich durch *L'avventura* und auch durch *Zabriskie Point* und spiegelt, so würde ich argumentieren, die Ambivalenzen des revolutionären Projekts wider.³⁹ Das politische 'Abenteuer' aus

³⁸ Es handelt sich dabei um eine in Büroräume konvertierte Villa aus dem 18. Jahrhundert in dem Ort Bagheria (vgl. Nowell-Smith 2013: 20–21).

³⁹ Chatman hat die bedenkenswerte These aufgestellt, dass Antonioni erst mit *L'avventura*, seinem immerhin sechsten *feature film*, tatsächlich fähig war, die spirituelle Leere der Generation und der Schicht, die er darstellen wollte, ästhetisch einzufangen, weil er erst jetzt auf 'rationale', herkömmliche Dialog-, Erzähl- und Genrekonventionen sowie Psychologisierung zu verzichten bereit war. Damit deutet Chatman die Bedeutung der sprachlichen Ambivalenz im Film an, bringt sie jedoch

sozialer Revolution und Transzendenzverlust ist daher, ganz im Sinne von Barthes (1991), auch ein 'semiologisches Abenteuer'. Die Frage der Sprache und der Wunsch nach ihrer Vereindeutigung, Referenzialisierung oder aber polyvalenter Verrätselung äußert sich hier als Rückseite des revolutionären Unterfangens, das in einem zweifachen Dilemma steckt. Einerseits muss sich die angestrebte neue Ordnung erst konsolidieren und nicht zuletzt durch Versprachlichung festigen. Andererseits muss das revolutionäre Ideal notwendig unabgeschlossen, un-beruhigt und oszillierend bleiben, wenn es nicht in die Stasis und damit auch in den Debattenstillstand geraten will. Darüber hinaus ist der Transzendenzverlust, den Pasolini und auch Antonioni selber mit der Programmatik der *malattia dell'Eros* beklagten, allein durch die Sprache nicht aufzuwiegen. Eine durch das revolutionäre Projekt angestrebte Substitution vormaliger – katholischer – Transzendenz kann nicht ohne weiteres in Sprache übersetzt und 'wirksam' werden. Das Oszillieren der Sprache zwischen Denotat und Konnotat, Referenz und Verschiebung, Eigentlichkeit und Rätsel ist vielmehr die einzige Möglichkeit einer transzendentalen Sinnstiftung, sich – jenseits des bloßen Ideologischen – auch und gerade in hermeneutischer Unabgeschlossenheit zu entfalten. Diese Sinnstiftung verbirgt sich bei Antonioni jedoch nicht im Politischen, sondern in der Kunst. Hinter der *méconnaissance* der Figuren hinsichtlich ihrer eigenen Kommunikation steht daher, so meine ich, die *reconnaissance* des Filmautors: Unabhängig davon, welcher (revolutionären oder konservativen) Sprache wir uns bedienen: Wir stehen niemals außerhalb des Ideologischen. Eine gleichsam oszillierende Außenposition ist im Feld des Soziopolitischen kaum zu haben, wohl aber möglich in der Sphäre sprachlicher, visueller und, natürlich, filmischer Kunst.

Die Problematik adäquater Zeichenvermittlung illustriert Antonioni nicht nur über Claudia, Sandro, Anna und ihren Vater, sondern auch mittels zweier Nebenfiguren, die wir an Board kennenlernen: Corrado (James Addams)⁴⁰ und seine offenbar wesentlich jüngere Freundin Giulia (Dominique Blanchard). Zwischen den beiden kommt es mehrfach zu scheinbar überflüssigen und nichtssagenden

nicht strukturell mit der Thematik ambivalenter gesellschaftlicher Revolution zusammen (vgl. Chatman 1985: 55–56). Peter Bondanella (2017: 213) nennt "the failure of communication" Antonionis "favorite theme", bindet dies jedoch an den Topos der Entfremdung zurück, der auch *La notte* und *L'eclisse* auszeichnet. Irmbert Schenk schreibt im Anschluss an Umberto Eco die Kontingenzerfahrung in *L'avventura*, die sich nicht zuletzt im Verlust kontinuierlicher Narration zeigt: "In *L'avventura* verschwindet eine der Protagonistinnen des Films ungeklärt, sie – und damit die Haupthandlung – geht auch dramaturgisch verloren und wird schließlich vergessen, ja das 'Verschwinden des Verschwindens' bildet die unsichere Basis einer neuen Beziehung ihrer alten Freunde. Der Verlust der Kontinuität in der Narration wird zum Schlüssel der Aktion, der Zufällig- und Brüchigkeit der neuen Liebesbeziehung" (Schenk 2014: 158). Diese Kontingenzerfahrung bestimmt auch – wenngleich nicht im Modus erzählerischer Unabgeschlossenheit – die Suche Roger Thornhills nach dem unsichtbaren, nicht-existenten Agenten Kaplan in *North by Northwest*. Die Dimension einer grundlegenden politischen *anxiety* im Rahmen des Kalten Kriegs liegt bei Hitchcock offen zutage und wird mehr schlecht als recht von dem Liebes-Happy-Ending zwischen Roger und Eve verhüllt. Bei Antonioni fördert der Rückgriff auf *North by Northwest* und dessen implizite Sprachproblematik die vom Liebesdilemma mitunter überdeckte politische Dimension in ihren ambivalenten Facetten erst zutage.

⁴⁰ Wie man bei Geoffrey Nowell-Smith nachlesen kann, handelt es sich bei James Adams um einen US-amerikanischen Oberst im Ruhestand, der weder Schauspielerefahrung hatte noch italienisch sprach und synchronisiert wurde (vgl. Nowell-Smith 2013: 22). In der Personalunion aus 'sprachfrustrierter' Figur und amerikanischem Oberst ohne Italienischkenntnisse verdoppelt sich somit interessanterweise auf Ebene der Besetzungspragmatik die Bedeutung einer drohenden Implosion von Sprache und Bedeutung bzw. (Fehl-)Interpretation, die mir für *L'avventura* nicht unwesentlich scheint.

Wortwechselln. So bewundert Giulia von Board aus, an der Reling lehrend, das Meer: "È calmo come l'olio"(LAV: 00:11:12), worauf Corrado leicht ironisch entgegnet, er möge keine Vergleiche, die auf Öl beruhten. Nach diesem ersten Versuch einer poetischen Botschaft wirbt Giulia einige Minuten später dann mit einer referentiellen Botschaft nochmals erfolglos um die Gunst ihres Partners: Als Basiluzzo in Sicht kommt, erklärt sie, die Liparischen Inseln seien früher Vulkane gewesen. Diesmal wird sie von Corrado mit der Bemerkung zum Schweigen gebracht, genau das gleiche habe sie bereits vor zwölf Jahren gesagt. Anschließend reflektiert dann Claudia etwas unzusammenhängend über die Benennung jener Inseln: Lisca Bianca klinge seltsam und Basiluzzo wie der Name eines Fisches (gemeint ist *merluzzo* – Kabeljau). Mit diesen Wortbeiträgen rückt nun, an Board der Segelyacht, in den Vordergrund, was im Gespräch zwischen Anna und ihrem Vater bereits angelegt war: Die Schwierigkeit von Benennung und Dekonstruktion, die Diskrepanz zwischen Eigentlichem und Uneigentlichem und ein latentes Unbehagen über die diffus verspürte Unzulänglichkeit sprachlichen Ausdrucks.

In dieses Paradigma der Unzulänglichkeit fügt sich offenbar auch die Schriftsprache ein, denn bereits zu Beginn der kleinen Kreuzfahrt lässt Sandro eine Zeitung, in der er zuvor geblättert hatte, der Lektüre überdrüssig, ins Wasser flattern. Er markiert damit nicht nur das Offensichtliche, nämlich dass er sich mehr für einen Zärtlichkeitsaustausch mit Anna interessiert als für die Lektüre, sondern auch, dass die Informationsvergabe durch Zeitungen nicht zwangsläufig eine referentielle – und somit lesenswerte – Angelegenheit sein muss. So war es jedenfalls in *North by Northwest*, wo die Zeitungen eine Großaufnahme Thornhills mit dem Messer in der Hand gebracht, ihn so zum UNO-Mörder deklariert und die Jagd nach ihm ausgelöst haben. Bei Antonioni wird der große Aufmacher zur bloßen Randnotiz. Dennoch scheint es nicht ohne Bedeutung, dass Sandro den Journalisten Zuria (Renato Pincioli) später erfolgreich bestechen kann, eine weitere Nachricht über Annas Verschwinden zu bringen, und dass in dieser journalistischen Nachricht dann die poetische Botschaft die referentielle zu überlagern scheint: "Rica ragazza romana scomparsa a Lisca Bianca". Die Alliteration dominiert die Schlagzeile und zieht so die Faktizität des Inhalts unterschwellig in Zweifel. Doch Antonioni wäre nicht Antonioni, wenn nicht auch die Ambivalenz ambivalent wäre. Schließlich verweist die poetische Sprachfunktion letztlich wiederum auf die Bedeutung ästhetischer Wahrnehmung und damit auch auf das filmische Kunstwerk selbst. Der Sprache, so die unterschwellige Botschaft, kann man keine Vorgaben machen: Sie ist hybrid; sie kann täuschen, metaphorisch verrätseln oder denotativ die Wahrheit ans Licht bringen. Sicher scheint nur, dass sie eines gemeinhin nicht leisten kann: Transzendenz stiften. Wenn Anna daher frustriert ins Wasser springt, der eigentümlichen Unterhaltung an Board damit ein Ende setzt und nebenbei das erste Mal im Film – wenn auch nur kurz – verschwindet, dann sucht sie, so scheint mir, damit nicht zuletzt der Unzulänglichkeit der Sprache zu entrinnen.

Der Wortbeiträge ihrer Freunde entflohen, sorgt Anna kurz darauf selbst für neuen Gesprächsstoff: Sie ruft lautstark, dass ein Hai (*pesceccane*) in ihrer Nähe sei – diese Behauptung ist jedoch, wie sie Claudia wenig später gesteht, frei erfunden. Nach dem Motto "If you don't like what's being said, change the conversation",⁴¹ kriert

⁴¹ Dieses Zitat stammt von der Hauptfigur der TV-Serie *Mad Men* (2007–2015), dem Werbespezialisten Donald Draper – einem Erben des zeitgenössischen 'Mad(ison Avenue) Man' Roger Thornhill (Staffel drei, Folge zwei).

Anna mit dieser *balla* kurzerhand eine eigene *avventura*, die von den anderen so gleich für bare Münze genommen, also für eigentliche Rede gehalten wird.

Das Märchen vom *pescecane* erweist sich solchermaßen als ein mit Gewalt herbei geführtes Ereignis, also genau als das, was Anna in ihrer Beziehung zu Sandro abgeht: ein Ereignis, das das Paradigma der Wiederholung, mithin das Gesetz der Serie stoppen und zugleich die frustrierende Signifikantenkette, die das Gespräch an Board bestimmt (vom ölgleichen Meer zum Vulkangestein, von Basiluzzo zu *merluzzo*) zugunsten eines substanziellen Signifikats durchbrechen könnte. Auf der anderen Seite reiht sich Anna mit dem Ausruf "un pescecane" in die Codeproblematik ein, die der Film immer wieder zur Disposition stellt: Das Problem von Verbindlichkeit und Norm, von Benennung und Vereindeutigung. Der *pescecane* ist denn auch etymologisch gesehen kein eindeutiges, sondern ein mehrdeutiges Zeichen, denn es verweist auf gleich zwei, einander eigentlich nicht sehr ähnliche Tiere: Fisch und Hund. Annas Ausruf ist also schon auf dieser Ebene potentiell ambivalent. Zugleich versetzt die *balla* alles, was Anna bisher gesagt hat, oder noch sagen wird, in den Status des potentiell Uneigentlichen, Rätselhaften und nimmt so den unklaren ontologischen Status Annas nach ihrem Verschwinden – lebt sie noch, ist sie tot, betrachtet sie ihre Freunde aus dem Himmel oder von einem Versteck aus? – vorweg.

Die Uneindeutigkeit des Haifischmärchens, das die Opazität der Figur Anna verstärkt und zugleich spiegelt, wird während des Aufenthalts auf der Felseninsel durch Giulia und Sandro konterkariert, die sich nach dieser Episode nun umso stärker in Eindeutigkeit zu üben suchen. Giulia geht Corrado mit weiteren denotativ-referentiellen Aussagen auf die Nerven ("Ma com'è bella quest'isola!" / "Cambia il tempo" / "Ti prego cara Giulia, non essere sempre così didascalica, lo vedo da me che cambia"; LAV: 00:29:50 /00:26:20-00:26:28). Anna wiederum, die weiterhin im Modus der Mehrdeutigkeit kommuniziert, fühlt sich nach der *pescecane*-Episode von Sandro abgestoßen – denn auf ihre melancholisch-metaphorische Formulierung, dass sie ihn nicht mehr spüren könne, antwortet dieser alles andere als uneigentlich: "Anche ieri a casa mia non mi sentivi più?" (LAV: 00:25:18) Sandro verwandelt in ein sexuelles Denotat, was Anna im Zustand der Ambivalenz zu halten suchte, oder anders gesagt: Auf ihr Begehren nach Transzendenz antwortet Sandro mit radikaler Immanenz. So besehen bleibt Anna gar nichts anderes übrig, als kurz darauf für immer aus dem Film zu verschwinden – denn auf diese Weise stellt sie die Ambivalenz und Opazität ihrer Kommunikation und damit auch die Ambivalenz der Ereigniswahrnehmung auf Dauer. Nur durch ihr Verschwinden kann Annas ängstlicher Status zwischen Eindeutigkeit und Uneindeutigkeit aufrechterhalten werden.

Dies wird durch den kauzigen Schäfer (Jack O'Connel) bekräftigt, den Sandro und die anderen am nächsten Morgen befragen. Seine Sprache ist die Quintessenz sämtlicher bisheriger Kommunikation und damit ein *mélange* aus Eigentlichem und Uneigentlichem: Sie ist sowohl von Doppeldeutigkeit als auch von einer eigenartig unpassenden Referentialität geprägt. Der Schäfer gibt auf kaum eine der Fragen, die man an ihn richtet, eine direkte Antwort, lässt seine Gäste dafür aber in einem Mix aus Italienisch und gebrochenem Englisch sogleich wissen, dass er lange in Australien gelebt habe. Dann erläutert er ihnen – ungefragt – die Fotos an der Wand seiner Hütte: "These are my photo [sic.]. This is my brother, his shop, my sister-in-law, my friends, my uncle, my mother" (LAV: 00:40:30). Die Schwägerin spricht er dabei mit hörbarem 'w' aus, sodass es sich anhört wie "sister-in-love". Damit verweist er einerseits auf die im Film allgegenwärtige Liebesproblematik,

andererseits spiegelt er mit *law/love* Annas *pesce/cane* und verdoppelt so wiederum die in der *balla* verortete Ambivalenz. Darüber hinaus stiftet er bei der Suche nach Anna mehr Verwirrung, als dass er behilflich ist – denn sein Gleichnis von seiner eigenen Suche nach einem Schaf vor wenigen Tagen trägt zwar zur (pseudo-)transzendentalen Textur von *L'avventura* bei, wird von den Figuren jedoch nicht verstanden und bleibt somit ebenso opak wie Annas Verschwinden selbst.

Rätsel, Lösung, Blick und Serie

Nachdem sich Anna gleichsam in Luft aufgelöst hat, beginnt auch schon ihre Ersetzung – wenigstens als Liebesobjekt. Der letzte Teil des Films steht zunächst im Zeichen der Suche und schließlich – immer stärker – im Zeichen der Beziehung zwischen Sandro und Claudia. Claudia ist zwar von Gewissensbissen geplagt, vermag sich Sandros Avancen jedoch nicht lange zu verschließen. Die quirlige, anschmiegsame Blondine ist in mehrerlei Hinsicht das Gegenstück zu ihrer brünetten, eher unnahbaren und geheimnisvollen Freundin Anna. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden scheint mir allerdings ihr jeweiliges Verhältnis zu Eindeutigkeit bzw. Ambivalenz zu sein. Ist Anna eine Agentin des Uneindeutigen, Polysemen, Rätselhaften, so wird in Zusammenhang mit Claudia im Verlauf des Films mehrfach der Versuch unternommen, Mehrdeutigkeit ins Eindeutige zu verkehren. Dies beginnt bereits mit dem Blick bzw. mit dem Angeblicktwerden. Waren es auf der Insel noch ambivalente, falsche *point of view-shots*, die Claudia und Sandro begleitet haben, so werden diese einige Zeit später auf groteske Weise von einem Blick verdoppelt, dessen Agenten diesmal jedoch eindeutig zuzuordnen sind. Während sich Sandro in Noto in der *Locanda trinacria* nach Anna erkundigt, wartet Claudia draußen auf ihn. Binnen Sekunden füllt sich die *piazza* mit einer Vielzahl von Männern, die alle begehrlieh die Augen auf die schöne Blondine – die einzige Frau weit und breit – gerichtet halten. Claudia begegnet diesen Blicken zunächst mit auffallendem Gleichmut. In Gedanken versunken quert sie langsam den Platz und beginnt sich erst unwohl zu fühlen, als sich ihr einige der Männer auf wenige Zentimeter nähern.

Die ins Extreme, ja Groteske übersteigerte männliche Aufmerksamkeit, die sich einzig und allein auf Claudia richtet, mutet hier zumindest in Teilen phantasmatisch an, spiegelt sie doch nicht zuletzt Claudias Begehren wider, das einzige – und eindeutige – Objekt des Begehrens von Sandro zu sein. Während der ersten Liebeszene nennt sie Sandro "amore mio" und wiederholt "mio, mio, mio!" (LAV: 01:35:33-01:35:46), als wolle sie versuchen, ihr Verhältnis zueinander vermittels eines – natürlich nur vermeintlich – performativen Sprechakts festzuschreiben. Später verlangt sie von ihm zu hören, dass er sie liebt, als könne eine solche Beteuerung ihr garantieren, dass sie für den wankelmütigen Sandro mit dem Konnotat des romantischen Liebespartners ineins fällt – so wie Thornhill für Vandamms Bande mit Kaplan selbstidentisch ist. Genauso wenig aber wie Thornhill zu Kaplan werden kann (den es gar nicht gibt), kann auch Claudia nicht Teil der Fülle eines romantischen Liebesdispositivs werden, da es diese Fülle gleichfalls nicht (mehr) gibt. Besonders eindrucksvoll hierfür steht eine Szene im letzten Filmdrittel: Claudia und Sandro besteigen, von einer Nonne geleitet, gemeinsam den Glockenturm von Noto. In dieser Szene, eine Reminiszenz an Hitchcocks *Vertigo*,⁴² kehren zum einen Elemente aus der Eingangs- und der Tiberinsel-Sequenz wieder; zum anderen führt Antonioni hier Kunst, Ereignis und Transzendenzbegehren zusammen. Beim

⁴² Vgl. hierzu auch Leopold 2010: 125.

Anblick der Kathedrale von Noto beklagt Sandro, dass er zwar Architekt sei, jedoch kein eindrucksvolles Bauprojekt für sich verbuchen könne, sondern lediglich Berechnungen für bereits geplante – und allzu profane – Neubauprojekte anfertige. Damit sind die Neubauten aus der *establishing scene* wieder aufgerufen, die an die Stelle der traditionsreichen *casa di campo* treten sollen. Auf Claudias Frage, warum er sich nicht eigenen Entwürfen widme, antwortet er tautologisch "perché, perché, perché" und wiederholt damit wortgleich Annas wütende Antwort, die sie ihm damals in seiner Wohnung auf die Frage, warum es ihr nicht gut gehe, gegeben hat. Schließlich erläutert er Claudia, dass alles Schöne heutzutage vergänglich sei und, im Gegensatz zu den phantastischen Bauwerken früherer Epochen, lediglich zehn oder zwanzig Jahre lang halte.

Zeitgenössische Kunst und Sprache werden hier erneut als ortlos, zweck- und substanzlos gezeichnet: Die neue Zeit hat der Vergangenheit (noch) nichts Adäquates entgegenzusetzen. Gleichzeitig aber ist die alte Transzendenz bereits verloren. Davon zeugen nicht zuletzt die bereits erwähnten Residuen künstlerischer Artefakte der Vergangenheit: Die zerbrochene antike Vase und die Polizeistation, die den alten *palazzo*, in dem sie untergebracht ist, überwuchert, gemahnen ebenso wie die neugebaute Betonkirche in der Geisterstadt zwischen Troina und Noto, in die es Sandro und Claudia während ihrer Suche kurz verschlägt, an vergangene Transzendentalien. In der Glockenturmszene wird die Kathedrale von Noto zum Spiegelbild des Petersdoms aus der Eingangssequenz, und wenn Sandro Claudia dort oben schließlich um ihre Hand bittet, so löst er damit das ein, was sein ehemaliger Schwiegervater in spe Anna gegenüber gefordert hatte: ein Bekenntnis zur Ehe. Doch das Problem, das Annas Vater damals aufgerufen hatte, kann auch das Ersatzpärchen nicht lösen, denn inzwischen traut Claudia der Eindeutigkeit nicht mehr: "Ma sei sicuro di volermi sposare? Proprio sicuro ... di volere sposare ... me?" (LAV: 01:45:27-01:45:34) Damit stellt sie in den Raum, dass "me" nicht unbedingt auf sie verweisen muss, sondern jederzeit eine andere Form annehmen, also vieldeutig werden kann. "Me" ist damit nicht mehr denotativ, sondern potentiell kontingent – so wie anstelle von Thornhill auch jemand anderes mit Kaplan hätte verwechselt werden können, so spürt Claudia, dass Sandros Antrag keine Exklusivität in sich birgt.

Einige Zeit später verleiht Sandro dieser Befürchtung dann endgültige Gewissheit, als er in Taormina der Anziehungskraft einer Frau erliegt, die, wenn man so möchte, die profane Seite der ängstlichen Ambivalenz Annas ist: die amerikanische Prostituierte Gloria Perkins. Diese wird uneingedenk ihrer Profession von den Medien gleichwohl wie eine unerreichbare Diva inszeniert und steht bei ihrer Ankunft in Messina wie später Claudia in Noto ebenfalls im Zentrum des Begehrens – und Blicks – eines männlichen Massenaufbaus. Folgerichtig wird nun auch Gloria Perkins ebenso wie zuvor Anna und Claudia von einem Portal gerahmt, just als sie Sandros Blick auffängt, der in der Halle des San Domenico Palace gerade kurz ein großes Ölgemälde – eine Variante der *caritas romana* – betrachtet hat. Sandro folgt Gloria, schläft mit ihr und entscheidet sich damit erneut für jene erotisierte Kunst, mit der er auf der Tiberinsel eingeführt wurde. Dies bedeutet zugleich eine Entscheidung für die Serie. Erotisierte Kunst oder kunstvolle Erotik hat den Vorteil, dass sie in der Gegenwart wiederholbar ist: Anders als die Kathedralen früherer Epochen oder die antike Vase auf Lisca Bianca ist diese Kunstform in die Gegenwart übertragbar, erneuerbar. Sie kann jedoch nicht zur Einzigartigkeit gelangen, sondern ihren Status des Ästhetischen einzig durch die ständige Erneuerung und Verschiebung (ins nächste Abenteuer) aufrechterhalten.



Abb. 13: Claudia im Zentrum des männlichen Blicks



Abb. 14: Massenauflauf für Gloria Perkins in Messina



Abb. 15: Unwiederholbare Kunst: *caritas romana* im San Domenico Palace



Abb. 16: Serielle Erotik: Gloria Perkins im (Bilder-)Rahmen

3. *Zabriskie Point*: Gruppenidentität, revolutionäres Paradigma und Kunst in der Wüste

Wüste, Waisen, wrong-man

Wir machen nun einen Zeitsprung und begeben uns ins Jahr 1970. Antonioni hat inzwischen einen Drei-Film-Vertrag mit Metro Goldwyn Mayer erhalten. Nachdem er 1966 zunächst *Blow-Up* gedreht hat, folgt nun *Zabriskie Point*. *Professione: Reporter*, eine weitere *North by Northwest*-Variante, wird den Vertrag beschließen.⁴³

⁴³ Vgl. hierzu oben, Anm. 4.

Zabriskie Point scheint zunächst einmal wenig mit *L'avventura* gemein zu haben.⁴⁴ Statt in Rom und Sizilien befinden wir uns in Kalifornien und Nevada, statt unmöglicher Liebe wird uns ein Feuerwerk sexueller Performance geboten, und anstelle der Suche nach einer verschwundenen Frau haben wir es mit der Flucht eines Mannes vor polizeilicher Verfolgung zu tun. Dieses letzte Plot-Puzzlestück lässt allerdings erahnen, dass die beiden Filme mindestens eine starke Gemeinsamkeit aufweisen: Beide wiederholen *North by Northwest*, wenn auch unter unterschiedlichen Vorzeichen. *Zabriskie Point* beginnt mit dem halb dokumentarisch anmutenden Mitschnitt einer studentischen Diskussion unter Leitung des lebensweltlichen Black Panther-Mitglieds Kathleen Neal Cleaver. Unter den Studentinnen und Studenten befindet sich Mark (Mark Frechette), der das Treffen jedoch bald frustriert verlässt, weil er der Diskussion nichts abgewinnen kann und offenbar auch, weil er sich als Aktivist nicht ernst genommen fühlt.⁴⁵ Er besorgt sich eine Waffe und nimmt wenig später an einer gewaltsamen Konfrontation zwischen Polizei und studentischer Protestbewegung teil. Ein Polizist erschießt dabei einen afroamerikanischen Demonstranten.⁴⁶ Als Mark daraufhin seine Waffe zieht und anlegt, geht ein Polizist tödlich getroffen zu Boden. Mark wird für den Schützen gehalten und flieht kurzentschlossen mit einer gestohlenen Cessna-Maschine in die Mojave-Wüste. Dort erblickt er unter sich in einem Auto die junge Büroangestellte Daria (Daria Halprin), die offenbar auf der Suche nach einer geheimnisvollen Person namens Jimmy ist.

Es folgt nun die unmissverständlichste und visuell stärkste Referenz auf *North by Northwest*: Mark verfolgt Daria mit der Cessna und fegt dabei mehrfach zunächst haarscharf über ihr Auto, dann, als sie halb empört, halb amüsiert ausgestiegen ist, über sie selbst hinweg, sodass Daria sich wie Thornhill bäuchlings auf den Boden werfen muss.⁴⁷ Aus dem Angriff auf Leib und Leben wird hier jedoch ein erotisches Vorspiel. Mark und Daria fühlen sich sofort zueinander hingezogen und haben schließlich am berühmten Touristenmagneten „Zabriskie Point“ Sex miteinander, während diverse andere junge Paare und auch Trios es ihnen gleich zu tun scheinen. Obwohl Daria Mark abrät, entschließt dieser sich im Anschluss dazu, das Flugzeug zu dem Flugplatz zurückzufliegen, von wo er es entwendet hat. Damit die Cessna von der Radarkontrolle nicht sofort erfasst wird, malen die beiden die Maschine vorher bunt an und versehen sie mit allerlei Phrasen wie "no words" und "no war". Trotz dieser 'Tarnung' sammelt sich jedoch ein Großaufgebot von Polizisten am Flugplatz und Mark wird kurz nach seiner Landung erschossen. Daria, die inzwischen weiter Richtung Phoenix gefahren ist, um dort ihren Chef (Rod Taylor) und dessen Geschäftspartner (G.D. Spradlin) auf einer Konferenz zu treffen, hört die Nachricht im Radio und weint. Am Ort der Konferenz angekommen, phantasiert

⁴⁴ Céline Scemama-Heard sieht die Gemeinsamkeit der beiden (sowie diverser anderer Antonioni-Filme) indes in der Raumsemantik: Beide spielen in einer Art Wüste bzw. in "les espaces désertés" (1998: 7).

⁴⁵ Bei der Diskussion geht es unter anderem auch darum, dass insbes. den weißen Anwesenden nicht zugetraut wird, sich ernsthaft für die revolutionären Belange einzusetzen. Ähnliches gilt für diejenigen, die nicht in prekären finanziellen Verhältnissen aufgewachsen sind.

⁴⁶ Zum konkreten politischen Kontext, in den diese Szenen des Films eingelassen sind – u.a. die Erschießung dreier Menschen durch die Nationalgarde an der State University of Ohio 1970 oder die tödlichen Polizeischüsse auf einen Freund von Eldridge Cleaver (den Ehemann von Kathleen Neal Cleaver) 1968 – vgl. einlässlich Bauer (2015: 478–484) und Rodenberg (2010: 86–95).

⁴⁷ Auf dieses Hitchcockzitat verweisen auch knapp Rodenberg (ebd.: 85) und etwas ausführlicher Bauer (ebd.: 488–89), gehen der *North by Northwest*-Spur jedoch nicht näher nach.

sie in der berühmten Schlussequenz die Explosion des pompösen Hauses herbei. Nachdem in ihrem Kopf ein Dutzend Mal Hähnchenschenkel, Äpfel, Bücher, Kellogg's Cornflakes, Kleidungsstücke, Fernseher und vieles mehr in die Luft geflogen ist, wendet sie sich zufrieden lächelnd ab und fährt in die Wüste hinein davon.

Wie bei Hitchcock haben wir es auch in *Zabriskie Point* mit einem *wrong-man-scenario* zu tun: Wie Thornhill muss auch Mark vor der Fahndung durch die Polizei fliehen, weil er des Mordes verdächtigt wird. Beide Protagonisten sind unschuldig, wobei dies im Falle von Mark länger im Verborgenen bleibt als bei Thornhill, bei dem wir mit eigenen Augen sehen konnten, dass er Townsend nicht getötet hat. Bei Mark bleibt das entsprechende Ereignis hingegen elliptisch: Wir sehen zwar, wie er die Pistole zieht, anlegt und der Polizist anschließend zu Boden geht. Erst wesentlich später erfahren wir jedoch, dass er zwar schießen wollte, ihm jedoch jemand zuvorgekommen sein muss. Der Beweis dafür ist das Magazin seiner Pistole, in dem alle Patronen noch vollständig vorhanden sind.

Die in *North by Northwest* so bedeutsame Suche nach einem geheimnisvollen Dritten indes ist bei Mark, anders als bei Thornhill, gänzlich ausgespart – er fliegt ziellos in die Mojave-Wüste, ohne jemandes Spuren zu verfolgen. Dennoch gibt es auch in *Zabriskie Point* jemanden, der einen unsichtbaren Dritten sucht: Daria sucht nämlich Jimmy, einen jungen Mann, von dem man nichts weiter erfährt, als dass er sich offenbar in einer Ghost Town⁴⁸ verwahrloster Waisen aus Los Angeles annimmt. Die Figur des Jimmy bleibt jedoch genau wie Kaplan eine leere Referenz. Er ist von Anfang an verschwunden und damit, wie es scheint, nicht nur eine Replik auf Hitchcocks erfundenen Agenten, sondern auch auf *L'avventura* und die verschwundene Anna. Auch die ausschließlich männlichen Waisenkinder, auf die Daria schließlich trifft und von denen sie bald sexuell bedrängt wird – sie verlangen "a piece of ass" (ZAB: 00:49:05) –, verweisen mehrfach auf *L'avventura*: Wie Claudia im sizilianischen Noto wird nun Daria in der Mojave-Wüste von männlichen Blicken penetriert. Darüber hinaus haben wir es beim Komplex 'Jimmy/elternlose Kinder' erneut mit einer Schwundstufe des Vaters zu tun, die in *L'avventura* ja gleich zu Beginn, als der Vater seinen Funktionsverlust beklagt, markiert wird, und die sich hier in den jungen männlichen Waisen niederschlägt. Von der Sterilität, die in *North by Northwest* mit den Feldern ohne Frucht und den zwei offenbar kinderlosen Ehen des Protagonisten noch implizit war, sind wir nun in ein Stadium vorgeückt, in dem selbst der Ziehvater Jimmy – der Ersatz des bereits ausgefallenen eigentlichen Vaters – unverfügbar geworden bzw. gänzlich abwesend ist.

Was die weiblichen Hauptfiguren betrifft, so ist das Hippie-Girl Daria weniger ambivalent als Eve und Anna. Zwar bleiben Darias Gründe dafür, warum sie überhaupt in die Wüste fährt, undurchsichtig;⁴⁹ doch sobald Daria Mark begegnet, bleibt von ihrer milden Rätselhaftigkeit kaum noch etwas übrig: Sowohl die Hilfe, die sie Mark anbietet, als auch ihre Wortbeiträge wirken umstandslos und ehrlich. Die

⁴⁸ Die Geisterstadt in der Mojavewüste lässt sich als Verdopplung des gleichfalls geisterhaften Ortes zwischen Troina und Noto lesen, eine der Stationen, an denen Claudia und Sandro nach Anna gesucht haben. Claudia verglich den Ort mit einem Friedhof: "Quello non è un paese, è un cimitero. Dio mio, com'è triste, andiamo via."

⁴⁹ Will Daria lediglich Jimmy finden? Ist Jimmy ihr Liebhaber, den sie vor ihrem Chef verbergen will? Oder möchte sie eigentlich, wie sie letzterem gegenüber am Telefon andeutet, in der Einsamkeit der Wüste meditieren? Oder ist tatsächlich von Anfang an Phoenix ihr Ziel, wo ihr Chef die Konferenz abhält? Darias genaue Motivation bleibt opak. Wie Oliver Fahle bemerkt, besteht diese Undurchsichtigkeit zum Teil auch für Marks "existentielle" Flucht in die Wüste, sei diese doch "durch die vermeintliche Tat nur schwach begründet[.]" (2012: 264).

veränderte Funktion der Protagonistin ist nicht zuletzt, so meine ich, der sozio-kulturellen Entwicklung und dem Fortschritt der Revolution geschuldet. War die 68er Bewegung und die mit ihr einhergehende gesellschaftliche Revolution in *L'avventura* noch emergent, so ist sie in *Zabriskie Point* bereits dominant im Sinne von Raymond Williams (1977: 212–127). Hatte Antonioni zuvor noch vermittels der *malattia dei sentimenti* die Möglichkeiten von Ablösung, Code-Erneuerung und (sprachlichem) Umbruch durchgespielt und damit einen ästhetisch-linguistischen Prolog des in Aussicht stehenden Erneuerungsprozesses beschrieben, so sind Liebe und Sexualität in *Zabriskie Point* nunmehr zum unverstellten Ausdruck des Politischen geworden. Desgleichen verändert sich die Rolle der weiblichen Hauptfigur. Bei Hitchcock stand Eve, wie ich zu zeigen gesucht habe, für die Doppelnatur des Staats und die Schizophrenie des von diesem absorbierten Subjekts. In *L'avventura* stieg dann Anna zur Kristallisationsfigur der Uneindeutigkeit, der Serialität und des (künstlerischen) Ereignisses auf. Jetzt, zehn Jahre später, erfüllt Daria die Aufgabe, Mark konkret mit den Aporien des revolutionären Projekts zu konfrontieren.

Was Daria im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen an Ambivalenz eingebüßt hat, fängt Antonioni im Verlauf des Films durch die Kameraführung mehrfach wieder auf. Anstatt mit falschen *point of view shots* wie in *L'avventura* haben wir es in *Zabriskie Point* immer wieder mit einer unsteten, hybriden Kamera zu tun, die der Ambiguität den Vorzug vor der Eindeutigkeit gibt. Im Verein mit den Dialogen führt die Kamera dem Filmpublikum auf diese Weise sein eigenes Begehren nach klaren Unterscheidungskategorien vor Augen.



Abb. 17: Flugzeugszenen in der Mojave-Wüste und am Prairie Stop



Abb. 18: No words, no war: das bemalte Flugzeug

Gefangen in der Serie. Paradigma und Ereignis

Gleich in der *establishing scene* von *Zabriskie Point* werden wir zum ersten Mal mit einer irritierenden Handkamera konfrontiert. Wir befinden uns in *medias res*, inmitten der studentischen Diskussion. Die Kamera ist unstet, schnell, wackelig, rutscht vom *close-up* in den extreme *close-up*, zeigt uns teils verschwommene Bilder, fokussiert Kleidung so dicht, dass sie nur als Farbklecks erkennbar ist usw. Wir hören unruhige, rhythmische Musik und manchmal Wortfetzen, sehen erhobene Hände, Gesten, sich bewegende Lippen. Wort und Bild sind mitunter dissonant.

Erst nach rund drei Minuten klärt sich das Bild, die Handkamera wird zur objektiven Kamera. Es kommt zum Konflikt zwischen Mark und den restlichen Anwesenden. Mark sagt, er sei "willing to die ... but not of boredom" (ZAB 00:07:30-00:07:39) und verlässt den Hörsaal.⁵⁰ Die anderen reagieren mit Empörung: "Look man, if he didn't come to join us, he shouldn't have come at all." Nur Marks Mitbewohner verteidigt ihn: "Why the hell not? How else is he going to determine whether or not he wants ...?" (ZAB: 00:07:47-00:07:53) Die anderen halten jedoch daran fest, dass Mark in 'bürgerlichem Individualismus schwelge', wenn er sich ihnen nicht anschliesse. Dieses Kategorisierungsbestreben und der Wunsch nach einer ideologischen Vereindeutigung Marks jedoch werden dabei zur gleichen Zeit durch die Handkamera kompensiert – denn diese ist ganz im Gegensatz zu jenem Begehren weder klar auszumachen noch einzufangen oder stillzustellen. Wo die verbale Kommunikation also Eindeutigkeit schaffen will und Mark in diesem Zuge als *out-cast* klassifiziert wird, setzt die Kamera Unschärfe, Mehrdeutigkeit und Opazität dagegen und unterstützt so den Versuch des Mitbewohners und später Darias, das eindeutige Urteil der anderen Gruppenmitglieder infrage zu stellen.

Einige Szenen später machen wir erneut Bekanntschaft mit der unsteten, ruhelosen Kamera, diesmal in Downtown L.A., wo Mark mit dem Freund aus der Eingangssequenz im Auto unterwegs ist. Wie in der *credit scene* sind Ton und Bild wieder phasenweise dissonant: Wir sehen, wie Mark die Lippen bewegt, hören ihn aber nicht sprechen. Dann sehen wir eine Fabrikfassade, die mit mehr oder weniger idyllischen Bauernhofszenarien bemalt ist: eine grüne Landschaft hier, eine nostalgische Dampflok dort; Weiden mit grasendem Vieh und ein Mann, der dabei ist, eine Kuh einzufangen. Kurz darauf werden uns in schneller Folge ruckartige Nahaufnahmen diverser Firmenschilder vornehmlich rohstofflicher Industrieprodukte präsentiert (Bethlehem Steel, Ladewig Company, Denola Ham & Bacon, Brown Bevis Industrial, Pacific Metals, Heller Machinery).

Die kapitalistische Werbelandschaft zeigt sich hier in ihrer ganzen Spannbreite zwischen Konnotation und Denotation: von der Landschafts- und Bauernhofmetapher, deren positiver Gehalt sich affektiv auf das angebotene tierische Produkt übertragen soll, bis zum Firmenschild, das denotativ den Rohstoff (bzw. das Produkt) benennt, für den das jeweilige Unternehmen steht. Anschließend verfällt die Kamera in einen Spin: Alles dreht sich, schneller und schneller und wir sehen nur noch einen großen braunen Berg aus Metall, dann wieder Autos, Schilder, Industriegebiet. Die Kamera wirbelt im Kreis herum, macht die Umgebung nahezu unkenntlich und verweist damit nochmals anaphorisch auf die bereits erwähnte *credit scene*, in der wir ja die Umgebung ebenfalls nur verschwommen und in verzerrter Detailaufnahme wahrgenommen haben. Diese beiden Sequenzen – studentische Anfangsdiskussion und Downtown L.A. – bilden denn auch eine Art poetologische Overtüre zum Film und seiner Revolutionsthematik: Ebenso wie die Kamera befindet sich auch der Film im Transitzustand – er kann sich nicht beruhigen, zu keiner Synthese kommen und verharrt stattdessen in der Serie und im Paradigma. Die Explosionsszene, mit der der Film schließt, bildet hierzu die Koda, die ihrerseits die Vervielfältigung

⁵⁰ Bauer geht davon aus, dass Mark, wenn er die Diskussion zugunsten konkreter Aktion ablehnt, "die absehbare Eskalation" der Protestbewegung antizipiere; gleiches gelte für die spätere Explosion (2015: 483). Meines Erachtens ist jedoch die Diskussion selbst bereits von Versatzstücken jener Eskalation geprägt, insofern sie die Transzendenz im 'authentischen' Ereignis und in der Klassifizierbarkeit der Subjekte sucht. Mark würde dann keine "zweite Front" (ebd.: 481) neben der Konfrontation zwischen Protestbewegung und Establishment eröffnen, sondern vielmehr eine bereits latente aporetische Konstellation innerhalb der Bewegung selbst sichtbar werden lassen.

des Geschlechtsverkehrs während des *Lov-in* in der Filmmitte verdoppelt und so die Verharrung im Paradigma nochmals bekräftigt und auf Dauer stellt. Damit befinden wir uns vordergründig inmitten einer ganz anderen Thematik als in *L'avventura*. Allerdings lässt sich nicht zuletzt über das *North by Northwest*-Paradigma, das beide Filme miteinander verbindet, erkennen, dass in *Zabriskie Point* jene Topoi wieder aufgerufen werden, die auch schon *L'avventura* bestimmt haben: Konnotation vs. Denotation, Serialität vs. Ereignis und das Bedürfnis nach Ambivalenz bzw. Vereindeutigung.

Mark, der die studentische Widerstandsgruppe, für die er nicht 'eindeutig' genug war, frustriert verlassen hat, verfällt gegenüber Daria nichtsdestoweniger der Versuchung, ambigue Zeichen zu vereindeutigen und Dissonanzen aus dem Diskurs tilgen zu wollen.

MARK. But when it gets down to it, you have to choose one side or the other.

DARIA. There's a thousand sites, not just heroes and villains.

MARK. [...] The point is, if you don't see them as villains, you can't get rid of them.

DARIA. You think if you could get rid of 'em, we'll have a whole new scene?

MARK. Why not, can you think of any other way that we can go about it?

DARIA. Who's WE? Your group?⁵¹

Mit Jameson (2008: 14–19) ließe sich hier argumentieren, dass das *political unconscious* der Äußerungen Marks darin zu finden ist, dass er, wenn er nach Vereindeutigung der Kontrahenten in "heroes" und "villains" strebt, dem revolutionären Diskurs bzw. den aus diesen erwachsenen Identitätsentwürfen einen transzendentalen Charakter zuschreibt. Damit gerät jedoch eine zentrale Errungenschaft des revolutionären Denkens selbst in Gefahr, nämlich das Potential, frei von tradierten Festlegungen einen unabhängigen, veränderbaren Identitätsentwurf zu entwickeln. Der revolutionäre Gestus, der nicht zuletzt die 'falsche' Transzendenz vorstrukturierter Rollen dekonstruiert, wird hier gewissermaßen von sich selbst eingeholt. An die Stelle der alten Transzendentalien treten neue, die unter umgekehrten Vorzeichen wiederum diskursbildend wirken: "we and them", "heroes and villains", 'wahrer' Aktivist und revolutionsunfähiger Bourgeoisabkömmling etc. Daria stünde innerhalb dieser Konstellation für den revolutionären Ursprungsmoment jenseits binärer Kategorisierung, wohingegen Mark das Bestreben nach unverbrüchlicher, offensichtlicher Identität repräsentiert. Daria jedoch plädiert für Dissonanzen im Diskurs und spiegelt damit indirekt die Kamera aus der *credit scene* und der Downtown-Sequenz wider, die die radikale Disharmonie von Wort und Bild plakativ ausgestellt hatte.

Die Ironie, die sich aus dieser ästhetischen wie sprachlichen Gemengelage ergibt, ist beträchtlich, denn wenn wir uns an die Kamerafahrt in Downtown L.A. erinnern, so wurde dort eine kuriose Polyphonie ausgestellt, die in der revolutionären Kommunikation selbst auf der Strecke zu bleiben droht. Die Warenwelt, wie sie uns in Downtown L.A. in Wort und Bild, als Denotat und als Konnotat, auf LKW, Schildern und Fassaden präsentiert wird (bevor sie durch das *spinning* der Kamera zu einem einzigen Grau verwischt), tritt paradoxerweise polyphon und vielfältig auf,⁵²

⁵¹ ZAB: 00:58:46-00:59:12.

⁵² Dies gilt auch, wenn sich diese Polyphonie im Nachhinein als natürlich illusorisch erweisen muss, geht es letztlich doch immer um das gleiche: den "acto de compra" (Rodríguez Martín 2008: 6) auszulösen.

wohingegen die revolutionäre Geste, wie Mark sie Daria gegenüber ausbuchstabiert, wenig Raum für Polyphonie zulässt. Gleichzeitig fällt es dem revolutionären Unterfangen ebenso schwer, aus dem Paradigma auszusteigen, wie auch die Warenwelt des zu bekämpfenden Systems von diesem immer schon wesentlich bestimmt ist. Wiederholung und Paradigma sind ein unverzichtbarer Bestandteil des *consumerism* – schließlich muss der Kaufwunsch immer wieder aufs Neue ausgelöst werden, auch wenn sich das als Neuheit beworbene Produkt in Wahrheit zu meist kaum von seinen Vorgängern unterscheidet.⁵³

Die Parallelisierung von Werbeplakatsequenz und *credit scene* vermittelt des Handkameraeffekts ruft im Film den Eindruck hervor, dass auch das revolutionäre Projekt selbst, wenngleich auf der Suche nach der einen großen Tat, dem einen singulären revolutionären Ereignis, gleichsam im Paradigma erstarrt. Mark verlässt die Versammlung, weil er sich von der zirkulär scheinenden Diskussion gelangweilt fühlt und stiehlt, auf der Suche nach dem Ereignis, das Flugzeug. Diese impulsive Aktion verbindet ihn mit Anna und ihrem Haifischmärchen, das ebenfalls ein Versuch war, die bestehende Kommunikation zu durchbrechen. Doch während Anna danach verschwindet und so das Gleiten der Signifikanten vorübergehend stoppt,⁵⁴ bleibt Mark im Paradigma. Zuerst wiederholt sich für ihn das Dilemma fehlschlagender Kommunikation aus der *establishing scene* in der Wüste (auch zwischen ihm und Daria kommt es zu keiner Synthese), und schließlich wird sogar das Liebesereignis zwischen den beiden zum Gegenstand maximaler Vervielfältigung. In diesem Sinne stellt sich der (phantasmatische) *Lov-in* dann nicht mehr bloß als eine Hommage an die freie Liebe dar. Er wird vielmehr zur exzessiven Fortsetzung jener seriellen 'Kunsterotik' aus *L'avventura*. Auch wenn diese hier ins Positive gewendet wird, so bleibt sie doch mit jener unzulänglichen Kunstform aus *L'avventura* verknüpft. Dem Wüstensex im Paradigma mag zwar – anders als bei Sandros Sprüngen von Anna zu Claudia und schließlich zu Gloria – ein Potential ästhetischer Ereignishaftigkeit beschieden sein. Auf struktureller und visueller Ebene aber ist die paradigmatische Form des *Lov-in* den Vervielfältigungsszenen aus dem Bereich der Waren- und Konsumwelt recht unmissverständlich anverwandelt. Und auch nach Marks Tod kann Daria der Wiederholung kein Ende setzen. Mehr noch: Das *grande finale* mit der wieder und wieder aufs Neue imaginierten Hausexplosion treibt das Paradigma der Wiederholung sogar noch einmal zum Exzess.

Dennoch entbirgt sich in der vervielfachten Explosion endlich etwas, was in *L'avventura* bereits erprobt wurde: Die Möglichkeit, den Kreislauf aus Paradigma und Transzendenzsuche durch die Kontemplation des Ästhetischen zu durchbrechen. Mit der schrill-grotesken Bemalung der Cessna-Maschine deutet sich in der künstlerischen Aktivität und Sublimation bereits im Vorfeld der Explosion eine alternative Sichtweise an: eine Alternative sowohl zu den paradigmatischen, nach Vereindeutigung strebenden Gesprächen, auf die der Schriftzug "no words" abzielen scheint, als auch zu staatspolitischer oder revolutionärer Gewalt ("no war").

⁵³ Wie Slavoj Žižek in *The Pervert's Guide to Ideology* (2012) – im Setting von Antonios Film, also mitten am Zabriskie Point herumlaufend – am Beispiel von Coca-Cola bemerkt, ist das, was wir an einem Produkt begehren, immer ein diffuses 'Mehr', das sich nicht aus seiner eigentlichen Funktion ableitet. Wir trinken Coca-Cola nicht so sehr, um unseren Durst zu löschen, sondern weil sie uns ein 'Mehr' verspricht, das mit einem exzessiven Genießen einhergeht – ein Genießen, das mit der eigentlichen Limonade nichts (mehr) zu tun hat.

⁵⁴ Lacan (1975) geht davon aus, dass Signifikanten nicht mit einem bestimmten Signifikat verbunden sind, sondern 'gleitend', durch Verschiebung und Hinzufügung weiterer Signifikanten veränderbare Bedeutung generieren.

Die imaginierte Explosion greift die Flugzeugbemalung insofern auf, als auch sie weniger auf Eigentliches denn auf Uneigentliches abhebt.

Liest man die Einzelheiten des Flugzeugkunstwerks – riesige Brüste, ein gewaltiges männliches Genital, eine schweinsartige Schnauze – nicht als simple Provokation, sondern vielmehr als hyperbolisch-grotesken, kreativen Kommentar auf die Rolle, die Kunst im revolutionären Diskurs spielen könnte, dann transzendiert das ästhetische Potential der Explosion deren vordergründig brachialen politischen Gehalt in eine Sphäre des Ambiguen. Denn die *slow-motion*-Darstellung erlaubt eine ästhetische Betrachtung all jener Gegenstände, die vor flirrend himmelblauem Hintergrund in die Luft fliegen. Wir sehen eine Gartenliege, einen Sonnenschirm, Kleider, Fernseher und vieles mehr; mal in der Totale, mal im *close up*, mal aus der Aufsicht, mal aus der Untersicht, genüsslich eingefangen in der Detailliertheit der Zeitlupe. Während die Zerstörung der Objekte für die trauernde Daria als kathartischer Ersatz für das wiederum aufgeschobene revolutionäre Ereignis erhalten muss, können wir kaum umhin, den Anblick auch ästhetisch zu genießen. Antonioni überführt hier also die Erwartung eines transzendental aufgeladenen revolutionären Ereignisses in die Polyphonie des künstlerischen Bildes.⁵⁵

Die Explosion hat somit eine dreifache Funktion: Sie ersetzt das fulminante Ereignis, das endlich die paradigmatische Reihe stoppen könnte. Zugleich verweist sie durch die x-fache Wiederholung auf ebenjenes Verharren im Paradigma, das sich vielleicht dort am stärksten zeigt, wo man die größte singuläre Wirkung erwartet. Und schließlich eröffnet die Explosionssequenz den Blick auf eine dritte Möglichkeit – die der ästhetischen Erfahrung, die sich weder Syntagma noch Paradigma zuschlagen lässt und gerade deswegen vielleicht dazu angetan ist, Sprache ebenso wie Aktion mit ihren eigenen Aporien zu konfrontieren. In Darias Vorstellung fällt denn auch alles Mögliche der Explosion zum Opfer – selbst 'unschuldige' Gegenstände wie Äpfel, Zwiebeln und Salatköpfe, die sich nicht einfach als Metonymien bürgerlich-kapitalistischer Ideologie verrechnen lassen, sodass "jeder denkbare ideologische Gehalt in der Verlaufsgestalt der Bilder aufgehoben" wird (Bauer 2015: 498). Auch Uta Felten hat zurecht darauf hingewiesen, dass Antonioni "mit dieser Destruktion einen neuen Raum [schafft], in dem Gegenstände ohne referentiellen Bezug, losgelöst von Konventionen und Normierungen existieren" (2012: 249). In Anbetracht der Verhandlungen von Sprache, Eindeutigkeit, Transzendenz und Polysemie, an der sich Antonioni hier meines Erachtens abarbeitet, würde ich dem hinzufügen, dass Antonioni mit der Explosion kontingenter Gegenstände dem ästhetischen Bildgenuss jene Vielfalt und Uneindeutigkeit zurückerstattet, die dem sprachlichen Diskurs 1970 bereits abhandengekommen war.

⁵⁵ Bernhard Kock spricht in diesem Zusammenhang von "Bilder[n] von einer eigentümlichen Poesie" (1994: 102).

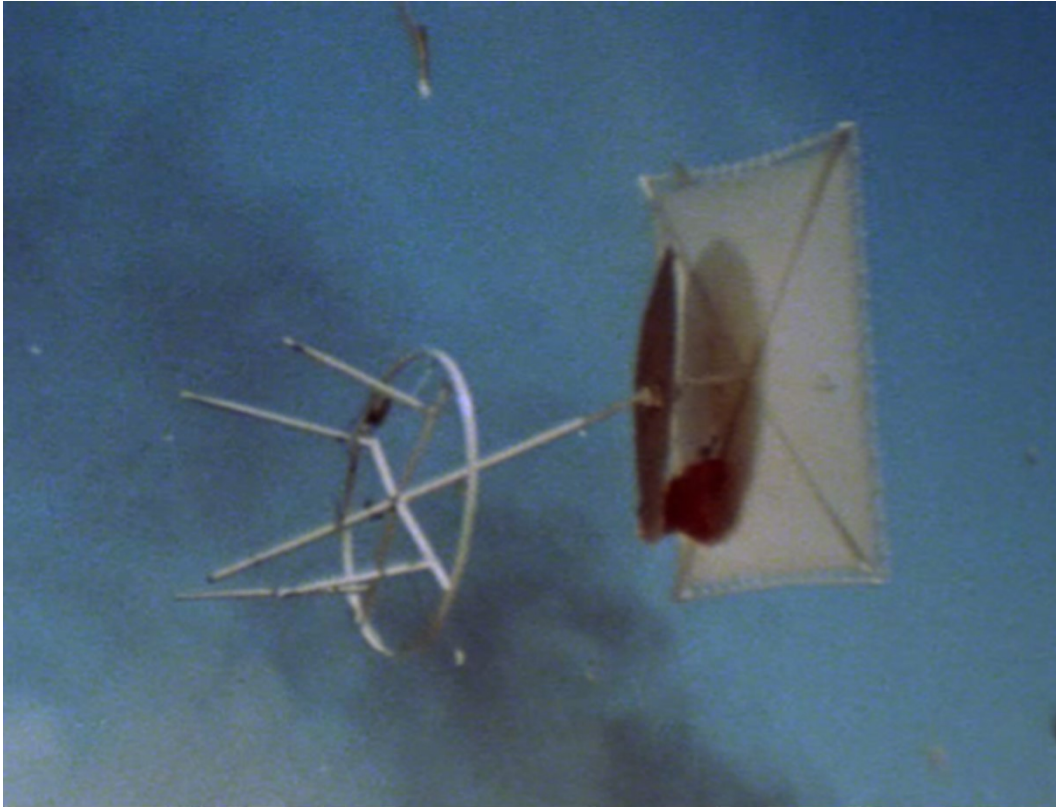


Abb. 19: Ästhetik der Explosion

Bibliographie

Audiovisuelles Material

Weiner, Matthew (Autorenschaft) & Glatter, Lesli Linka (Regie) (2010, 6. Januar): *Love Among the Ruins* (Staffel drei, Folge zwei), in: Weiner, Matthew: *Mad Men*. Lionsgate Television, Warner Bros., American Movie Classics.

Filme

Antonioni, Michelangelo (R.) (1960): *L'avventura*. Paris: Editions Montparnasse. (DVD: 135 Min.) [Zitiert unter der Sigle LAV].

Antonioni, Michelangelo (R.) (1970): *Zabriskie Point*. Zweibrücken: CMS Complete Media Services (DVD: 137 Min.) [Zitiert unter der Sigle ZAB].

Hitchcock, Alfred (R.) (1959): *North by Northwest*. Hamburg: Warner Home Video (DVD: 131 Min.) [Zitiert unter der Sigle NOW].

Žižek, Slavoj / Fiennes, Sophie (R.) (2016): *The Pervert's Guide to Ideology*. Berlin: Suhrkamp (DVD: 136 Min).

Forschungsliteratur

Antonioni, Michelangelo (1989): "The Cannes Statement (May 1960)", in: Chatman, Seymour / Fink, Guido (Hg.): *L'avventura. Michelangelo Antonioni*. New Brunswick: Rutgers, 177–179.

- Aristarco, Guido (1988): *Su Antonioni. Materiali per un analisi critica*. Rom: La Zattera di Babele.
- Arrowsmith, William (1995): *Antonioni. The Poet of Images*. New York: Oxford University Press.
- Bachelet, Théodore (1886): *Dictionnaire générale des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*. Paris: Librairie Delagrave.
- Barthes, Roland (1989): "Cher Antonioni", in: Chatman, Seymour / Fink, Guido (Hg.): *L'avventura. Michelangelo Antonioni*. New Brunswick: Rutgers, 209–214.
- Barthes, Roland (1991): *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Bauer, Matthias (2015): *Michelangelo Antonioni, Bild, Projektion, Wirklichkeit*. München: Text+Kritik.
- Bellour, Raymond (2000): *The Analysis of Film*, hg. von Constance Penley, Bloomington: Indiana University Press.
- Bondanella, Peter / Pacchioni, Federico (2017): *A History of Italian Cinema*. 2. Auflage. New York: Bloomsbury.
- Brill, Lesley (1988): *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton: Princeton University Press.
- Brühne, Julia (2022): "'There are perfectly satisfactory answers to all your questions'. Überdeterminierung, Hybridität und ästhetische Revolution in Antonionis *Professione Reporter*", in: Rivoletti, Christian / Brühne, Julia / Conrad v. Heydendorff, Christiane / Fanfani, Giulia (Hg.): *Forme ibride e intrecci intermediali. Da Giotto e Dante alla narrativa e alla docufiction contemporanee*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Boyd, David / Barton Palmer, R. (Hg.) (2006): *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin: Univ. of Texas P.
- Chatman, Seymour (1985): *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.
- Chatman, Seymour / Fink, Guido (Hg.) (1989): *L'avventura. Michelangelo Antonioni*. New Brunswick: Rutgers.
- Di Leo, Jeffrey A. (Hg.) (2019): *The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*, London et. al.: Bloomsbury Academic.
- Fahle, Oliver (2012): "Ein anthropologisches Road Movie: *Zabriskie Point*", in: Glasenapp, Jörg (Hg.): *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*. In Zusammenarbeit mit Judith Wimmer, München: Fink, 257–271.
- Felten, Uta (2012): "Spuren, Risse und Kreise. Denkfiguren im Kino von Michelangelo Antonioni", in: Glasenapp, Jörg (Hg.): *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*. In Zusammenarbeit mit Judith Wimmer, München: Fink, 241–256.
- Freud, Sigmund (1982): "Bruchstück einer Hysterie-Analyse (Der Fall Dora)", in: *Studienausgabe*. Frankfurt a. M.: Fischer, 83–186.
- Jakobson, Roman (1979): "Linguistik und Poetik", in: Holenstein, Elmar / Schelbert, Tarcisius (Hg.): *Roman Jakobson Poetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 83–120.

- Jameson, Fredric (1992): "Spatial Systems in North by Northwest", in: Slavoj Žižek (Hg.): *Everything you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. London: Verso, 47–72.
- Jameson, Fredric (2008): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.
- Jukić, Tatjana (2017): "Capitalism MacGuffinized and the Truth of America. Alfred Hitchcock's North by Northwest". Conference Paper im Rahmen der Tagung *A Cultural History of Capitalism*, Faculty of Humanities and Social Science, Zagreb, 07.–08.04.2017. [https://academia.edu/32170195/Capitalism_MacGuffinized_and_the_Truth_of_America_Alfred_Hitchcocks_North_by_Northwest]
- Lacan, Jacques (1975): "Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud", in: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften, Bd. II*. Freiburg: Walter, 15–60.
- Kirshner, Jonathan (2013): *Hollywood's Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Kock, Bernhard (1994): *Michelangelo Antonionis Bilderwelt: Eine phänomenologische Studie*. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig.
- Lefort, Claude (1981): *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*. Paris: Fayard.
- Leopold, Stephan (2010): "Die Liebe, der Blick und der 'Unsichtbare Dritte'. Antonionis *L'avventura* (1960)", in: ders. / Felten, Uta (Hg.): *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*. Tübingen: Stauffenburg, 121–141.
- Millington, Richard H. (1999): "Hitchcock and American Character. The Comedy of Self-Construction in North by Northwest", in: ders. / Freedman, Jonathan (Hg.): *Hitchcock's America*. New York/Oxford: Oxford University Press, 135–154.
- Mroz, Mathilda (2012): *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Orr, John (2005): *Hitchcock and 20th century Cinema*. Wallflower Press: London.
- Rodenberg, Hans-Peter (2010): "Historischer Kontext und der zeitgenössische Zuschauer. Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1969)", in: ders. / Korte, Helmut / Thiele, Jens / Drexler, Peter: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Schmidt, 83–126.
- Rodríguez Martín, Nuria (2008): "'Anunciar es vender'. Nacimiento y desarrollo de publicidad en la España del primer tercio del siglo xx", in: Aldunate León, Oscar / Heredia Urzáiz, Iván (Hg.): *Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1–14.
- Rohmer, Eric / Claude, Chabrol (1979): *Hitchcock. The first 44 Films*. New York: Ungar.

- Salecl, Renata (2009): "Der richtige Mann und die falsche Frau", in: Žižek, Slavoj (Hg.): *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nicht zu fragen wagten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 164–173.
- Scemama-Heard, Céline (1998): *Antonioni: le désert figure*. Paris: L'Harmattan.
- Schenk, Irmbert (2014): *Film und Kino in Italien. Studien zur italienischen Filmgeschichte*. Marburg: Schüren.
- Stratton, James (2013): *Hitchcock's North by Northwest. The Man Who Had Too Much, Duncan*. Oklahoma: BearManor Media.
- Straumann, Barbara (2002): "The Masculine Space of North by Northwest, or: Mapping the Vicissitudes of Masculinity as Performance", in: Steffen, Therese (Hg.): *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Stuttgart: Metzler, 56–76.
- Tomasulo, Frank P. (2009): "'Sick Eros'. The Sexual Politics of Antonioni's Trilogy", in: *Projections* 3.1, 1–23.
- Van Gennep, Arnold (1969): *Les rites de passages (1909)*. New York: Johnson Reprint Corporation.
- Williams, Raymond (1977): "Dominant, Residual, and Emergent", in: ders.: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Woller, Hans (2010): *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*. München: Beck.
- Wood, Robin (1989): *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press.
- Xuan, Jing (2005): *Der König im Kontext*. Heidelberg: Winter.
- Yanal, Robert J. (2005): *Hitchcock as Philosopher*. Jefferson: McFarland.