

Abstraktion des Lichtbildes Auflösungen in BLOW-UP (1966)

The light was very beautiful in the park this morning. Those shots should be very good.
— *Thomas in BLOW-UP*¹

Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* ist die erste außerhalb Italiens realisierte Filmproduktion des Regisseurs. Sie basiert auf Julio Cortázers Kurzgeschichte *Las Babas del Diablo* (1959)² und erzählt von einem Tag im Leben eines erfolgreichen Modefotografen im London der 1960er-Jahre, den sogenannten *Swinging Sixties*. Thomas, so der Name der Hauptfigur laut Drehbuch (im Film bleibt er ungenannt), ist ein prominenter Vertreter der bunten Glamourwelt, die ihn jedoch zunehmend langweilt. Als Ausgleich widmet er sich einem künstlerisch ambitionierten und sozialkritischen Foto-Projekt: einem dokumentarischen Bildband über die Schattenseiten der britischen Metropole. Hier Pose und Glitzer, dort körniges Schwarz-Weiß und ungeschönte Darstellungen von Armut und Krankheit – so lässt sich die inhaltliche Dialektik von *BLOW-UP* zusammenfassen.

Die Handlung setzt am frühen Morgen ein. Thomas, gespielt von David Hemmings, verlässt – in Lumpen verkleidet – ein Obdachlosenheim, in dem er nachts heimlich für sein London-Buch fotografiert hat, und läuft zu seinem ein paar Straßen weiter geparkten Rolls-Royce-Cabrio. Zurück im Studio widmet er sich den täglichen Mode-Shootings. Doch schon bald unterbricht er die Arbeit, besucht einen befreundeten Künstler und begibt sich anschließend auf Motivsuche in einen nahegelegenen Park. Dort hofft er, ein friedliches Bild zu finden, das der tristen Bildstrecke seines Fotobuchs einen versöhnlichen Abschluss geben könnte. In der Ferne entdeckt er ein Paar, das sich auf einer Wiese küsst – dargestellt von Vanessa Redgrave und Ronan O'Casey. Ohne Zögern greift er zur Kamera, schießt mehrere Aufnahmen und nähert sich dem Paar heimlich. Als die Frau ihn bemerkt, läuft sie nervös auf ihn zu und fordert – beinahe verzweifelt – die

1 Min. 43.

2 Julio Cortázar, »Teufelsgeifer«, in: ders., *Die geheimen Waffen. Erzählungen*, aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf, Berlin 2016, S. 65–83. Zur vergleichenden Analyse des Films und seiner literarischen Vorlage vgl. Will Hair, »More than a Wink: The Nature of Reality in *Blow-Up* and *Las Babas del Diablo*«, *Senses of Cinema*, Jg. 24, Juli 2022, Nr. 102, online.

Herausgabe der Filmrolle. Doch Thomas verweigert sich mit der Bemerkung: »You know, most girls would pay me to photograph them.« Provokativ macht er weitere Fotos, während die Frau sich zurückzieht – die entscheidenden Aufnahmen, wie sich wenig später herausstellt.

Vor dem Eingang seines Studios wird Thomas von der Frau aus dem Park überrascht – sie ist ihm gefolgt. Nach einem Joint und einem kurzen, von unterschwelliger Spannung geprägten Flirt übergibt er ihr absichtlich eine falsche Filmrolle. Wieder allein, beginnt er, die Aufnahmen aus dem Park zu entwickeln und eingehend zu betrachten. Was zunächst wie eine harmlose, beinahe idyllische Szene erscheint, entpuppt sich bald als Trugbild: Im (titelgebenden) Blow-up-Verfahren stark vergrößerte Abzüge offenbaren schemenhaft einen bewaffneten Mann im Gebüsch und eine Leiche auf dem Boden. Thomas ist überzeugt, unwissentlich einen Mord dokumentiert zu haben. Doch die Grobkörnigkeit und Unschärfe der Blow-ups lassen Zweifel aufkommen. Entschlossen, der Sache auf den Grund zu gehen, begibt er sich auf eine nächtliche Spurensuche, die sich jedoch bald als vergebliche Irrfahrt ohne Aussicht auf Aufklärung herausstellt. Zwar findet er im Park tatsächlich eine männliche Leiche, doch er hat seine Kamera vergessen. Der Fund bleibt undokumentiert. Zurück im Studio muss er feststellen, dass eingebrochen wurde: Die Negative und Abzüge sind verschwunden – mit Ausnahme eines einzigen Detailabzugs, der jedoch als Beweismittel wertlos ist.

Nach einer Reihe von Zwischenereignissen landet Thomas auf der Party seines Freundes und Verlegers Ron. Dort erzählt er ihm von seinem Fund im Park und versucht, ihn zu überreden, gemeinsam dorthin zu gehen, um das Gesehene zu verifizieren. Doch Ron, wie die übrigen Gäste benommen von Drogen, kann ihm kaum folgen. Der Plan verflüchtigt sich im Rausch der Nacht. Als Thomas am frühen Morgen in Rons Wohnung aufwacht, eilt er erneut in den Park, nur um festzustellen, dass die Leiche spurlos verschwunden ist. Der Rasen ist unberührt, als sei hier nie etwas geschehen. In der Nähe trifft er auf eine Gruppe von Pantomimen, die mit Gesten und Mimik ein Tennisspiel imitieren. Als der imaginäre Ball hinter die Spielfeld-Abgrenzung fliegt, lässt sich Thomas auf das Spiel ein, hebt den unsichtbaren Ball auf und wirft ihn zurück. Die letzte Einstellung ist zugleich die rätselhafteste des Films: Aus einer totalen Vogelperspektive blickt die Kamera auf Thomas, der regungslos im Gras steht. Dann wird er, durch einen Jump Cut, kurzerhand aus dem Bild gelöscht – zurück bleibt die Leere der grünen Rasenfläche. Über ihr erscheinen die schwarzen Lettern des Abspanns.

Film als Malerei mit Licht und Farbe

Neben dem Ton gehören Licht und Farbe zu den wichtigsten Gestaltungsmitteln des Films und den entscheidenden Faktoren für die filmische Rezeption.³ Diese allgemeine Feststellung gilt für das Œuvre von Michelangelo Antonioni und dessen Film *BLOW-UP* auf besondere Weise. Bereits in seinen filmkritischen Zeitungsartikeln, Reviews und Festivalbesprechungen aus den 1930er- und 40er-Jahren hat Antonioni die sinnstiftende und zugleich formbildende Bedeutung von Licht und Farbe für das Medium eigens betont und damit in vieler Hinsicht theoretisch vorformuliert. Ein Beleg hierfür ist seine 1936 erschienene Filmbesprechung »Machaty e il suo ›Notturmo‹«, in der er sich anerkennend über die Helldunkelqualitäten von Gustav Machatýs Melodram von 1934 äußert: »Die ›Nacht‹ [Originaltitel: NOCTURNO] ist der Film, der aus Licht und Schatten gemacht ist. Die schönsten Effekte werden erreicht durch den Kontrast des Einen mit dem Anderen.«⁴ Diese scheinbar simple und doch so wichtige Beobachtung stützt die zentrale Definition des Kinos als einer Kunst aus Licht und Schatten.

Eine noch prominentere Stellung als dem Licht kommt der Farbe in Antonionis Schriften zu. So in *Del colore* (1940), *Suggerimenti di Hegel* (1942) und *Il colore non viene dall'America* (1947).⁵ Lange bevor Antonioni selbst in Farbe zu drehen beginnt, geht es ihm mit diesen Texten bereits um die Anerkennung ihrer künstlerischen Ausdruckskraft⁶ wie auch darum, ihre Funktionen im Film und insbesondere ihr Potenzial zur Erneuerung des Kinos theoretisch zu fassen und zu begründen. Er argumentiert dabei – nicht zuletzt unter Rückgriff auf Maler wie Henri Matisse und Paul Gauguin – entschieden gegen den vorherrschenden Farbnaturalismus:

»For an object itself there are no set colors. A poppy can be gray, a leaf black. And grass is not always green; sky not always blue (Matisse). And so who says that light vermilion corresponds to the color of flesh and that the shadows in a white cloth are gray? Try to put a cabbage or a rosebush next to a white cloth and tell me if you are still convinced that the shadows of the cloth are gray (Gauguin).«⁷

-
- 3 Allgemein zur Farbe im Film vgl. Thomas Meder, »Zur Problematik der Farbe im Film«, in: Meder 2006, S. 411–428; Hans J. Wulff, »Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke)«, in: Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien 2/1, 1990, S. 177–197, online.
 - 4 Übersetzt und zitiert nach Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, hg. von Carlo di Carlo und Giorgio Tinazzi, Venedig 2004, S. 4.
 - 5 Alle drei Texte sind zusammenfassend publiziert in: Michelangelo Antonioni, »On Color« (1940–1947), aus dem Ital. von Marguerite Shore, in: October 128, 2009: Postwar Italian Cinema: New Studies, S. 111–120, online.
 - 6 Vgl. die spätere Äußerung von Antonioni: »Zu oft ist es so, dass man die Farbe, weil man nicht daran gewöhnt ist, sie als einen wesentlichen Teil des Films zu sehen, als etwas zusätzliches, vielleicht marginales betrachtet. Die Produzenten sind es gewöhnt, die Drehbücher in schwarz-weiß zu lesen, und selbst die Drehbuchautoren vernachlässigen beim Schreiben meistens die Farbe. Ein Script kann folglich, nach der allgemeinen Ansicht, indifferent realisiert sein, in schwarz-weiß oder in Farbe.« (Antonioni, 1980, zitiert nach Uwe Müller, *Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni*, Norderstedt 2004, S. 229).
 - 7 Michelangelo Antonioni, zitiert nach Antonioni 2009, S. 119.

Hierin offenbart sich eine künstlerische Grundeinstellung Antonionis, die er im Kontext der Vorüberlegungen zu seinem ersten Farbfilm *IL DESERTO ROSSO* (1964) wie folgt pointiert: »I want to inject my own color scheme, that is, I want to paint the film as one paints a canvas; I want to invent the colour relationships, I don't want to limit myself by only photographing natural colors.«⁸

BLOW-UP lässt sich als direkte Fortführung und Umsetzung dieser antinaturalistischen Überzeugung begreifen. Zwei Jahre nach *IL DESERTO ROSSO* ließ Antonioni in *BLOW-UP* erneut ganze Landschaften, Gebäudekomplexe und Gegenstände realiter farblich anstreichen – so, als würde er nicht mit der Kamera, sondern mit dem Pinsel seine Filme »malen«.⁹ Diese Eingriffe und das bewusste Spiel mit Farben sind in beiden Filmen deutlich erkennbar und werden gezielt zur Schau gestellt, um die künstliche, konstruierte Natur der filmischen Realität hervorzuheben.¹⁰ Inspiriert von einer expressionistischen Farbgebung, die sich gegen den vorgeblichen Realismus fotografischer Abbildung richtet, entwickelt Antonioni eine filmische Malerei oder vice versa einen malerischen Film. Die Licht- und Farbgestaltung ist dabei einerseits orientiert an den koloristischen Traditionen der klassischen und modernen Kunst: von der englischen Landschaftsmalerei über die surrealistischen und minimalistischen Bildwelten Giorgio de Chiricos und Giorgio Morandis bis hin zu den expressiven Farbkompositionen Mark Rothkos,¹¹ Robert Rauschenbergs¹² und der amerikanischen Pop Art.¹³ Andererseits folgt sie einem eigenständigen ästhetischen Farbkonzept, das im Folgenden näher erläutert wird.

-
- 8 Michelangelo Antonioni im März 1961, hier zitiert nach Antonioni, »A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work«, Protokoll des öffentlichen Gesprächs am Centro Sperimentale di Cinematografia, Rom, in: Bert Cardullo (Hg.), *Michelangelo Antonioni: Interviews*, Jackson, Miss. 2008, S. 21–45, hier S. 44.
- 9 Michelangelo Antonioni beschreibt diesen gezielten Eingriff in das visuelle Erscheinungsbild des Films wie folgt: »I took the trees, the grass where it was a little dry, a bit burnt, and I made them green. Then I wanted a white spot, so I built those houses whose facades you see in the very back. For the photographer's studio I wanted clear, violent colors that were to define the character's rather rude temperament. Certain blacks, certain yellows; I'm the one who created them. They seem to be realistic colors, because a studio can in fact be like that. But it wasn't, I did it. Same thing for the color of the large pieces of paper.« (Zitiert nach Bellour 2012, S. 220).
- 10 Vgl. Matilde Nardelli, *Antonioni and the Aesthetics of Impurity. Remaking the Image in the 1960s*, Edinburgh 2020, S. 31f.
- 11 Lisa Tickner verweist auf Antonionis intensive Auseinandersetzung mit der Kunst Mark Rothkos: »He [Antonioni] went at least four times to the Rothko retrospective in Rome in 1962 and visited the artist's studio when *L'Eclisse* opened in New York at the end of the year.« (Dies., *London's New Scene: Art and Culture in the 1960s*, London 2020, S. 191).
- 12 Im Jahr 1964 sieht Antonioni Werke von Rauschenberg auf der Biennale in Venedig. (Vgl. ebd.).
- 13 Dies betrifft insbesondere die Verfahren der Vergrößerung und Rasterung, wie sie bei Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein und Andy Warhol zu finden sind – in Verbindung mit den körnigen, unscharfen Texturen der fotografischen Blow-ups aus dem Park. (Hinweis Meinrenken 2016/ADG). In diesem Zusammenhang ist auch Andy Warhols in Schwarz-Weiß gestaltetes Wandgemälde *Thirteen Most Wanted Men* von Interesse. Es besteht aus dreizehn Porträts gesuchter Krimineller und wurde ursprünglich für die Weltausstellung 1964 in New York produziert. Noch im selben Jahr wurde das Original übermalt und zerstört – ein ikonoklastischer Akt –, woraufhin Warhol eine kleinere Reproduktion anfertigte. Allgemeine Überlegungen zum Wechselverhältnis von *BLOW-UP* und Pop Art finden sich bei Toby Mussman, »Blow-Up«, in: *Medium*, Jg. 1, 1967, Nr. 1, S. 55ff.

Dieses ästhetische Verfahren Antonionis geht einher mit der Reduktion und Stilisierung des Sichtbaren, einem ausschlaggebenden Gestaltungsprinzip von *BLOW-UP*. Die Farbpalette des Films konzentriert sich auf wenige Grundtöne, allen voran Schwarz, Grau und Weiß sowie die Primär- und Grundfarben Rot, Grün, Blau und Gelb, die in graduellen Abstufungen gezeigt oder als Komplementärkontraste aufeinander bezogen werden. Gelegentlich sind einzelne Farben als formatfüllende, monochrome Entitäten ins Bild gesetzt. Auch das Licht ist nicht naturalistisch-mechanisch verwendet, sondern betont den malerischen Charakter des Films.

Antonionis »Wille zur Gestaltung«¹⁴ erschöpft sich dabei keineswegs in einem leeren Ästhetizismus, sondern steht in engem Zusammenhang mit dem jeweiligen Filminhalt. Nach eigener Aussage des Regisseurs spiegelt *BLOW-UP* sein Bestreben wider, sowohl mit Form als auch mit Inhalt zu experimentieren.¹⁵ Der Kontrast zwischen den in lebhaften Farben stilisierten Modefotografien und dem grobkörnigen Realismus des London-Buches in Schwarz-Weiß illustriert dies eindrücklich. Diese beiden unterschiedlichen Bildpraktiken sind nicht nur ästhetische Gegensätze, sondern oszillieren auch in der Figur Thomas, der sich innerhalb und außerhalb des Studios in gänzlich unterschiedliche (Bild-)Welten hineinbewegt – eine Bewegung, die ihn zunehmend in ein Verwirrspiel divergierender Realitätserfahrungen verwickelt. Der kriminalistische Plot von *BLOW-UP* ist alles andere als simpel oder durchsichtig; vielmehr dient er dazu, komplexe semantische Zusammenhänge über das Bild dar- und auszustellen.

Die Dynamik des Kriminalfalls, die sich am titelgebenden fotografischen Verfahren entzündet, greift in *BLOW-UP* nicht nur auf der Ebene der sichtbaren Handlung, sondern – und zentral – auf der Gestaltungsebene und der präzisen Handhabung von Farbe und Licht. Ihr Einsatz zielt gerade nicht auf die Transparenz des Dargestellten, sondern reflektiert die Unbeständigkeit menschlicher Wahrnehmung und konstruiert ein dramaturgisch wie filmphilosophisch aufgeladenes Spannungsgefüge von Erscheinen und Verschwinden, Sehen und Nicht-Sehen, Wirklichkeit und Imagination.¹⁶ Vieles in diesem Film bleibt »in der Dunkelkammer« oder verdichtet sich zu einem bestimmten Lichtpunkt der Erkenntnis, nur um sich im nächsten Moment wieder zu entziehen und das Kinopublikum in einem Zustand des Suchens und Fragens zurückzulassen. In der Lichtung des Parks, dem entscheidenden Handlungsschauplatz, lässt Antonioni Idyll und Tatort, Leben und Tod, Abbild und Trugbild oszillieren¹⁷ – zentrale Motive, die sowohl inhaltlich als auch formal eng mit der Farb- und Lichtgestaltung von *BLOW-UP* verzahnt sind. Mehr als bloßer Schauplatz gewinnt dieser Ort bei Antonioni eine zentrale Funktion als Reflexionsraum von Sehen und Sein, (Bild-)Wahrnehmung und Erfahrung. Diese wird, wie John Schliesser argumentiert, im Sinne von Heideggers Konzept der »Lichtung« lesbar:

14 Meder 2006, S. 429.

15 Entsprechende Aussagen in: Tickner 2020, S. 165.

16 Dazu Michelangelo Antonioni: »Blow-Up confronted themes which really interested me back then: the relationship between reality and its appearance. I think it's my most profound film about this obsession.« (Zitiert nach ebd.).

17 Auf diese Aspekte geht Jörn Clasenapp in seinem Aufsatz »Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film« ein, in: Kirchmann/Ruchatz 2014, S. 135–152.

»By transposing Cortázar's original setting, Antonioni transforms Heidegger's metaphor for the opening wherein Being both reveals and conceals itself into a cinematic image. In *Blow-Up*, the clearing becomes a literal, spatial form – the stage on which Heidegger's visual metaphysics may be dramatized. Here the openness of the clearing provides us with the dual possibilities of brightness and darkness, as well as an image that is benevolent in appearance, neutral before it is put up for ›desperate inspection before the eye.‹ It is only when Thomas imposes himself upon the scene, attempts to ›bring it into the greatest possible proximity to us‹ that its essential darkness is brought into the light only to blur out of focus again and again.«¹⁸

So gesehen wird die Parklichtung bei Antonioni zu jenem Ort, an dem sich die bildreflexive Dynamik von *BLOW-UP* verdichtet. Dabei beeinflussen Lichtführung und Farbgestaltung durch ihre visuelle, symbolische und dramaturgische Aufladung die Seherfahrung des gesamten Films auf fundamentale Weise.

Über die bloße Kennzeichnung des fotografischen Verfahrens der Vergrößerung hinaus eröffnet der Filmtitel in diesem Zusammenhang bereits ein weites assoziatives Feld. Das englische »blow up« lässt sich sowohl mit »sprengen« als auch mit »aufwirbeln« übersetzen – Begriffe, die die Destabilisierung fester Formen evozieren, wie sie in der visuellen Struktur des Films konkret erfahrbar wird. Bereits Leonardo da Vinci nutzte in seinen sogenannten »Sintflutzeichnungen« die Darstellung von Naturgewalten als Ausgangspunkt für Formexperimente an der Schwelle zur grafischen Abstraktion, so in seiner Zeichnung *Explosion eines Felsmassivs durch eine platzende Wasserader* (um 1515).¹⁹ Auch dort wird das Sichtbare in eine kraftvolle Dynamik überführt, die zwischen Figuration und Auflösung oszilliert. In ähnlicher Weise führt die fotografische Vergrößerung der Parkvegetation in *BLOW-UP* zu einer visuellen Entgrenzung und strukturellen Ambiguität,²⁰ die das Spiel der Imagination anregt und das Bild mit zunehmender Rätselhaftigkeit auflädt. Diese Irritation aktiviert Wahrnehmungsregister, die das visuelle Denken des Films und dessen semantische Offenheit entscheidend prägen. Das assoziative Feld des Filmtitels setzt sich auch innerhalb der filmischen Welt fort. Ein Transparent mit der schematischen Darstellung einer Atomexplosion und dem Schriftzug »Not This«,²¹ ebenso wie die zerbrochene Glasscheibe auf einem der Fotomotive aus dem *Obdachlosenasyll*,²² sind markante Beispiele dafür. Diese Motive fungieren nicht

18 John Schliesser, »Antonioni's Heideggerian Swerve«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 26, 1998. Nr. 4, S. 278–287, hier S. 284.

19 Vgl. Frank Fehrenbach, »Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ›Sintflutzeichnungen‹«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 28, 2001, S. 7–51.

20 Vgl. Frank P. Tomasulo, *The Rhetoric of Ambiguity: Michelangelo Antonioni and the Modernist Discourse*, Berkeley 1986.

21 Das Transparent erscheint in der Szene der studentischen »rag week«-Demonstration.

22 Hierbei handelt es sich um Aufnahmen des britischen Fotojournalisten Don McCullin, die Antonioni verwendete. (Abbildungen finden sich in »Book of Thomas« – Eine Rekonstruktion. Nach einer Idee von Florian Unger«, in: Michael Diers; Denis Grünemeier; Beat Wyss (Hg.), *Focus on Blow-Up: Die Gegenwart der Bilder bei Antonioni*, Hamburg 2018, S. 223–246). Zerbrochene und zerschossene Glasplatten und Fenster als visuell und bildreflexiv wirksame Motive finden sich in Kunstgeschichten, Fotografie und Film. Ein besonders interessanter Sonderfall ist die Fotografie von André Kertész *Broken Plate* (1929), deren originales Glasnegativ erst später beschädigt wurde. Die späteren Ab-

nur als politische oder sozialkritische Verweise innerhalb der Filmhandlung, sondern visualisieren im weitesten Sinne Störungen, Brüche und Spannungen: Irritationen, die BLOW-UP bis in seine formale Struktur hinein prägen. Sie betreffen dessen narrative Architektur, etwa die gezielte Unterwanderung kriminalistischer Erzählmuster und das Ausbleiben einer eindeutigen Aufklärung der Mordtat.²³ Bereits die Gestaltung des Vorspanns setzt ein markantes Zeichen für die visuelle Komplexität und semantische Mehrdeutigkeit von BLOW-UP – ebenso wie für Licht und Farbe als konstitutive Elemente seiner visuellen Struktur und bildkritischen Intention.

Die Ästhetik des Vorspanns

Mit dem aufwendig gestalteten Vorspann führt BLOW-UP eine visuelle und thematische Linie ein, die die beiden Medien Fotografie und Film ebenso wie das Wechselspiel von Licht und Farbe in ein komplexes Spannungsverhältnis bringt.²⁴ Der Film beginnt mit einem weißen Schriftzug auf einem sattgrünen Rasen, der die gesamte Leinwand ausfüllt (Abb. 122). Die Buchstaben wirken wie strahlende Leuchtkörper. Dann erscheint – in starkem Kontrast zur anfänglichen Typografie – der langgezogene, monumental aufragende Titelschriftzug. Hellblaue und dunkelbraune Farbtöne bilden innerhalb der Buchstaben eine Art Horizontlinie. In differenziertem Helldunkel präsentiert sich darin ein dynamisches Motiv: ein Fotoshooting mit dem Model Donyale Luna auf dem Dach eines Londoner Marktstandes. Diese visuelle Komposition markiert programmatisch die zentrale Rolle des fotografischen Mediums in BLOW-UP. Das intermediale Beziehungsgeflecht des Films wird durch die Geste angekündigt, mit der der Fotograf David Montgomery seine Kamera in den lichten blauen Himmel hebt (Abb. 123).

Einem Fenster gleich, legt der Schriftzug des Titels die Sicht auf eine Welt dahinter frei. Doch die Transparenz der Ereignisse stellt sich nur bedingt ein, denn die dargestellte Szene erscheint stark fragmentiert. Zudem sind die Buchstaben des Titels durch einen schwarzen Schatten an den Seiten in perspektivischer Verkürzung und somit in ihrem Objektcharakter als dreidimensionale, vor dem Rasen schwebende Schrift gekennzeichnet, wodurch eine räumliche Irritation für das Auge entsteht. Anschließend werden die

züge tragen daher den genannten Titel. (Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, Einleitung, S. 9–19, Abbildung 1, S. 417).

- 23 BLOW-UP stellt damit einen klaren Gegenentwurf zu Filmen wie *THE MALTESE FALCON* (1941, John Huston), *THE BIG SLEEP* (1946, Howard Hawks), *REAR WINDOW* (1954, Alfred Hitchcock), *WITNESS FOR THE PROSECUTION* (1957, Billy Wilder) und *CHARADE* (1963, Stanley Donen) dar, um nur einige zu nennen.
- 24 Susanne Pfeffer weist in ihrem Beitrag zum Katalog der von ihr kuratierten Ausstellung *Vorspannkino. 47 Titel einer Ausstellung* darauf hin, dass gerade die 1960er-Jahre eine Blütezeit des Vorspanns einleiteten. Dies lag unter anderem an den im Vergleich zu den vorherigen Dekaden umfangreicheren Budgets, die speziell für die Gestaltung von Vorspannen zur Verfügung standen. Ein prototypisches Beispiel für diese Entwicklung sind die ersten James-Bond-Filme. (Vgl. Susanne Pfeffer (Hg.), *Vorspannkino. 47 Titel einer Ausstellung/47 Titles of an Exhibition*, Ausst.kat. KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Köln 2010, S. 7). Ergänzend hierzu Alexander Böhnke; Rembert Hüser; Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: ›The title is a shot‹*, Berlin 2006.

Buchstaben selbst zum Blow-up: Vergrößert, aufgeblasen, bis sie schließlich die gesamte Leinwand ausfüllen und wieder verschwinden. Bei den nachfolgenden, typografisch kleingesetzten Schriftzügen löst sich die Sequenz in einem abstrakten Bewegungsspiel von Licht, Farbe und Schatten gänzlich auf. Es entsteht der Eindruck, als würden die Schriftzeichen in hellen Ocker- und Blautönen aufblitzen, so als handele es sich um glatte, Licht reflektierende Oberflächen – eine flirrende Typografie, die die stoffliche Präsenz der Zeichen einerseits akzentuiert und andererseits entschärft.²⁵

In der Gestaltung des Vorspanns, so lässt sich schlussfolgern, manifestiert sich in nuce die dialektische Gesamtästhetik von *BLOW-UP*: Stillstand und Bewegung, Tiefe und Oberfläche, Figuration und Abstraktion, Hell und Dunkel, Schwarz-Weiß und Farbe, Mattes und Glänzendes. Sie bestimmen gemeinsam die kontrastive Gesamtwirkung des Films. Damit werden gleich zu Beginn die Grenzbereiche von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung markiert. Dies gilt auch für den Abspann, mit einem wichtigen Unterschied: Licht und Bewegung sind dort aus den Buchstaben verschwunden; sie erscheinen vor dem Grün des Rasens als rein zweidimensionale Schrift – schwarz und lichtlos (Abb. 124), im direkten Kontrast zur leuchtend weißen Typografie der ersten Bilder. Das Ende des Films ist damit über die Gestaltung der Schrift unmittelbar mit der Abwesenheit von Licht und Handlung verknüpft.

25 Zur Vorspann-Gestaltung in *BLOW-UP* vgl. Matthias Bauer, *Michelangelo Antonioni: Bild – Projektion – Wirklichkeit*, München 2015, S. 383–470, Kap. »Blowing Up Blow-Up (1966)«.

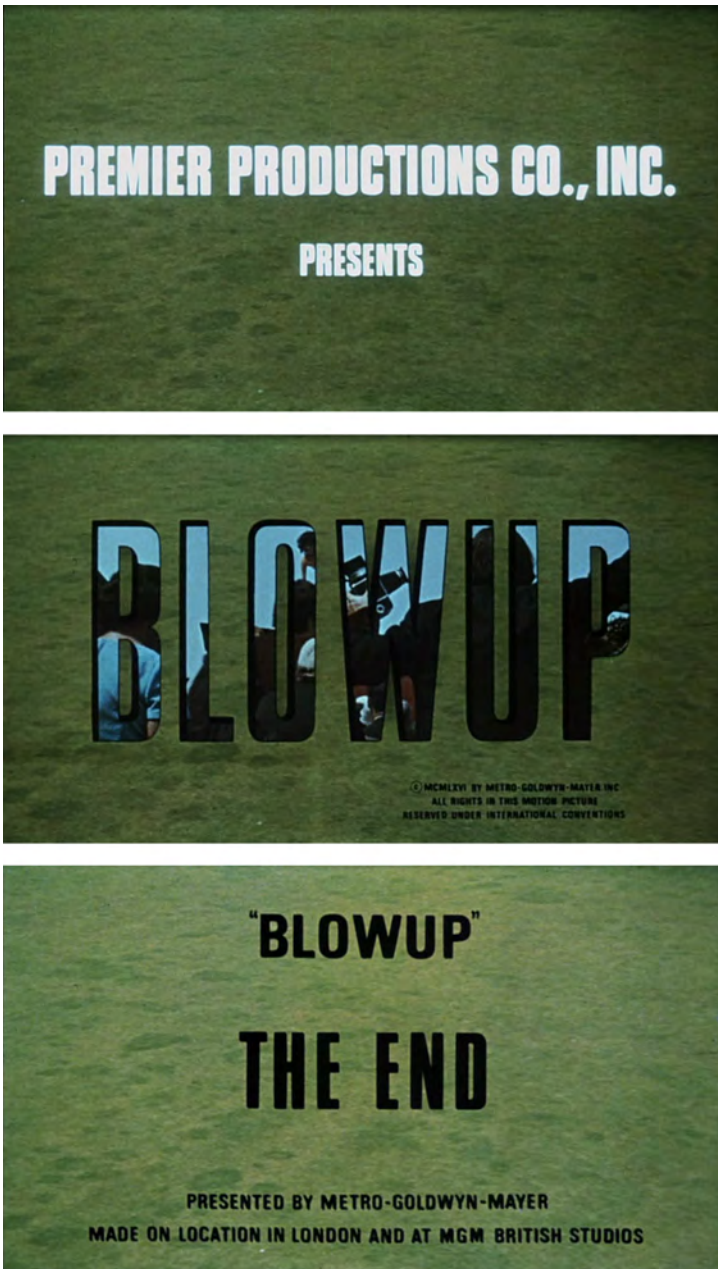


Abb. 122-124: BLOW-UP (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Reduktion und Stilisierung

Die im Vorspann begründete Ästhetik wird in den ersten Filmszenen unmittelbar fortgeführt. Hier sind es die modernistischen Steinfassaden, welche die blaugraue Farbpalette in Abstufungen und Schattierungen und das sich im Glas und auf dem nassen Boden spiegelnde Licht ins Bild setzen. Als schließlich ein offener Jeep mit einer lärmenden Pantomimengruppe auf die Kamera zufährt, ist es vor allem die Windschutzscheibe, die den Übergang von Licht und Farbe als Spiegelung des blauen Himmels in der Bewegung einfängt (Abb. 125). Zugleich wirkt die Auswahl der Farben äußerst reduziert und in ihrer Sättigung zurückgenommen. Es herrschen erdige Farben vor, gedämpfte Blau- und Grautöne. Den bunten Knalleffekten der *Swinging Sixties* setzt Antonioni in *BLOW-UP* eine weniger psychedelische, subtile Ästhetik der Reduktion entgegen, die den Zuschauer auf das kontrollierte Spiel mit Licht und Farbe einstimmt.²⁶



Abb. 125: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Blautöne, Olivgrün, Ocker sowie Grau, Schwarz und Weiß prägen die gedämpfte (Farb-)Stimmung der folgenden Szene, in der Thomas ein Obdachlosenasyll verlässt, in dem er heimlich fotografierte. Mit dem Wechsel der Kameraperspektive auf eine Straßenerunterführung wird das Grün der Bäume im Hintergrund für einen kurzen Moment sichtbar, bevor es durch das Schwarz der vorbeifahrenden Zugwaggons wieder aus dem Bild verdrängt wird. Wenig später sieht man Thomas zu seinem in einer Nebenstraße geparkten Wagen laufen. Einzelne, punktuelle Farbtupfer – das Violett des Kopftuchs eines Passanten, das Grün des Laubs, die weißen und roten Flächen der Häuserfassaden sowie das Hellblau eines Autos im Hintergrund – differenzieren die Raumwahrneh-

26 Hier zeigt sich ein deutlicher Kontrast zu vielen anderen Filmen dieser Zeit – etwa *LA PRISONNIÈRE* (1968, Henri-Georges Clouzot) und *DIABOLIK* (1968, Mario Bava) –, die wesentlich stärker von der psychedelischen Farb- und Lichtästhetik der damaligen Kunst beeinflusst sind.

mung in die Bildtiefe, bleiben jedoch eher stumm innerhalb der nasskalten und grauen Atmosphäre Londons an diesem frühen Morgen.

Erst mit der darauffolgenden Autofahrtsequenz treten einzelne Farben als dominante, monochrome Farbfelder ins Bild. Wenn die Kamera eine belebte Straße einfängt und Autos nah am Objektiv vorbeiziehen, füllen zunächst Blau, dann Orange für kurze Momente das gesamte Bild aus, bevor sich der Raum erneut in die Tiefe öffnet. Das Farbspektrum von *BLOW-UP* konstituiert sich somit nach und nach aus der Bewegung im Bild sowie der der Filmkamera. Bewegte Lichteffekte, Reflexe und Glanzlichter, die visuell an das schimmernde Glänzen der Buchstaben in der Titelsequenz anknüpfen, werden in Kameraeinstellungen aus schrägem Winkel auf Thomas hinter der Windschutzscheibe seines Autos eingefangen. Bei der Ankunft des Wagens vor dem Studio des Fotografen erscheint das satte Rot einer Telefonzelle, während im Hintergrund ein Arbeiter eine Holztür schwarz bemalt – ein subtiler Verweis auf die künstlerische wie handwerkliche Machart von Farbe in Antonionis Film. Die exponierte Bemalung des Holzes reflektiert die Materialität des filmischen (Szenen-)Bildes und damit die Konstruktion von Wahrnehmung und Realität in *BLOW-UP*, in direkter Korrespondenz mit den zentralen Themen des Films und der Rolle der Einbildungskraft.

Das beschriebene formale Prinzip der Reduktion und Stilisierung zieht sich wie ein ästhetischer Code durch den gesamten Film und legt dessen Konstruktions- und Stilprinzip offen. Die Farbflächen, die den Einstellungsraum in Blöcke und Segmente abstrahieren, erscheinen in variierenden Konstellationen: einzeln als selektive Merkmale der Bildkomposition hervorgehoben oder in Form von spektralen, aus Grundfarben bestehenden grafischen Anordnungen – innerhalb einer Einstellung beziehungsweise aus dem Bewegungsablauf im Bild sowie dem der Kamera in dynamischen Abfolgen zusammengeführt und einander kontrastiert. Dieser Gestaltungsmodus greift bis ins kleinste Detail der Bildkomposition. So sind die Fensterrahmen der Häuserzeile in Richtung des Antiquitätenladens, in dem Thomas einen Propeller kauft, in den vier Grundfarben Blau, Grün, Gelb und Rot gefasst, eine Gestaltung, die eigens für die Dreharbeiten umgesetzt wurde. Auf diese Weise entsteht ein eigenes Farbspektrum, das zudem durch Licht und Schatten charakterisiert wird. Wenn etwa die beiden Teenager-Models, dargestellt von Jane Birkin und Gillian Hills, in einer Szene im Fotografenstudio die auf einer Stange hängende Kollektion bestaunen, fungiert der große weiße Schrank im Hintergrund als Projektionsfläche für ein differenziertes Schattenbild (Abb. 126). In einer perspektivischen Spiegelung wird die von einem Vorhang verdeckte Fensterarchitektur auf der Oberfläche des Holzes sichtbar. Die geometrischen Flächen des Schattenbildes auf dem Schrank stehen in direkter Korrespondenz zu dem opaken, rechteckigen Muster des schwarz-weißen Kleides im Bildvordergrund – und heben sich zugleich durch ihre lichte, transparente Form kontrastiv davon ab. Man kann hier von einem bewusst kalkulierten ästhetischen Programm sprechen, das sich sogar über den Film hinaus in der Gestaltung der italienischen Kinoplakate von 1966 zeigt.²⁷ Hier sind es transparente

27 Abbildungen in Walter Moser; Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, Ausst.kat. Albertina, Wien; Fotomuseum Winterthur; C/O Berlin, Ostfildern 2014, S. 165; sowie in Dominique Paini (Hg.), *Antonioni, aux origines du pop: cinéma, photographie, mode*, Ausst.kat. Cinémathèque française/Musée du cinéma, Paris 2015, S. 88f.

Farbflächen in Gelb, Blau und Rot, die ähnlich einer Komposition von Piet Mondrian über die schwarz-weißen Aufnahmen der Protagonisten und Szenen des Films gelegt wurden. Das prekäre Verhältnis von Malerei, Film und Fotografie in *BLOW-UP*, die unmittelbare Beziehung von Schwarz-Weiß und Farbe, Licht und Schatten, Abstraktion und Figurati- on verdichtet sich in diesen Plakaten zu einer gemeinsamen Optik auf der Leinwand des Papiers.



Abb. 126: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Die Farbe Grün als zentrales Motiv

Gras in der Kunst ist nicht Gras.
— Ad Reinhardt²⁸

Innerhalb der Farb-Topografien von *BLOW-UP* nimmt insbesondere die Farbe Grün, häufig als Komplementärkontrast zu Rot (rote Telefonzelle, roter Bus, rot gestrichene Häuserblöcke) gesetzt, eine besonders markante Stellung als zentrales Motiv und homogener Farbraum ein. Der helle, fleckige Rasen des Londoner Maryon Parks fungiert, wie eingangs erwähnt, als visuelle Klammer des Films. Für die dort angesiedelten Szenen ließ Michelangelo Antonioni große Teile der Parklandschaft eigens bemalen, um den natür-

28 Ad Reinhardt [»Kunst-als-Kunst Dogma«, 1965], zitiert nach Derek Jarman, *Chroma: Ein Buch der Farben*, Berlin 1995, S. 14. Passend hierzu formuliert Sergei Eisenstein: »Ehe man nicht lernt, drei Apfelsinen auf einem Rasenfleck nicht nur als drei im Gras liegende Gegenstände zu sehen, sondern auch als drei orange Flecke auf grünem Hintergrund, ist an eine Farbkombination auch nicht zu denken.« (Eisenstein 1960, S. 416f.).

lichen Grünton zu intensivieren.²⁹ Der Kameramann Carlo Di Palma erinnerte sich: »All day long we pumped our green paint to enhance the green of the park.«³⁰

Während das eigentliche Geschehen um das Paar, die kriminelle Tat, in der ersten Parkszenen sowohl für den Fotografen als auch für das Publikum zunächst ungreifbar bleibt, rückt die grüne Parklandschaft selbst ins Bildzentrum. Akustisch untermalt vom suggestiven Rauschen der Bäume entfaltet das Grün bereits hier eine dezidiert ambivalente Wirkung, die zwischen landschaftlicher Idylle und unterschwelliger Bedrohung oszilliert. In seiner farblichen Konzentration entzieht das Grün darüber hinaus dem Blick jene Details, die erst in fotografischen Blow-ups angedeutet werden. Es verschleiert gewissermaßen das Geschehen, indem es die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Gilles Deleuze formuliert es prägnant: »Mit Antonioni treibt die Farbe den Raum bis zur Leere, sie tilgt, was sie absorbiert hat.«³¹

In ihrer homogenen Ausbreitung wird die Farbe Grün besonders in jenen Kameraeinstellungen großflächig ins Bild gesetzt, die aus großer Höhe schräg auf den fotografierenden Thomas blicken. Das Blau des Himmels bleibt dabei ausgespart, sodass das Grün weite Teile der sichtbaren Leinwand dominiert. Der perspektivische Raum kippt in die Fläche und erinnert beinahe an die Wirkung monochromer Gemälde. Die attributive Bindung der Farbe an ihren Gegenstand, hier die Vegetation, erscheint relativiert. Damit vollzieht sich ein für Antonionis Filmschaffen charakteristischer Abstraktionszug der Farbe, der zugleich eine ästhetische Autonomie und Selbstreflexivität des Bildes nach sich zieht. Das Grün gewinnt optisch an Eigengewicht und verweist auf sich selbst zurück – im Unterstreichen der genannten Spannung von Transparenz und Opazität des Sichtbaren. Die Lichtung des Parks erweist sich bei Antonioni – entsprechend den vorangestellten Ausführungen in der Kapiteleinleitung – nicht als Ort offengelegter Überschaubarkeit, sondern als Markierung einer grundlegenden Unschärfe, einer signifikanten Leerstelle. Diese Tendenz kulminiert im Schlussbild des Films: eine totale Aufsicht auf die Rasenfläche des Parks,³² die nach der »Auslöschung« von Thomas nun den

29 Ein derartiges Eingreifen in die Farbigkeit der Vegetation wurde auch von anderen Regisseuren praktiziert. So ließ Jean Renoir für *THE RIVER* (1951) Teile der Landschaft an den Drehorten in Indien farblich akzentuieren. Renoir erinnerte sich: »Während der Dreharbeiten [...] haben wir alle Zwischentöne verbannt. Lourié [Eugène Lourié, russischstämmiger Szenenbildner] ging sogar so weit, das Grün des Rasens in einer Szene zu übermalen.« (Jean Renoir, *Mein Leben und meine Filme* [1974], München 1975, S. 228).

30 Carlo Di Palma, zitiert nach Tickner 2020, S. 189. Di Palma ist unter anderem als Stammkameramann von Woody Allen bekannt, für den er in den 1980er- und 1990er-Jahren elf Filme fotografierte. Für Antonioni drehte er bereits *IL DESERTO ROSSO* und bezeichnete diesen Film im Rückblick als seine wichtigste Arbeit. (Vgl. Carlo Di Palma, »Alles hängt davon ab, das richtige Licht zu finden«, im Interview mit Michael Esser, Siegfried Monleon und Frank Blasberg, in: *Film & TV Kameramann*, Jg. 33, 1984, Nr. 4, S. 204–210, hier S. 208).

31 Deleuze [1983] 2013, S. 165. Ebd., S. 164: »Gewiß gibt es eine Farbsymbolik, aber sie besteht nicht in einer Entsprechung zwischen einer Farbe und einem Affekt (Grün und die Hoffnung...). Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt, das heißt die virtuelle Verbindung von allen Gegenständen, deren sie sich bemächtigt.«

32 Barbara Steinbauer-Grötsch weist darauf hin, dass totale Aufsichten im Film häufig eine symbolische Bedeutung erlangen, insbesondere im Hinblick auf den »Verlust der Selbstbestimmtheit und Handlungsfähigkeit der Protagonisten« (Dies., *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*,

Bildraum vollständig einnimmt. Lisa Tickner interpretiert diese finale Einstellung als Einladung an die Zuschauer, »to step back from the cinematic spectacle to a renewed awareness of the artifice of film«.³³

Die den Bildraum abstrahierende Qualität der Farbe in BLOW-UP konstituiert eine Filmästhetik, die im Dialog mit zeitgenössischen Kunstströmungen wie dem Abstrakten Expressionismus, der amerikanischen Farbfeldmalerei, dem Minimalismus und dem europäischen Informel steht. Daran lässt sich eine für die späten 1960er-Jahre charakteristische Ausweitung des Kinos in den Bereich der Kunst und umgekehrt der Einfluss der Kunst auf den Film beobachten.³⁴ Dieser Austausch, der neue bildkünstlerische Ausdrucksformen hervorbrachte, ging mit einem gesteigerten Interesse an der Inszenierung von Licht und Farbe einher, eine Tendenz, die sich in BLOW-UP paradigmatisch verdichtet. Mit Blick auf die Parkszenen identifiziert Jens Meinrenken zudem Einflüsse der englischen Landschaftsmalerei, insbesondere von John Constable,³⁵ deren Eigenart Ernst H. Gombrich in einer zentralen Passage seiner Monografie *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* analysiert.³⁶ Besonders relevant erscheinen in diesem Zusammenhang Constables Gemälde *Dedham Vale* (1802, Victoria and Albert Museum, London) und *Wivenhoe Park* (1816, The National Gallery of Art, Washington, D.C.). Die italienische Ausgabe dieses einflussreichen Buches erschien 1965 und befasst sich unter anderem mit der Rolle von Licht und Farbe bei der Transformation des Sichtbaren in ein Bild.³⁷ Gombrich betont darin die einzigartige Fähigkeit des Menschen, »durch Formen, Linien, Schattierungen und Farben die geheimnisvollen Phantome der sichtbaren Welt heraufzubeschwören, die wir Bilder nennen«³⁸ – eine Aussage, die zeitgleich mit Antonionis kritisch-antinaturalistischer Haltung formuliert wurde und eine dezidiert moderne Kunstauffassung vertritt.

Hinsichtlich Constables Landschaftsmalerei spricht Gombrich in Anlehnung an Winston Churchill vom »Licht der Kunst«, das keine bloße Abschrift der Natur, sondern eine Art Geheimschrift darstelle.³⁹ Aus dieser kunsttheoretischen Perspektive lassen sich Parallelen zwischen den piktorialen Ausdrucksformen der englischen Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts und den abstrakten Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts erkennen. So lässt sich auch die visuelle Gestaltung der Parksequenz in BLOW-UP als eine Synthese dieser unterschiedlichen Traditionslinien verstehen. Eine

Berlin 1997, S. 160). Eine Konnotation, die sich in BLOW-UP in den finalen Einstellungen des Films exemplarisch verdichtet.

33 Tickner 2020, S. 197.

34 Dazu einschlägig Kerry Brougher; Russell Ferguson (Hg.), *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, Ausst.kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles, New York 1996.

35 Hinweis Meinrenken 2016 (ADG). Ich danke Jens Meinrenken für diesen und weitere Hinweise sowie für die Formulierung der These von BLOW-UP als filmischer Malerei.

36 Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* [1960], Berlin 2004.

37 Vgl. ebd., S. 29ff.

38 Ebd., S. 7.

39 Vgl. ebd. Allgemein zu Constable vgl. Iris Wien, »[T]he chiar'oscuro does really exist in nature«. John Constable's *English Landscape Scenery* and contemporary theories on colour, light and atmosphere«, in: Magdalena Bushart; Gregor Wedekind (Hg.), *Die Farbe Grau*, Berlin, Boston 2016, S. 155–175.

mögliche Schnittstelle bildet Antonionis eigene Tätigkeit als Maler. Man kann seine in den 1950er-Jahren begonnene Gemäldeserie *Montagne Incantate* – ebenso wie *BLOW-UP* – als Versuch deuten, Abstraktion und Figuration miteinander zu versöhnen.⁴⁰ Obwohl sich der Regisseur in dieser Serie am konkreten Landschaftsmotiv (Berge) orientiert, erscheinen diese Werke zugleich als konzentrierte Studien von Licht und Farbe als feinkörniger Materie, die über ein wiedererkennbares Abbild der Natur hinausweisen.

Der Farbe Grün kommt in *BLOW-UP* auch insofern eine zentrale Bedeutung zu, als sie verschiedene Schauplätze der Handlung und Ebenen der filmischen Erzählung miteinander verknüpft. Ihre visuelle Konzentration verweist wiederholt auf den Park als Ort des vermeintlichen Verbrechens. So ist der Teppich im Atelierraum, in dem Thomas die Vergrößerungen der Parkaufnahmen sichtet, ebenfalls hellgrün. Ebenso die Tür der Dunkelkammer, in der die fotografischen Abzüge entwickelt werden. Während seiner beiden Aufenthalte im Park trägt Thomas ein dunkelgrünes Jackett, dessen Farbton sich beim zweiten nächtlichen Besuch optisch der verschatteten Parkvegetation angleicht. Im Kontext dieses zentralen Schauplatzes, des Parks, weist Lisa Tickner der Farbe Grün eine symbolische Bedeutung zu: »Antonioni plays with good green and bad green, with pastoral masking tragedy.«⁴¹ Diese Beschreibung erfasst präzise die erwähnte Schnittstelle zwischen Idyll und Tatort und somit die Ambivalenz dieses Schauplatzes.

Diese Beobachtungen verdeutlichen, wie Inhalt und Form in *BLOW-UP* einander bedingen und gemeinsam auf die Involvierung des Zuschauers zielen. Ähnlich wie Thomas, der sich zunehmend mit dem von ihm fotografierten Verbrechen identifiziert und immer verzweifelter versucht, den Tathergang zu rekonstruieren, wird auch der Zuschauer zum Beobachter von Bezügen und Differenzen – zum »Kriminalisten« des filmischen Bildes und seiner Fokussierung auf Licht und Farbe.⁴²

Der Glanzreflex

Ein weiteres bedeutendes Stilelement der filmischen Malerei Antonionis in *BLOW-UP* ist der Glanzreflex. An diversen glatten Flächen bündelt sich die Strahlkraft des Lichts auf höchster Intensität und akzentuiert in dieser punktuellen Spiegelung den visuellen Reiz des Bildes. Je nach kontextueller Einbindung ist dieser Effekt unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen. Wie bereits erwähnt, simulieren bereits die Buchstaben der Titel-

40 Schnittstellen und Analogien zwischen Antonionis malerischem Werk und *BLOW-UP* ergeben sich bereits aus seiner Praxis, kleinformatige Bilderzyklen zu produzieren, die er abfotografierte und im Fotolabor überdimensional vergrößern ließ. Die Miniaturen wurden dadurch, wie Kock beschreibt, »plötzlich zu großformatigen Gemälden«. (Bernhard Kock, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt: eine phänomenologische Studie*, München 1994, S. 276). Zu Antonionis Tätigkeit als Maler vgl. Antonioni, *Le montagne incantate*, Ausst.kat. Museo nazionale d'Abruzzo, L'Aquila, hg. von A. Impoinente, Rom 2007; sowie ders., *Il silenzio a colori/Silence in Color*, Ausst.kat. Tempio di Adriano, Rom, hg. von Enrica Antonioni, Rom 2006.

41 Tickner 2020, S. 189.

42 Ergänzend ließe sich anmerken, dass auch die Farbe Blau in *BLOW-UP* eine vergleichbar strukturierende Rolle spielt: Ihre kühlen Töne durchziehen den Film – nicht zuletzt im hellblauen Hemd des Protagonisten.

sequenz im Vorspann den Glanz einer imaginären Lichtquelle. In ähnlicher Weise reflektiert der polierte Lack des Rolls-Royce, in dem Thomas seine Streifzüge durch Londons Straßen unternimmt, tagsüber das Sonnenlicht und nachts den künstlichen Schein einer Straßenlaterne am Parkeingang. Ist der Glanzreflex hier als Attribut eines dandyhaften Lifestyles eingesetzt, verwendet ihn Thomas darüber hinaus als Stilmittel seiner fotografischen Inszenierungen. Beim ersten Fotoshooting posiert das Model Veruschka (Vera Lehdorff) in einem schwarzen Minikleid, auf dem zahlreiche Pailletten wie Sterne glitzern. In der anschließenden Fotosession mit den fünf Mannequins vor glasgetönten Stellwänden dienen die stark das Licht widerspiegelnden Materialien der Kostüme als ständiges Reservoir einer visuellen Aufmerksamkeitslenkung und -steigerung. Etwa wenn die Kappe auf dem Kopf eines Models wie eine silberne Gloriole erstrahlt, ergänzt durch den wie Champagnerperlen schimmernden Stoff des dazugehörigen Kleides.⁴³

Gleichzeitig werden diese auffälligen Glanzeffekte immer wieder auf das Medium selbst, auf den Prozess des Fotografierens und den Blick des Fotografen zurückgeführt. Die hellblauen Augen von Thomas sowie das Objektiv seiner Kamera reflektieren das helle Studiolicht, sobald ihn die Filmkamera frontal ins Visier nimmt. Auch die unebene wellige Oberfläche der nassen Fotoabzüge reflektiert das Licht des Ateliers – als eine zusätzliche, gegen den Blick der Zuschauer im Kino gerichtete Irritation einerseits und als Hinweis auf den materiellen Charakter der Fotografie andererseits (Abb. 127).⁴⁴ Diese visuelle Irritation verweist auf das instabile Moment fotografischer Evidenz. Passend dazu beschreibt Marcel Finke den Glanzpunkt als »eine (wenn auch winzige) limbische Zone, ein Rand, an dem jede Evidenz ins Gleiten gerät«.⁴⁵

Hier zeigt sich einmal mehr die mediale Selbstreflexivität von BLOW-UP: Die fortlaufende Ambiguität der Bilder, die besonders in den fotografischen Vergrößerungen sichtbar wird, betrifft dessen eigene äußere und innere Struktur.⁴⁶ Die persönliche Seh- und

43 Naheliegender ist hier die Verbindung von Glanz und Glamour im Kontext von Mode und Werbe- welt, in der sich der Protagonist des Films bewegt. Gerade die Werbeästhetik setzt gezielt auf die Aufmerksamkeit steigernde Potenz von Licht- und Glanzreflexen, um die beworbenen Produkte begehrenswerter erscheinen zu lassen. (Vgl. Andreas Cremonini, »Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick«, in: Gottfried Boehm; Birgit Meersmann; Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 92–115, insb. S. 95–101).

44 Auch in anderen filmischen Kontexten wird das Verhältnis von Bildmotiv und materieller Bild- oberfläche thematisiert. So in DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT (1972, Rainer Werner Fassbinder), wo eine wandgroße Fototapete mit einer Reproduktion von Nicolas Poussins *Midras und Bacchus* (um 1639, Alte Pinakothek, München) den Hintergrund von Kants Wohnatelier bildet. Während inhaltliche und kompositorische Bezüge zum Filmgeschehen vielfach diskutiert wurden, ist weniger beachtet worden, dass sich die Tapete mehrfach wölbt und faltet und das künstliche Licht des Raumes an ihrer Oberfläche bricht – wodurch das Motiv des Gemäldes und die Materialität seiner Reproduktion in ein sichtbares Spannungsverhältnis treten. Gerade diese lichtbrechenden Unebenheiten lassen die Fototapete als Bildträger hervortreten und verweisen hier implizit auf die fragile Künstlichkeit jener Welt, in der die Protagonistin des Films sich bewegt.

45 Marcel Finke, »Glas, Glanz, Gleissen. Randbemerkungen zur Fotografie«, in: Heide Barrenechea; Marcel Finke; Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn 2016, S. 77–94, hier S. 84.

46 Ergänzend hierzu vgl. Helga Lutz, »Auflösungen des Sehens. Bilder, Vergrößerungen, Blicke«, in: Thorsten Bothe; Robert Suter (Hg.), *Prekäre Bilder*, München 2010, S. 197–223.

Wahrnehmungsreise des Fotografen ist auch die des Zuschauers, der sich wie Thomas auf das Ungewisse der Darstellung einlassen muss. So verheißen die Glanzeffekte und Spiegelungen eine räumliche Einbindung des Betrachters und können zugleich als Instrument der Täuschung gedeutet werden, gleichsam den Lichtstreuungen der Camera obscura in der Kunst des 17. Jahrhunderts oder dem konvexen Spiegel in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Lichtphänomenologie der Malerei Vermeers ließe sich hier exemplarisch im Hinblick auf die vielfach diskutierte Nutzung der Camera obscura als wesentliches Werkzeug zur Steigerung des Realitätseindrucks und die besondere Rolle der Glanzlichter anführen. Wieder einmal bestätigt sich hier die eingangs formulierte These von BLOW-UP als einer filmischen Malerei, die stark von der Tradition optischer Medien geprägt ist und diese fortlaufend mitreflektiert. So mag es mehr als ein bloßer Fingerzeig sein, dass der schweifende Blick der Kamera bei Thomas' Besuch des Antiquitätenladens für einen kurzen Moment auf dem Okular eines Stereoskops aus dem 19. Jahrhundert verweilt – einer Vor- und Frühform des Kinos. Das dunkle Innere des Ladens, dessen Interieur eine optische Reise durch verschiedenste Reliquien und Zeitzeugnisse der Vergangenheit bietet, gleicht einer zimmergroßen Camera obscura. Vor allem die zahlreichen Büsten und Statuetten aus weißem Porzellan, Marmor und Bronze brechen vielfach das Licht, das durch die Fenster in den Raum fällt. Man vergegenwärtige sich dazu den Dialog zwischen Thomas und dem alten Ladenbesitzer: »What do you want?« – »Just looking around.« – »What are you looking for?« – »Pictures.« – »No pictures. What kind of pictures?« – »Landscapes.« – »Sorry, no landscapes.« Die verbale Behauptung des Ladenbesitzers, es gäbe in diesem Laden keine Bilder, wird durch die sichtbare Evidenz der Artefakte, darunter einige Landschaftsgemälde, faktisch widerlegt.⁴⁷ Dennoch bleibt die Irritation: Handelt es sich lediglich um die ablehnende Haltung des Besitzers oder geht es doch auch um die imaginative Kraft der menschlichen und filmischen Einbildung? Entscheidend ist hierbei, wie konsequent Antonioni den Fokus auf die Bilder lenkt. Diese stehen im Mittelpunkt von Thomas' Interesse, da er über sie Zugang zur Realität zu gewinnen versucht. Die daraus resultierende Diskrepanz verdichtet der Film über den narrativen Rahmen hinaus zu einer bildphilosophischen Reflexion *avant la lettre*.

Die optischen und verbalen Täuschungen in BLOW-UP stehen in auffälliger thematischer Nähe zu dem, was Michel Foucault 1968 in *Ceci n'est pas une pipe* anhand der Werke René Magrittes herausarbeitet: die grundsätzliche Instabilität des Verhältnisses von Bild und Abbild, von Zeichen und Bedeutung.⁴⁸ In vergleichbarer Weise löst Antonioni das Bild von der Erwartung verlässlicher Repräsentation. An die Stelle vermeintlicher Eindeutigkeit tritt Mehrdeutigkeit – und damit die Einsicht in die Eigenwirklichkeit des Bildes, in dessen Gegenwart der Zuschauer seine Wahrnehmung und deren Voraussetzungen kritisch zu hinterfragen beginnt.

47 Zwei Gemälde auf einem Regal gewinnen dabei besondere Aufmerksamkeit: Das erste zeigt eine Meereslandschaft mit einem Leuchtturm auf felsiger Küste, über den sich markante Schatten eines im Laden ausgestellten dreidimensionalen Objekts legen. Das zweite Bild zeigt eine Landschaft mit starkem Grünanteil, die farblich auf den benachbarten Maryon Park verweist und so eine subtile Verbindung zwischen Gemälden und filmischem Handlungsraum herstellt.

48 Vgl. Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte* [1968], München 1997. Im Zentrum des Textes stehen zwei Werke Magrittes: *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1929, LACMA, Los Angeles) und *Les deux mystères* (1966, Privatsammlung).



Abb. 127: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

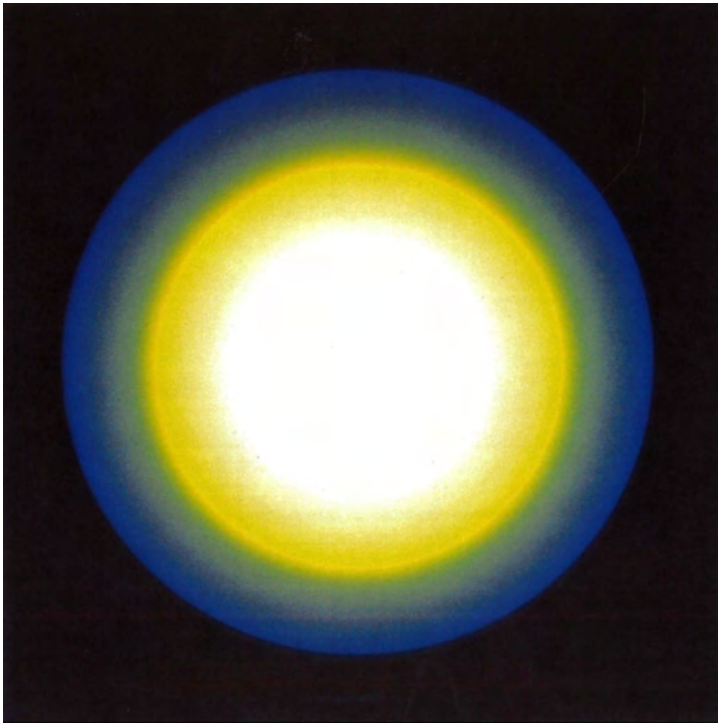


Abb. 128: Peter Sedgley, *Cycle II*, 1965. PVA auf Karton, 60 × 60 cm. Sammlung Robin Sedgley, London

Peter Sedgleys *Cycle II* im Bilderdialog

Das Nachdenken über Farbe und Licht in ihrer wechselseitigen Dynamik sowie als essenzielle Seherfahrung des Betrachters findet in BLOW-UP – wie die Szene im Antiquitätenladen bereits illustriert – im Rückgriff auf Kunstwerke statt, die Antonioni in einen produktiven Dialog mit Film und Handlung setzt. »Bei einem bildbewussten Regisseur wie Michelangelo Antonioni ist die Auswahl eines im Film erscheinenden Tafelbildes kein Zufall und auch kein Einfall des Requisiteurs«,⁴⁹ bemerkt Thomas Meder dazu. Ein eindrücklicher Beleg hierfür ist Peter Sedgleys Gemälde *Cycle II* (1965), das an der Wand von Thomas' Atelier zu sehen ist. Dieses der Op-Art zugeordnete Werk zeigt einen Kreis aus ringförmig angeordneten chromatischen Farbabstufungen auf schwarzem Grund – gleich einer künstlichen Sonne (Abb. 128). Die Farbverläufe fließen an den Rändern ineinander, pulsieren und wechseln von Blau über Grün und Gelb zu einem hellen Weiß im Zentrum nach der Art einer konzentrisch expandierenden Lichtenergie. Das Bild fungiert nicht nur als zentrales Element der *Mise-en-Scène*⁵⁰ des Ateliers, sondern wird darüber hinaus in eine Reihe prüfender Gesten integriert, die Thomas im Verlauf des Films ausführt. In einer Szene berührt er Sedgleys Bild mit dem Zeigefinger – eine Berührung, die derjenigen ähnelt, mit der er im Park die Leiche zu »fixieren« sucht oder über einen Fotoabzug streicht, bevor er ihn mit Lupe und weißem Stift analysiert. Diese gestische Einbindung des Gemäldes ist bedeutsam: Sie antizipiert nicht nur den späteren Fund der Leiche, sondern steht emblematisch für Thomas' obsessive Suche nach einer verborgenen, vermeintlich objektiven Wirklichkeit hinter dem Bild.

Die abstrakte Form des Kreises von *Cycle II* konterkariert indirekt Thomas' investigative Spurensuche, indem sie die Vorstellungskraft stimuliert und den imaginativen Anteil des Films insgesamt erhöht. Farbringe und Leuchtkraft des Gemäldes stehen dabei in direkter Korrespondenz zur räumlichen Beleuchtung im Atelier. Besonders augenfällig wird dies durch die Platzierung des Gemäldes neben einer Neonlampe an der Wand: Ist sie eingeschaltet, wirft sie ein Licht, das auf der weißen Wand blaugrün reflektiert und so eine visuelle Verbindung zur Farbigkeit des Gemäldes herstellt.⁵¹ Dieses Wechselspiel wird zum ersten Mal in der Szene sichtbar, in der das Model (Veruschka) auf Thomas' Ankunft und die bevorstehende Fotosession wartet. Das Sichtfeld der Kamera ist hier partiell durch eine nah am Objektiv platzierte Glasscheibe überlagert, die das Umgebungslicht reflektiert und den Raum in transparente, leuchtende Farbflächen segmentiert (Abb. 129). Diese visuell komplexe Inszenierung wird durch doppelte Schatten ergänzt, die die Darstellerin und eine an ihrer Seite sitzende Porzellanbüste an die Wand werfen.

49 Meder 2006, S. 28.

50 Der Begriff »*Mise-en-Scène*« bezieht sich auf die Inszenierung eines Films, einschließlich der Schauspielerführung, Lichtführung und räumlichen Anordnung. (Vgl. John Gibbs, *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, London, New York 2002).

51 Unterhalb der Lampe befindet sich eine großformatige Fotografie einer Karawane in der Wüste. Das dominante Weiß dieser Aufnahme reflektiert, ähnlich wie die Wand, das Licht in einem bläulichen Grünton.

Während des anschließenden Dialogs zwischen Thomas und dem Model, das vor einem Reflektorschirm steht, bleibt das Gemälde im Hintergrund sichtbar und tritt in einen subtilen Dialog mit dem Studioblitz, der mehrfach vom Assistenten ausgelöst wird (Abb. 130). Diese visuellen Korrespondenzen sind bewusst gesetzt und äußerst sorgfältig auf das Zusammenspiel von *Cycle II* und der räumlichen Lichtsituation abgestimmt. Weitere Entsprechungen, insbesondere durch den Einsatz von Farblichtern, durchziehen den gesamten Film: vom Rotlicht der Dunkelkammer, das die Bildentwicklung als intimen Prozess kennzeichnet (Abb. 131), bis hin zu den nächtlichen Straßenszenen, in denen Leuchtreklamen und Vitrinen auf Fassaden und Asphalt reflektieren und sich zu abstrakten Spiegelbildern verdichten. Ein Höhepunkt dieser kunstvoll komponierten Lichtdramaturgie ist ein eigens für den Film entworfenes Neonzeichen, dessen Buchstaben im nächtlichen Maryon Park suggestiv aufleuchten, traumartig und unreal.

Diese programmatische Einbindung von *Cycle II* in die Szenografie, Dramaturgie und Ästhetik von *BLOW-UP* lässt sich noch differenzierter fassen, da sich die leuchtenden Kreisformen in der Gesamtschau des Films als prägendes Element seiner visuellen Struktur erweisen. In einer hierfür exemplarischen Einstellung filmt die Kamera aus einer dunklen Straßenunterführung hinaus ins Helle: Die verschattete Architektur formt im Kontrast zum lichten Grau des Himmels einen leuchtenden Bogen, der durch die Reflexionen des wolkengebrochenen Lichts auf den Dachverkleidungen der Häuser und dem regennassen Asphalt in farbigen Abstufungen akzentuiert wird (Abb. 132). In einer weiteren Szene, die Thomas' Rückkehr ins Studio zeigt, richtet sich der Blick der Kamera direkt gegen das Licht einer Tischleuchte, deren runde Form sich markant von der dunkleren Umgebung abhebt (Abb. 133). Diese visuelle Motivkette setzt sich in den farbigen Lichtreflexen auf dem Objektiv von Thomas' Fotoapparat fort (Abb. 134). Besonders die Tischleuchte evoziert – ähnlich wie das Gemälde – die Vorstellung vom Bild als künstlicher Sonne.⁵² Diese Assoziation erhält zusätzliches Gewicht, da die Sonne ein zentrales, wiederkehrendes Motiv im filmischen Œuvre Antonionis ist. Man denke an die Schlusssequenz von *ZABRISKIE POINT* (1970): Die Explosion einer Bombe wird in extremer Zeitlupe zu einem bildgewaltigen Spektakel, das in den anschließenden Aufnahmen der glühenden Abendröte in einem hochsymbolischen, visionären Finale kulminiert. Ein weiteres Beispiel ist die futuristische Traumsequenz am Ende von *IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA* (1982). Hier fliegt ein Raumschiff über verschiedenfarbige Lichtfelder zur Sonne, um schließlich in ihr zu vergehen – bis die Leinwand ganz in ein gleißend orangefarbenes Farbfeld übergeht.

52 Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang eine gewisse Nähe zu Sedgleys späteren Arbeiten, in denen er gemaltes Licht mit künstlichen Lichtquellen kombiniert. Ab 1967 beginnt Peter Sedgley, seine Tafelbilder durch elektrische Lichtquellen zu erweitern, wobei er u.a. mit verschiedenfarbigen Glühlampen und rotierenden, farbigen Scheiben experimentiert, die seine Gemälde beleuchten und dynamisieren. Einen Überblick über diese Werkphase bieten die Ausstellungskataloge *Peter Sedgley. Painting. Objects. Installations. 1963–1980*, hg. von Cyril Barrett, Tate Gallery, London 1980; sowie *Peter Sedgley: Acts of Light. Paintings, Kinetic Pieces, Works on Paper and Prints*, Austin/Desmond Fine Art, Text by Margaret Garlake, London 2000.



Abb. 129-134: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Grenzgänge des Sichtbaren

Vor der dunklen Folie der Nacht mobilisiert *BLOW-UP* einmal mehr die optische Macht von Licht und Farbe. Der Szenenwechsel von Tag zu Nacht bringt dabei wesentliche Veränderungen mit sich: Im Gegensatz zu den meist gleichmäßig ausgeleuchteten Tagesszenen oder den Sequenzen der frühen Morgenstunde mit ihrem noch milden Licht zeichnet sich der nächtliche Beleuchtungsstil durch ein kontrastreiches Spiel von Licht und Schatten aus – ein Stil, mit dem Antonioni an die Bildästhetik des Film Noir, dieses »nächtlichen Genre *par excellence*«,⁵³ anzuknüpfen scheint. Der Himmel erscheint nun undurchdringlich schwarz, und die Aufnahmen werden aus dem Dunkel heraus wie eine Plastik in kontrastreichen Hell-Dunkel-Abstufungen modelliert. Die lokalen Farben der Objekte treten im Schatten zurück, während sie dort, wo sie vom Licht erfasst sind, in ihrer Leuchtkraft intensiviert erscheinen. Besonders deutlich zeigt sich

53 Bronfen 2008, S. 427. Das Genre des Film Noir kann auch deshalb als mögliche Inspirationsquelle für *BLOW-UP* herangezogen werden, weil London in zahlreichen »schwarzen Filmen« als nächtliche Kulisse für obskure Kriminalgeschichten dient – so etwa in Norman Fosters *KISS THE BLOOD OFF MY HANDS* (1948) und Jules Dassin's *NIGHT AND THE CITY* (1950).

dies in der Beleuchtung einer roten Hauswand in der Nähe des Parks, in den Thomas nachts zurückkehrt, um sich über den Tatbestand des Verbrechens zu vergewissern. Als sein Wagen den Parkeingang erreicht, leuchtet das rot gestrichene Mauerwerk aus der Bildtiefe hervor. Die starke visuelle Präsenz dieses Rots reicht über die im Bild sichtbare, natürliche Beleuchtung durch die Straßenlaterne hinaus: Die Farbe scheint sich vom Material des Steins zu lösen und erscheint vornehmlich als rotes, abstraktes Lichtfeld.

Diese Art der Ausleuchtung steuert auf eine unwirkliche Stimmung zu, wie sie die gesamte Nacht-Sequenz von *BLOW-UP* atmosphärisch durchzieht. Materielle Gegenstände und Figuren scheinen sich in etwas Ephemeres zu verwandeln und die Filmbilder entwickeln eine gespenstische Aura, die einmal mehr die Imagination des Zuschauers anregt. Es ist, als hätten die fotografischen Blow-ups diese filmische Nacht mit ihrem Rätsel infiziert – einem Geheimnis, das der Film weiter ausspinnt, nur um das, was die Fotoabzüge zumindest andeuten, erneut radikal infrage zu stellen. Thomas entgleiten in seinen vergeblichen Versuchen, die Realität deduktiv zu erfassen, zunehmend Kontrolle und Distanz. Jene Kontrolle, die ihm anfangs, sei es als Voyeur im Park oder als Regisseur fotografischer Inszenierungen im Studio, noch scheinbar zusteht. Phantasmatische Einblendungen, optische Irritationen und Mehrdeutigkeiten des Sichtbaren gewinnen zunehmend an Gewicht. Antonioni zielt dabei nicht auf bloße Sinnestäuschung. Ihm geht es vielmehr um den Status der Bilder selbst. Das Changieren zwischen Realitätsnähe und Kunstcharakter des Filmischen involviert den Zuschauer in eine konstante Reflexion auf das eigene Sehen und Wahrnehmen im Kino. Auf Thomas' (und des Zuschauers) Gang in die Nacht trifft zu, was Tina Kaiser über die Dramaturgie der Nacht als Handlungs- und Wahrnehmungsraum in Antonionis *LA NOTTE* (1961) festhält: »Eine Entfremdung, ein Zweifel an jeglicher Wirklichkeit erster Ordnung, und doch genauso der Versuch bewusster Wahrnehmung, das Eintreten in einen Austausch mit der Umgebung [...]«. ⁵⁴

Diese Beobachtung erlaubt es, die Figur Thomas in *BLOW-UP* noch präziser zu fassen. Er ist nicht nur Beobachter, sondern auch Fotograf – einer, der seine Umgebung durch das Objektiv der Kamera fixiert und erforscht. Die Frage, welche Wirklichkeit oder Erkenntnis dabei »ans Licht« gelangt, und warum diese entweder negiert oder in ihrer Künstlichkeit zur Schau gestellt wird, bildet das zentrale Thema des Films. Mit dem Eintritt der Handlung in die Nacht gewinnt diese reflexive Dynamik weiter an Bedeutung, da die Dunkelheit neue Dimensionen der Wahrnehmung und Interpretation aktiviert.

Die zwielichtige Atmosphäre der Nacht in *BLOW-UP* kulminiert vorläufig auf Thomas' Weg zur Leiche im Park. Sein Gesicht wird dabei abwechselnd von rechts und links beleuchtet. Die Lichtquellen bleiben jedoch im Verborgenen, weder vorangehende noch nachfolgende Einstellungen erklären die dargestellte Beleuchtungssituation schlüssig. Auch das erwähnte Neonzeichen in der Nähe des Parks liefert keine plausible Erklärung. Der Eindruck erinnert an das, was der österreichische Grafiker, Schriftsteller und Buchillustrator Alfred Kubin in *Über mein Träumenleben* beschreibt: »Dämmrige, farbarme Phantasmen huschen und fließen im Raum vorüber, in welchen fremdartiges Licht aus un-

54 Tina Kaiser, »Stil und Dramaturgie audiovisuell«, in: Blunk u.a. 2016, S. 184–198, hier S. 194.

sichtbaren Quellen wie in eine Höhle dringt.«⁵⁵ Ausgerechnet der weitläufige Außenraum des Parks gleicht hier einer theatralisch illuminierten »Höhle«, weniger einem realen Schauplatz als vielmehr einem Resonanzraum für die Projektionen des Fotografen. Thomas' weiße Hose erscheint dabei geradezu blendend hell, während die Randbereiche des Filmbilds merklich abdunkeln. Als schließlich die Leiche sichtbar wird, leuchtet sie im Dunkeln – seltsam und unreal, wie in einem Sarg aufgebahrt, als hätte man sie gerade erst dort hingelegt. Ihre Augen sind weit geöffnet und glänzend, in starkem Kontrast zur fahlen, wächsernen Haut.

Die Beleuchtung im Park wirkt nicht nur künstlich und theatralisch, sondern verstärkt den gesamten surrealen Charakter von Szenerie und Handlung.⁵⁶ Wie ein Grenzgänger im Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit durchschreitet Thomas die Nacht. Es erscheint daher folgerichtig, dass er bei diesem Parkbesuch seine Kamera nicht bei sich hat. Ihm bleibt lediglich die Geste der Berührung: Mit den Fingern seiner linken Hand streift er über die fahle Haut des Toten, als wolle er sich ihrer Realität vergewissern – eine Geste, die die Wahl des Namens der Hauptfigur im Drehbuch erklärt, eine direkte Anspielung auf den »ungläubigen Thomas«, der erst durch Berührung glaubte.⁵⁷ Dieser Impuls findet im prüfenden Blick des Zuschauers im Kino Widerhall: Auch dessen Wahrnehmung bleibt in der Schwebelage, anstatt sich im filmischen Raum zu verankern. Obwohl der Leichnam, anders als in den grobkörnigen, schwarz-weißen Blow-ups der Fotoabzüge, optisch greifbar erscheint, wird der Eindruck seiner Wirklichkeit durch die Lichtführung und ihre surreale Anmutung deutlich abgeschwächt. So bleibt die Uneindeutigkeit des Dargestellten bestehen. Sowohl der Zuschauerblick als auch die vorsichtige, zögernde Berührung des Fotografen verfehlen die kriminalistische Auflösung des Falls, da sie den Toten letztlich weder als Realität verifizieren noch als Illusion entlarven.

-
- 55 Alfred Kubin, »Über mein Träumerleben«, in: Paul Westheim (Hg.), *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1924, o. S.
- 56 Insofern die Lichtführung hier einen Schwebestand zwischen Leben und Tod konstituiert, orientiert sich die Darstellung unverkennbar an den Codes des Horrorfilms – insbesondere an Werken wie Terence Fishers *DRACULA* (1958), produziert von der legendären britischen Firma »Hammer«. Darüber hinaus konstruiert sie einen spezifischen Wahrnehmungsraum für den Film und seine Hauptfigur, der treffend mit Viktor Šklovskijs Begriff der »остранение« (Verfremdung, Fremdmachung) beschrieben werden kann – ein Konzept, mit dem Šklovskij künstlerische Verfahren reflektiert, die »alternative Wahrnehmungsprozesse« aktivieren und dem bloßen Wiedererkennen von Dingen widerstreben. (Vgl. Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« [1916], in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., München 1994, S. 3–35). Zwar bezieht sich Šklovskijs Text ausschließlich auf literarische Verfahren, doch ist sein Konzept in der Folge vielfach auf filmästhetische Fragestellungen übertragen worden – insbesondere im Kontext einer Wahrnehmungsästhetik, die das Sehen selbst problematisiert.
- 57 Die entsprechende Passage aus dem Evangelium nach Johannes lautet: »Wenn ich nicht das Mal der Nägel an seinen [des auferstandenen Jesus] Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in das Mal der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht.« (Joh. 20,25). Vgl. dazu Beat Wyss, »Krise der Evidenz – Antonionis *Blow-Up*«, in: Diers u.a. 2018, S. 19–44, hier S. 36f. Die religiöse Dimension des Namens bringt das Motiv der Auferstehung ins Spiel – und damit zweierlei: die Abwesenheit der Leiche sowie die überbordende Lichtfülle der Himmelfahrt, wie sie sich exemplarisch im *Isenheimer Altar* (1512–16, Musée Unterlinden, Colmar) von Matthias Grünewald darstellt, als sonnengleiche und zugleich abstrakte, kreisrunde Aureole um die Figur und den Kopf des Heilands. (Hinweis Meinrenken 2016/ADG).

Die Geisterstunde des Fotografen, die Zerrbilder, Spannungen und Paradoxien, die sie kreiert, stilisiert die Leiche im Park zum Medium einer Grenzüberschreitung: hinein in eine Darstellungs- und Wahrnehmungsdimension, die sich mit den Begriffen von Abbild oder Wirklichkeit nicht mehr fassen lässt.

Die Stilisierung der Nachtsequenz in *BLOW-UP* verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise, wie präzise Carlo Di Palma das Licht in jeder einzelnen Einstellung gesetzt hat. In einem Gespräch mit dem Journalisten Stephen J. Szklarski im Jahr 2001 schilderte Di Palma die Herausforderungen der Dreharbeiten: Zahlreiche Lichtquellen mussten in den Kulissen, insbesondere in den Parksequenzen, so installiert werden, dass sie für den Zuschauer unsichtbar blieben.⁵⁸ Kameraführung und Beleuchtung unterstreichen zugleich die piktorialen Ambitionen Antonionis in *BLOW-UP*. Häufig wird Unschärfe gezielt eingesetzt, oder die Kamera fokussiert scheinbar Nebensächliches – etwa die Lichtreflexe auf dem schwarz bemalten, glatten Fußboden des Ateliers. In diesen Momenten entfalten sich Licht und Farbe bildräumlich und unterstützen den malerischen Charakter der Inszenierung

Gerade die Lichtführung in den Interieurs belegt eindrücklich, dass viele Techniken des Kinos, so vor allem im Hinblick auf die Lichtregie, ihren Ursprung in der Malerei haben.⁵⁹ Dieses Wissen wird in *BLOW-UP* beispielsweise dann sichtbar, wenn die Kamera aus der Dunkelheit durch Fenster- oder Türschwellen ins Helle hinaus filmt, womit der räumliche Eindruck durch die Abstufungen von Licht und Schatten in die Bildtiefe hinein gestaffelt wird (Abb. 135). Pate könnte hier die veristische Malerei des 17. Jahrhunderts bei Künstlern wie Vermeer, de Hooch und Hoogstraten gestanden haben. Ein Beispiel ist das Gemälde *Die Vorratskammer* von Pieter de Hooch (um 1658; Abb. 136). Es zeichnet sich durch eine komplexe perspektivische Anordnung des Interieurs aus, die den Blick des Betrachters im Sinne einer innerbildlichen Montage durch die verschiedenen Räume des Hauses lenkt.⁶⁰ Auffällig sind dabei die lichtdurchfluteten Fenster im Hintergrund des Bildes, die wie ein Magnet die Aufmerksamkeit anziehen, ohne jedoch den Blick auf ein Außen freizugeben. Das Gemälde erhält so eine besondere Spannung, indem es auf ein »Dahinter« verweist – auf das unmittelbar nicht Sichtbare. Gerade dieser Vergleich macht deutlich, wie Licht und Farbe in *BLOW-UP* das Verhältnis zwischen Film, Malerei und Fotografie reflektieren und wie diese Reflexion zugleich mit den Spannungen des Plots verknüpft wird.⁶¹

58 Di Palma, »Carlo Di Palma: An Interview by Stephen J. Szklarski«, *Independent Film Quarterly*, Herbst 2001, online.

59 Vgl. zu diesem Zusammenhang Anne Hollander, *Moving Pictures*, New York 1989; sowie Gillian McIver, *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*, London 2016.

60 Vgl. dazu insbesondere Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley, Calif. u.a. 2002.

61 In diesem Zusammenhang könnte auch Antonionis mögliche Kenntnis von Samuel van Hoogstraten *A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House* (um 1655–60, The National Gallery, London) von Bedeutung sein.



Abb. 135: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma



Abb. 136: Pieter de Hooch, *Die Vorratskammer*, um 1558. Öl auf Leinwand, 65 × 60,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Dieses malerische Verständnis Antonionis manifestiert sich besonders eindrücklich in den Szenen der Hausparty bei Thomas' Freund und Verleger Ron gegen Ende des Films, die im Helldunkel-Stil der »Alten Meister« ausgeleuchtet sind. Die Kamera rückt nah an den Rücken des Fotografen, als er vor der gelben Eingangstür des Hauses stehen bleibt und die Klingel betätigt. Die unterschiedlichen Helligkeitswerte differenzieren das Gelb der Türoberfläche und setzen es zugleich in Kontrast zum hellblauen Streifen des Hemdkragens von Thomas. Mit dem Öffnen der Tür gewinnt das Filmbild wieder an räumlicher Tiefe. Auf der Suche nach Ron durchquert Thomas das Apartment. In einem der Zimmer bleibt er – aus nicht ganz eindeutigen Grund – vor einer Gruppe von Gästen stehen. Die Kamera übernimmt seine Perspektive und visiert Männer und Frauen vor dunklem Hintergrund, die im grellen Licht einer Stehlampe auf einem Bett sitzend Haschisch rauchen (Abb. 137). Die lange Einstellungsdauer lässt das Auge wie bei einem Gemälde über die Details streifen: über die leuchtenden Farben der Stoffe von Kleidern und Bettbezug, in deren Strukturen sich farbige Schatten bilden. In malerisches Chiaroscuro⁶² getaucht, erscheint die Szene der Wirklichkeit entrückt.

Es folgt ein Schnitt, und die Kamera ist näher an die Gruppe herangerückt. Langsam schwenkt sie von links nach rechts, von einer Person in der Großaufnahme zur nächsten – ganz so, als würde man mit einer Lupe die zuvor beschriebenen Bilddetails noch genauer studieren. Die Sequenz schließt nach zwei weiteren Schnitten mit der Einstellung auf eine junge Frau, die nah an der Lampe sitzt. Ihrem Mund entsteigt eine langsam sich ausbreitende Rauchwolke, in der sich das Licht wie eine bewegliche Skulptur materialisiert⁶³ – ein visueller Rausch, der den realen Rausch der Droge aufgreift und in eine suggestive Bildsprache übersetzt. Gleichzeitig werden die taktilen Eigenschaften des Bildes gesteigert, wodurch die Seherfahrung vor dem Motiv intensiviert wird. Licht, Schatten, Farbe und Bewegung, diese essenziellen Elemente des Films fungieren hier als Ausgangs- und Fluchtpunkt einer kontemplativen Betrachtung, die das malerische Kino Antonionis kennzeichnet.

Eine solche Fokussierung des Bildsehens durch Licht und Farbe verbindet den Blick des Fotografen mit dem des Zuschauers und unterstreicht einmal mehr Antonionis reflektierte Auseinandersetzung mit dem Bild als Möglichkeitsraum der Erkenntnis in BLOW-UP. Dabei wird nahegelegt, dass Wahrheit nicht jenseits des Bildes, sondern – als Bild – in diesem selbst geborgen ist. Im Einklang mit dieser erkenntnistheoretischen Dynamik mündet Thomas' deduktive Suche schließlich in eine Sphäre, in der die Grenze zwischen Realität und Kunst nicht länger als trennscharfe Kategorie fortbesteht. In diesem Zusammenhang erhält das imaginäre Tennisspiel einer Pantomimengruppe am Ende des Films eine emblematische Funktion. Dieses Spiel mit dem unsichtbaren Ball spiegelt überdies ein spezifisches, zugleich universelles und zeitloses Verständnis des

62 Zum filmischen Einsatz des Chiaroscuro vgl. exemplarisch Chris Heckmann, »What is Chiaroscuro in Film? Definition, Techniques, & Examples«, StudioBinder, 14. Februar 2021, online.

63 Die Rauchwolke einer Zigarette oder Tabakspfeife zählt zu den wiederkehrenden Bildmotiven des Kinos. Man denke etwa an Georg Wilhelm Pabsts DIE FREUDLOSE GASSE (1925), Martin Scorseses CAPE FEAR (1991), Wong Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE (2000) – oder an zahlreiche Klassiker des Film Noir wie Billy Wilders SUNSET BOULEVARD (1950).

Kinos wider, wie es Jonas Mekas im Geiste der 1960er-Jahre formuliert – in Resonanz zur Atmosphäre der soeben analysierten Szene:

»For what is cinema really if not images, dreams, and visions? We take one more step, and we give up all movies and we become movies: we sit on a Persian or Chinese rug smoking one dream matter or another and we watch the smoke and we watch the images and dreams and fantasies that are taking place right there in our eye's mind: we are the true cineasts, each of us, crossing space and time and memory – this is the ultimate cinema of the people, as it has been for thousands and thousands of years.«⁶⁴



Abb. 137: *BLOW-UP* (1966). Michelangelo Antonioni, K: Carlo Di Palma

Resümee

Indem ich begann, die Welt mithilfe des
Bildes zu verstehen, verstand ich das Bild.
— Michelangelo Antonioni⁶⁵

Wie diese Aussage Antonionis nahelegt, liegt seinem Film *BLOW-UP* ein besonders ausgeprägtes, reflexives wie bildbewusstes Verständnis des Kinos zugrunde – was die vorangegangene Analyse bestätigt. Dabei wurde deutlich, dass der Einsatz von Licht und Farbe in *BLOW-UP* unmittelbar mit dem Verhältnis von Bild, Blick und Wahrnehmung korrespondiert. Antonioni experimentiert nicht allein mit den filmischen Formen des Kinos. Er versucht diesem durch die Einbindung von Malerei und Fotografie eine neue Qualität zu verleihen und dadurch dessen cineastische Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern.

64 Jonas Mekas, »Spiritualization of the Image« [1964], in: ders., *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*, hg. von Gregory Smulewicz-Zucker, New York 2016, S. 151–152, hier S. 152.
65 Zitiert nach Carmine Chiellino, »Der neorealistische Film«, in: Text + Kritik, Sonderheft: Italienischer Neorealismus, H. 63, 1979, S. 19–32, hier S. 22.

Vor allem geht es ihm um die Überschreitung von narrativen und formalen Grenzen im Rahmen des klassischen Erzählkinos, ohne dabei in die visuelle Gegenstandslosigkeit eines abstrakten Films abzugleiten. Antonioni verfolgt damit ein modernes ästhetisches Programm, das Stanley Kubrick zwei Jahre später mit *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968) fortführt und in vieler Hinsicht radikalisiert.⁶⁶

BLOW-UP ist inhaltlich und formal auf den Prozess der Bilderzeugung und -betrachtung ausgerichtet – auf die technischen und ästhetischen Implikationen, mit denen das Bild gestaltet, befragt und mit Bedeutung aufgeladen wird. Seine Bildräume fungieren dabei als Resonanzkörper von Farbe und Licht, die nicht länger auf ein bloßes Substrat narrativer Vorgänge und auf die Wiedergabe der sichtbaren Gegenstände reduziert sind. Vielmehr *agieren* Licht und Farbe in ihrem lebendigen Zusammenspiel als gleichwertige Partner neben den Figuren und Schauplätzen der Handlung und kennzeichnen ein visuelles Programm der Darstellung, das über das Abbildhafte hinausweist. Sie avancieren zu wesentlichen bildkonstruierenden Akteuren des Films und seiner materiellen wie visuellen Substanz als gestaltetes Bild. Damit rückt die vordergründige Realität der Filmbilder mitsamt ihrer Mehrdeutigkeit, Paradoxie und Spannung in den Fokus der Betrachtung. Dem Verlust an Gewissheit steht die Präsenz filmischer Malerei mit Licht und Farbe als visueller und erkenntnistheoretischer Gewinn gegenüber.

66 Laut Adriana Chiesa, der Ehefrau von Carlo Di Palma, kam es während der Dreharbeiten zu *BLOW-UP* in London zu einer Begegnung mit dem Team von Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY*. Auch wenn Kubricks Film überwiegend in den MGM-British Studios in Borehamwood entstand, während *BLOW-UP* hauptsächlich in den Pinewood Studios realisiert wurde, lässt Chiasas Aussage auf Berührungspunkte zwischen den beiden Produktionen und einen Austausch zwischen den Kameramännern Carlo Di Palma und Geoffrey Unsworth schließen. Zudem bietet sie aufschlussreiche Einblicke in Di Palmas Lichtarbeit: »Als er [Di Palma] mit Antonioni ›Blow-Up‹ in den Pinewood Studios gedreht hat, fand dort parallel die aufwändige Produktion von Stanley Kubricks Film ›2001 – Odyssee im Weltraum‹ statt. Carlo setzte hingegen kaum Licht im Studio und arbeitete nur mit den Scheinwerfern, die er selbst konstruiert hatte. Der Kameramann Geoffrey Unsworth [der Kameramann von *2001: A SPACE ODYSSEY*] war davon so fasziniert, dass Carlo dem Kubrick-Team nach dem Drehschluss seine Scheinwerfer überlassen hat.« (Birgit Heidsiek, »Kameramann Carlo Di Palma: Mit dem Licht am Limit«, Interview mit Adriana Chiesa, in: *Film & TV Kamera*, H. 7/8, 2019, online).