Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 43 (1991)

Heft: 13-14

Artikel: Unterwegs nach Zabriskie Point : über das "On the Road"-Motiv in den Filmen Michelangelo Antonionis

Autor: Christen, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932345

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Lust an der Sache zelebriert. Im wesentlichen aber dominiert der pessimistische Ausblick, mehr noch im europäischen als im amerikanischen Kino. Die fahrenden Kinder in Theo Angelopoulos' epischem Film *«Topio stin omichli»* (Landschaft im Nebel, Griechenland 1988) haben da ebensowenig eine Zukunft wie die stolze Landstreicherin Mona in *«Sans toit ni loi»* von Agnès Varda (Frankreich 1985) oder die jugendlichen Delinquenten in *«Deprisa, deprisa»* von Carlos Saura (Spanien 1980). Ob es mit der (realen) Zerstörung der Landschaft zusammenhängt und damit, dass die Mär von der Strasse, die die Freiheit bedeutet, am hartnäckigsten von jenen aufrechterhalten wird, die als erste «Freie Fahrt für freie Bürger» fordern und gerne mit noch mehr Lärm und Gestank noch mehr Luft und Landschaft schädigen würden?

«Where We Go, We Don't Need Roads!»

Der Abenteuerfilm *«Back to the Future* (Teil 1) von Robert Zemeckis (USA 1984) endet mit der Aussicht auf eine bessere Zukunft nach Science-fiction-Manier und damit, dass in einigen Jahren Abfall als Energielieferant eingesetzt werden könnte, worauf ganz normale Autos das Fliegen lernen könnten. Mit den enigmatischen Worten «Wo wir hingehen, da braucht es keine Strassen!» entschweben die Helden in die Lüfte, um – nach den erwähnten Science-Fiction-Abenteuern in Teil 2 – in der Folge 3 mitten in einem waschechten Western zu landen. Und plötzlich fährt der DeLorean als (durchaus von dieser Welt stammender) Wunderwagen tatsächlich auf unbefestigten Pisten, als wäre er eine Kutsche und der Westen selbst noch von der ursprünglich mythischen, «unschuldigen» Fremd- und Wildheit. Nur ein Gag, aber ein vielsagender, denn: Wo lassen sich die Träume vom unbegrenzten Reisen leichter und reibungsloser verwirklichen als in der Phantasie – und damit eben auch im Kino? Schliesslich kommt das Wort «Movie» von «to move» – (sich) bewegen –, und das Wort «Kino» heisst im Griechischen etwa dasselbe. Reisen im Kino gibt es, seit es das Kino selbst gibt – und das erklärt zum Teil die Schwierigkeit, die sich aus der Definition eines so vielfach besetzten Begriffes wie des Road Movie ergibt.

In Ridley Scotts *«Thelma and Louise»* (gezeigt in Cannes 1991) entwickelt sich die kurzfristig angesetzte Ferienreise zweier unternehmungslustiger junger Frauen zu einem Horrortrip, der in frappanter Weise an den schweizerischen Film *«Messidor»* von Alain Tanner (1979) erinnert. Alle vorgängig genannten Attribute des «klassischen» Road Movie finden sich hier wieder. Doch bewahrheitet sich auch, am Ende der Strasse, die Aussage «Where we go, we don't need roads» – allerdings in ganz anderer als bloss spielerischer Weise. ///

Unterwegs nach Zabriskie Point

Über das «On the Road»-Motiv in den Filmen Michelangelo Antonionis

THOMAS CHRISTEN

Zabriskie Point, im kalifornischen Death Valley gelegen, ist in Antonionis gleichnamigem Film ein Ort völliger Bewegungs- und Zeitlosigkeit, ein Ort, an dem die Bewegung der beiden Hauptfiguren Mark und Daria zum Stillstand kommt. Ein Schild verkündet den Touristen, dass es sich hier um ein Gebiet von uralten Seen handle, die seit fünf bis zehn Millionen Jahren ausgetrocknet sind. Ihre Betten wurden von der Kraft der unteren Schichten in die Höhe gedrückt und von Wind und Wasser langsam erodiert. So entstand eine bizarre Landschaft, scheinbar ohne Leben und von vollkommener Stille.

Ziemlich genau in der Mitte des Films wird dieser Schauplatz eingeführt. Kurz zuvor haben sich Daria und Mark zum ersten Mal in der Wüste getroffen. Sie ist mit dem Auto unterwegs, auf der Suche nach einem Ort, dessen Namen sie vergessen hat. Später wird sie nach Phoenix weiterreisen, um als Aushilfssekretärin bei einer Firma zu jobben, die Siedlungen mitten in die Wüste baut. Er ist unterwegs mit einem Kleinflugzeug, das er gestohlen hat, um die Welt einmal von oben zu sehen. Zuvor hat er sich an studentischen Aktionen zur Besetzung der Universität in Los Angeles beteiligt und ist dabei in den Verdacht geraten, einen Polizisten erschossen zu haben. Nach der Begegnung mit Daria wird er beim Versuch, das Flugzeug wieder zurückzubringen, auf dem Flugfeld erschossen.

«Zabriskie Point» steht von allen Filmen Antonionis dem Genre des Road Movie wohl am nächsten, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil er in Amerika,

Jack Nicholson in «Professione: reporter».

diesem Land mit – für uns Europäer – extremen Dimensionen spielt. Doch das Motiv des Sich-Bewegens, des In-Bewegung-Seins, des Reisens, des Umherstreifens, des Suchens oder Fliehens – es ist von zentraler Bedeutung im Werk dieses Regisseurs. Der Anlass für diese Ruhelosigkeit ist dabei weniger in äusseren Umständen zu suchen, obwohl es auch sie gibt, wie wir noch sehen werden, sondern weitaus stärker in den Figuren, von denen die Filme handeln. Ihre innere Unruhe überträgt sich in äussere Bewegung, manchmal ist es aber auch eine Leere, die sie mit gesteigerten Aktivitäten zu kaschieren suchen. Sie sind nicht «sesshaft», ortsverbunden, verwurzelt, sondern Wanderer, Entwurzelte, ihrer Umgebung Entfremdete.

Bisweilen sind die Bewegungen der Protagonisten weit weniger zielgerichtet, als sie den Anschein machen, eher chaotisch, zufällig, manchmal auch zyklisch, repetitiv, so dass sie am Ende wieder an den Ausgangspunkt zurückkehren, was den Tod bedeuten kann. Mark ergeht es in «Zabriskie Point» nach seinem Höhenflug so, aber auch Aldo in *«Il grido»*. Am Ende von *«Professione: reporter»* kommt die Bewegung schliesslich, ohne allerdings völlig an ihren Ausgangspunkt zurückzukehren, ins Stocken, verwandelt sich in Lethargie, in eine todesähnliche Erstarrung, an deren Endpunkt wieder der Tod steht – wobei allerdings, wie in einer Art Gegenentwurf, zugleich die Kamerabewegung wahre Triumphe feiert.

Nachforschung und Reisen

Sam Rohdie nennt in seinem Antonioni-Buch (London 1990) zwei Hauptthemen, die das gesamte Werk durchziehen: einerseits jenes der Untersuchung, der Nach- oder Erforschung, anderseits eben, wie bereits ausgeführt, jenes der Reise. Manchmal finden wir diese beiden Themen auch eng miteinander verflochten wie beispielsweise in *«L'avventura»*, wo die Untersuchung des plötzlichen Verschwindens der Hauptfigur Anna auf einer Urlaubsreise ihrerseits ein extensives Umherreisen auslöst. Dagegen stellen Filme wie *«Cronaca di un amore»* (1950), Antonionis Spielfilmdebüt, und *«Blow-up»* (1966) die Nachforschungsthematik ganz in den Vordergrund. Rohdie betont nun zu Recht, dass diese beiden Themen nicht nur Plot-Elemente darstellen, sondern von den Filmen selbst aufgenommen werden: Auch sie begeben sich narrativ und ästhetisch «auf die Reise», sie untersuchen und er-forschen selbst und enthalten so eine Fülle von reflexiven Bezügen.

Wenn wir uns in der Folge der Reisethematik näher zuwenden (oder etwas allgemeiner: jener der Bewegung), dann wollen wir dies im wesentlichen anhand von vier Filmen tun. Die Titel sind bereits genannt worden. Zwei davon, *«Il grido»* (1957) und *«L'avventura»* (1960), spielen in Antonionis Heimatland Italien und gehören eher der früheren Schaffensperiode an, die anderen beiden, *«Zabriskie Point»* (1970) und *«Professione:reporter»* (1975) sind eher spätere Werke und spielen ausserhalb Italiens. Gemeinsam ist allen, dass in ihnen das Reisemotiv besonders stark thematisiert erscheint.

Ausgangslagen und Entwicklungen

Bevor wir uns dem eigentlichen Reisemotiv in den vier Filmen zuwenden, ist jeweils zu fragen, welche Umstände, welche narrativen und anderen Konstellationen zu einer solchen Reise führen, sie gleichsam nötig machen. In zwei Filmen bildet die Reise gleichsam die Fortsetzung einer anderen Reise: *«L'avventura»* und *«Professione: reporter»*. Das erstgenannte Werk beginnt mit den Vorbereitungen zu einer Schiffsfahrt. Zugleich werden die Hauptfiguren eingeführt, ihre Beziehungen zueinander, und es deutet sich an, dass im Verhältnis von Anna und Sandro, die bald zu heiraten beabsichtigen, einiges nicht stimmt. Es ist Anna, die Frau, die mit ihrem Verhalten, aber auch mit ihren Äusserungen Widerstand gegen Status quo und Zukunftsperspektive signalisiert. Claudia, Annas Freundin, bleibt zunächst noch im Hintergrund, gehört zum übrigen «Personal» dieser Reise. Später wird sie Annas Platz einnehmen.

Die Schiffsreise in den südlichen Gewässern Italiens verläuft zunächst ohne grosse Zwischenfälle, die Badefreuden finden allerdings ein abruptes Ende, als Anna vorgibt, einen Hai gesichtet zu haben. Kurz darauf wird sie Claudia unter vier Augen gestehen, dass sie den Hai erfunden habe. Eine zerklüftete, steilaufragende Insel vulkanischen Ursprungs wird als Anlageplatz gewählt. Erneut versucht Anna, Sandro ihre widersprüchlichen Gefühle ihm gegenüber mitzuteilen: «Ich könnte eine Trennung von dir nicht ertragen ... und trotzdem fühle ich dich nicht mehr.» Sandro reagiert mit Unverständnis («Worte komplizieren nur alles ...»), macht eine Anzüglichkeit, was Anna mit der wütenden Feststellung «Du musst immer alles in den Schmutz ziehen» quittiert. Und dies sind ihre letzten Worte, danach verschwindet sie und bleibt verschwunden – den ganzen Film.

Claudia bemerkt als erste Annas Abwesenheit. Eine Suche beginnt, die den Rest des Film – in unterschiedlicher Intensität – einnehmen wird, und damit eine zweite Reise, unter anderen Vorzeichen und Bedingungen, mit einem anderen Ziel (Anna zu finden), auch wenn sich dieses am Ende in sein Gegenteil verkehrt. Mögliche Thesen werden aufgestellt: Unfall, Selbstmord, Entführung, Flucht. Die ursprüngliche Ferienreise wird abgebrochen, Claudia und Sandro machen sich, zunächst getrennt, dann gemeinsam auf die Suche nach Anna. Die Zeitungen berichten über das ungeklärte Verschwinden, die Bevölkerung wird zur Mitarbeit aufgefordert, Hinweise gehen ein. Sie bilden die Koordinaten dieser zweiten Reise. Doch mit der Zeit gerät der Themenstrang Suche-Nachforschung immer mehr in den Hintergrund, er kommt gleichsam – jedenfalls temporär – abhanden, denn Sandro und Claudia kommen sich auf dieser zweiten Reise (ohne Anna) näher, verlieben sich. Am Ende kommt gar die Furcht auf, Anna könnte tatsächlich gefunden werden ...

Antonionis Film enthält Elemente einer Kriminalstory (Verschwinden einer Person – Nachforschungen), doch diese Elemente zerrinnen gleichsam, statt Klärung entstehen Verwirrung und Irritation. Zuschauer, die sich an diesem «kriminalistischen» Strang festbeissen, werden unweigerlich frustriert werden, denn das Rätsel um Annas Verschwinden wird nicht gelöst werden. Hinzu kommt, dass auch das Verhältnis zwischen Claudia und Sandro nicht unproblematisch bleibt. Im Grunde genommen wiederholt sich in der Beziehung von Sandro und Claudia jene frühere zu Anna. Am Ende findet Claudia am frühen Morgen in der leeren Hotelhalle Sandro in den Armen einer Prostituierten. Sandro, offenbar mehr zu «Abenteuern» als zu tieferen Beziehungen fähig, verstört mit seinem Handeln Claudia zutiefst. Ganz am Ende ist sie aber dennoch zu einer Geste der Versöhnung fähig, völlig offen bleibt allerdings der Fortgang ihrer Beziehung. Visuell präsentiert der Film jedoch ein «klareres» Schlussbild. Es zeigt Claudia und Sandro, sie stehend, er sitzend. Während auf der linken (Claudias)

Flucht aus der Zivilisation: «Zabriskie Point.

Seite der Blick in die Ferne freigegeben wird, versperrt auf der rechten Seite eine Wand die Aussicht ...

Identitätswechsel

Auch *«Professione: reporter»* beginnt mit einer Reise. Für den Reporter David Locke gehört das Reisen, der Aufenthalt in fremden Ländern und Kulturen, gleichsam zum Beruf. Nun hat es ihn ins nördliche Afrika verschlagen, in die Wüste voller Hitze und Staub. Er hofft, aufständische Rebellengruppen aufzuspüren, über einen verborgenen Kleinkrieg zu berichten. Doch das Vorhaben scheitert, Locke bleibt buchstäblich im Sande stecken. Nichts geht mehr. Frustration und Verzweiflung machen sich breit – nicht nur über seinen beruflichen Misserfolg.

Zu Fuss findet er in sein Hotel zurück und entdeckt dort, dass sein Zimmernachbar Robertson während seiner Abwesenheit gestorben ist. Robertson, den er kurz kennengelernt hatte, weist eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm auf, und so kommt Locke auf die Idee, ihre Identitäten zu vertauschen. Er schleppt den Toten in sein Zimmer, tauscht Kleidung und Besitz, wechselt die Passbilder aus. Die Agenda von Robertson, die verschiedene Termine enthält, wird für Locke zum «Fahrplan» für seine zweite Reise, eine Reise, die ihn von London über München bis ins südliche Spanien führen wird, eine gefährliche Reise, an deren Ende der Tod steht, denn Robertson war Waffenhändler ...

Der Versuch, die Identität zu wechseln, seine eigene Identität abzustreifen wie ein Kleidungsstück, bringt für Locke nur scheinbar Freiheit. Zwar entledigt er sich dadurch einer Vergangenheit (die Frustration seines Berufs als passiver Beobachter, die gescheiterte Ehe), doch gleichzeitig wird er mit jener von Robertson konfrontiert, die er nur sehr bruchstückhaft kennt. Er ist gleichsam der alte nicht mehr, der neue aber auch nicht – das kann auf die Dauer nicht gutgehen. Die Bekanntschaft mit einer jungen Studentin der Kunstgeschichte bringt zwar kurzfristig eine neue Perspektive, sie hilft ihm auch immer wieder, den drohenden Schatten seiner eigenen Vergangenheit und jener von Robertson zu entgehen, doch je weiter sie in den Süden reisen (zurück in den Süden?), desto grösser wird die Lethargie von Robertson/Locke. Am Ende ergibt er sich ihr. Die Parabel vom blinden Mann, der durch eine Operation sein Augenlicht erhielt und daran zerbrach, verdeutlicht seine eigene Situation.

Robertsons zweiter Tod (und damit Lockes Tod), herbeigeführt durch Geschäftspartner im Waffenhandel, die sich betrogen fühlen, vollzieht sich gleichsam zwischen den Zeilen, ausserhalb des Bildes. Robertson/Locke schickt die junge Frau weg, legt sich dann auf das Bett im «Hotel de la Gloria» und wartet regungslos. Die Kamera fährt in Richtung des Gitters vor dem Fenster, der auf dem Bett Liegende «fällt» aus der Kadrierung, die Kamera erfasst die Geschehnisse auf dem Vorplatz, Dinge des Alltags, aber auch das Herannahen eines Autos mit zwei Männern, die dem vermeintlichen Waffenhändler in München eine grössere Summe als Anzahlung übergaben. Irgendwann mitten in dieser rund siebenminütigen Kamerafahrt stirbt Locke, die Kamera durchquert das Gitter, verlässt den Raum, vollzieht eine Kreisbewegung, um schliesslich von aussen wieder ins Hotelzimmer zu blicken. In dieser vorletzten Einstellung des Film wird Lockes Erschiessung gleichsam marginalisiert, sie wird zu einem Ereignis unter vielen, ganz im Gegensatz zu einer Szene, die Locke als Reporter in Afrika gedreht hat und die die Exekution eines «Rebellen» zeigt, wo die Kamera sensationslüstern auf dem Verurteilten klebt, um den Augenblick des Todes festzuhalten.

Zeit heilt keine Wunden

In *«Il grido»* und *«Zabriskie Point»* wird die Reise zur Flucht, zum Ausbruchsversuch aus einer als unerträglich empfundenen Um-Welt. Beide Unternehmen scheitern schliesslich, beide Reisen führen wieder an ihren Ausgangspunkt zurück, der Kreis schliesst sich unerbittlich. Der Fabrikarbeiter Aldo in *«Il grido»* erfährt am Beginn des Films von Irma, jener Frau, mit der er seit Jahren in wilder Ehe zusammengelebt und auch eine gemeinsame Tochter hat, dass ihr angetrauter Mann im fernen Australien verstorben ist. Jetzt, wo der Weg zur Legitimierung ihres Verhältnisses frei wäre, gesteht ihm Irma, dass sie einen anderen liebe.

Aldos Welt, wenn auch bislang nur ein Provisorium, bricht zusammen, er ist ausser sich, versucht zunächst mit Gewalt Irma an sich zu binden, doch vergeblich. Die Unfähigkeit der männlichen Protagonisten in Antonionis Filmen, Veränderungen zu akzeptieren, sich auf sie einzustellen und sich selbst zu verändern – sie wird in *«Il grido»* besonders schmerzhaft deutlich. Schliesslich geht Aldo in Begleitung von Tochter Rosina auf Wanderschaft, verlässt das Dorf in der Poebene, nimmt Gelegenheitsjobs an, hat Beziehungen zu anderen Frauen und hofft, dass Zeit und räumliche Distanz die Wunden heilen.

Zunächst steht Rosina, seine Tochter, zwischen ihm und anderen Frauen; als er sie schliesslich zu ihrer Mutter zurückschickt, verliert er die letzte Verbindung zu Irma und verfällt immer tiefer der Melancholie. Am Ende landet er in der armseligen Behausung einer Prostituierten, fällt immer tiefer die sozialen Stufen hinunter. Die neblig verhangene Landschaft, die den Film von Beginn an beherrscht, wird

zum Sinnbild für Aldos Verlust an Perspektive, Durchblick, Entscheidungsfähigkeit.

Zuletzt kehrt Aldo in das Dorf zurück, aus dem er zu Beginn ausgezogen ist. Er steigt auf eine turmähnliche Anlage an seinem früheren Arbeitsort, wie um sich einen Überblick zu verschaffen in einer Welt, die er längst nicht mehr versteht. Irma, die ihn entdeckt hat, folgt ihm, macht sich bemerkbar. Aldo nimmt sie wahr, Schwindel erfasst ihn, er schwankt und stürzt schliesslich in die Tiefe. Chronik einer Liebe – so könnte auch dieser Film heissen, wobei Liebe hier Abhängigkeit bedeutet – Abhängigkeit, von der sich Aldo nicht zu lösen vermag, an der er zugrunde geht.

Explosion

In *«Zabriskie Point»* wird die Flucht zu einer Flucht aus der Zivilisation, aus dem urbanen, hektischen, gewalttätigen Leben in die archaische Natur. Im Gegensatz zu *«Il grido»* scheint hier permanent die Sonne, aber dies ist nur ein äusserlicher Aspekt, kein Sinnbild für Lebensfreude. Mit dem Diebstahl eines Flugzeugs geht Mark in die Luft, die Stadt Los Angeles weicht bald einmal einer riesigen, endlos erscheinenden Wüste. An der studentischen Protestveranstaltung zu Beginn des Film macht sich Mark über die mangelnde Aktionsbereitschaft der Anwesenden lustig: er sei bereit zu sterben, aber nicht aus Langeweile ...

Marks Flugzeug und Darias Auto treffen sich in der Wüste. Im Tiefflug donnert er über sie, bringt sie zum Anhalten. Er wirft ihr einen roten Pullover zu, schliesslich landet er. Gemeinsam fahren sie zu jenem Ort, der dem Film den Namen gab. Ihre Beziehung bleibt oberflächlich, zufällig, obwohl sie sich anschliessend in dieser staubigen «Mondlandschaft» lieben. Keine Zukunft wird geplant. Die Liebesszene verwandelt sich in ein allgemeines Love-in, alle Unterschiede, Grenzen, Konturen verschwimmen. Viele Körper wälzen sich im Liebesspiel im Sand, die unterschiedlichsten Kombinationen werden vorgeführt. Die Körper gleichen sich immer mehr ihrer Umgebung an, werden eins mit ihr – ein Versuch, eins zu sein nicht nur mit den Mitmenschen, sondern auch mit der Natur ...

Diese Szene kann, so wie sie aufgebaut und vor allem abgeschlossen wird, als ein Traum von Daria gedeutet werden, als eine (naive?) Vision, der Kraft ihrer Phantasie entsprungen. Am Ende des Films, als Daria von Marks Tod erfahren hat, wird sich ein solcher «Einschub» wiederholen. Aus Liebe ist nun Gewalt und Zerstörung geworden. Daria lässt das Haus ihres Chefs explodieren, und wieder tritt ein Multiplizierungseffekt ein, immer und immer wieder erfolgen die Explosionen, die extreme Zeitlupe lässt einen surrealen Effekt entstehen, raubt den Dingen ihre Materialität, ihren Funktionszusammenhang – ein abstraktes Bewegungsballett entsteht. NOWORDS schrieben Daria und Mark auf das Flugzeug, als sie es bunt bemalten. Der Film scheint dies in vielen Szenen zu beherzigen, indem er mehr auf die Ausdruckskraft seiner Bilder setzt als beispielsweise die psychologische Charakterisierung seiner Figuren. *«Zabriskie Point»* ist unter den Spielfilmen Antonionis vielleicht derjenige, der am stärksten an der Oberfläche bleibt, der sich auch am stärksten als konstruiert erweist.

Neuland

Reisen bedeutet nicht nur Bewegung, sondern fast immer auch das Verlassen der gewohnten Umgebung, das Betreten und Durchqueren von Neuland, die Begegnung mit dem Unbekannten. Dies setzt allerdings eine gewisse Neugier, eine Bereitschaft zur Öffnung voraus. In den vier besprochenen Filmen von Antonioni ist davon kaum etwas zu finden. Aldo und David Locke beispielsweise gleichen eher Schlafwandlern oder Tagträumern. Sie fühlen sich fremd zu Hause und auch in der Fremde. Besonders deutlich wird dies zu Beginn von *«Professione: reporter»* gezeigt, wenn Locke von den Einheimischen kaum wahrgenommen wird, wenn sie so tun, als würde er gar nicht existieren. In *«L'avventura»* lässt Sandro Claudia einmal alleine auf einem Dorfplatz zurück. Allmählich wird sie von einer immer grösser werdenden Schar von Männern umringt, die sich ihr immer mehr nähern, von ihr schliesslich als Bedrohung empfunden werden, so dass sie sich in einen Laden flüchtet.

In anderen Filmen Antonionis, die weniger zentral um das Reisemotiv kreisen, finden wir allerdings solche – wenn auch nur kurze – Abstecher, Entdekkungsreisen, die durchaus lustvoll erlebt werden, beispielsweise Lidias langer Spaziergang in *«La notte»* (1960), der auch den erotischen Aspekt solcher «Reisen» betont, oder Vittorias Abstecher nach Verona in *«L'eclisse»* (1962).

Im letztgenannten Film existiert auch eine kleine Szene, in der eine Reise ohne Bewegung, ohne Ortswechsel, d. h. lediglich in der Phantasie, stattfindet. Während eines nächtlichen Besuchs bei einer Freundin aus Kenia evoziert der Film plötzlich für einige Sekunden lang eine imaginäre Reise nach Afrika. Etwas ähnliches lässt sich auch in *«Il deserto rosso»* (1964) finden, wenn Giuliana ihrem Sohn ein Märchen erzählt, das der Film in Bilder umsetzt. Auffallend ist die visuelle Ähnlichkeit dieser Szene mit der Love-in-Sequenz in *«Zabriskie Point»*. Beides sind Gedankenreisen, wie es auch Filme ihrem Wesen nach sind – wir Zuschauer bewegen uns, ohne uns zu bewegen. ▮▮▮