

FOTOGRAFISCHE WIRKLICHKEIT UND SUBJEKTIVE IMAGINATION: ZUR PROBLEMATIK DER WAHRNEHMUNG IN ANTONIONIS *BLOW UP*

ALMUT STEINLEIN UND NICOLE BRANDSTETTER

»Io non so com'è la realtà. La realtà ci sfugge, mente continuamente. Quando crediamo di averla raggiunta, la situazione è già un'altra. Io difido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine ci mostra, perché «immagino» quello che c'è al di là; e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa.«¹

Fotografie: objektive Abbildung par excellence der Realität?

Seit jeher basiert der Wahrheitsglaube in die Reproduktionsmedien Fotografie und Film auf der vermeintlichen Objektivität des technischen Dispositivs. Obwohl die theoretische Debatte das Paradigma des Fotorealismus' alsbald durch strukturalistische und semiotische Positionen zum grundlegenden Konstruktcharakter fotografischer Ähnlichkeit ablöste, basiert der alltägliche Umgang mit Fotografie, wie z.B. die Verwendung polizeilicher Beweisfotos oder Passbilder, immer noch auf dem dokumentarischen Realitätspostulat. Selbst Roland Barthes, Galionsfigur des französischen Strukturalismus, betont in seinem Spätwerk erneut die existentielle Beziehung, die speziell die Fotografie mit ihrem Referenten verbindet: »[...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. [...] Ce que j'inten-

1 Michelangelo Antonioni zitiert nach L. Cuccu: Antonioni: il discorso dello sguardo. Da »Blow up« a »Identificazione di una donna«, Pisa 1990, S. 16.

tionnalise dans une photo [...], ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie.«² Doch gerade die von Roland Barthes betonte indexikalische Beziehung zwischen fotografischer Abbildung und abgebildeter Realität wird in Michelangelo Antonionis *Blow Up* problematisiert: Der Erkenntniswert ist immer ein subjektiver. Die bildliche Information ist grundsätzlich durch Interpretation symbolisch überformt und birgt daher die Möglichkeit der Lüge, wie auch die Gefahr der Selbstlüge für den Betrachter.

Mit *Blow Up* feierte der italienische Regisseur Michelangelo Antonioni 1966 seinen ersten großen internationalen Erfolg, der im Folgejahr mit dem Großen Preis des Filmfestivals von Cannes prämiert wurde. Thomas, ein Starfotograf im Szenemilieu Londons der 60er Jahre, ist der stilisierenden Modefotografie überdrüssig und sucht den Sinn seiner Profession in der dokumentarischen Ästhetik eines Bildbandes über die soziale Realität Englands. Auf ein paar Schnappschüssen, die er zufällig von einem Liebespaar in einem Park geschossen hat, glaubt er unwissentlich einen Mord fotografiert zu haben: Bei der Entwicklung der Bilder liest er in den grobkörnigen Mehrfachvergrößerungen Mordwaffe, Mörder und Leichnam. Diese Vermutungen scheinen sich durch das sonderbare Verhalten der fotografierten Frau, Jane, zu bestätigen. Um jeden Preis fordert sie die Herausgabe der Negative. Bei seiner nächtlichen Rückkehr an den Tatort entdeckt Thomas tatsächlich einen Leichnam. Als er am nächsten Morgen erneut in den Park zurückkehrt, um die Existenz der Leiche fotografisch zu belegen, ist sie jedoch verschwunden. In seiner Abwesenheit wurden zudem auch die Negative und *Blow Ups* aus Thomas' Appartement gestohlen. Letztendlich bleibt der Zweifel an der Wahrhaftigkeit von Thomas' Interpretation der Ereignisse und Bilder bestehen. Der Film endet mit einer Allegorie auf die Illusion: Thomas beobachtet eine Gruppe von Pantomimen beim Tennisspielen. Als der imaginierte Ball aus dem Feld fliegt und in seiner Nähe landet, wirft er ihn den Spielern zurück und tritt somit in ihre mimetische Täuschung ein. Die Schluss-einstellung löst Thomas zum weißen Fleck auf.

2 R. Barthes: *La chambre claire*, Paris 1980, S. 120.

Der Versuch Thomas', mit Hilfe der »objektiven« Fotografie ein Mysterium aufzuklären und an der Wirklichkeit zu verifizieren, scheitert an der eindeutigen Uneindeutigkeit des Beweismaterials. Es ist nicht der Mord, der am Ende unaufgeklärt bleibt, sondern die Frage, ob dieser überhaupt stattgefunden hat, denn es geht nicht um die Lösung eines Kriminalfalles, sondern um das Verhältnis zwischen objektiver Wahrheit und subjektiver Imagination.

Thomas als Foyer der Wahrnehmung

Die filmische Umsetzung der Szene im Park weist dem Zuschauer die subjektive Perspektive der Hauptfigur zu. Thomas, das Liebespaar fotografierend, ist der einzige aktive Blickträger, d.h. die subjektive Kamera nimmt einzig seine perzeptive und kognitive Blickrichtung ein, jedoch nicht die der anderen beiden Figuren. Auch die Funktion der objektiven, anonymen Einstellungen beschränkt sich darauf, die räumlichen Beziehungen der Figuren zueinander zu definieren und Thomas' Perspektive zu stützen. Sie sind jedoch nicht autonom im Sinne einer auktorialen Erzählperspektive, die dem Zuschauer einen Wissensvorsprung gegenüber des Fotografen zuspielen könnte. Das bedeutet, der Zuschauer erfährt das Geschehen nur durch Thomas und seine Kamera und wird daher bei der späteren Auslegung der Bilder mit dem gleichen »constat d'impuissance«³ konfrontiert sein wie der Protagonist.

3 A. Goldmann: *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968*: Godard - Antonioni - Resnais - Robbe-Grillet, Paris 1971, S. 190.

Abbildung 1



Die als atmosphärische Stimmungsbilder intendierten Aufnahmen, die den Schlusssteil seines Bildbandes stellen sollten, geben die Realität des Parks nur partiell wieder. Fotografie – visuell, zweidimensional und punktuell – ist immer reduktionistisch und entbehrt im Gegensatz zum Film der Zeitachse und des Tonkanals. Signifikant für diese Szene und filmisch transportierbar ist das durchgehende Blätterrauschen der Bäume im Wind. Wenn Thomas in einer späteren Sequenz seine Fotos entwickeln und interpretieren wird, wird ihm für die Rekonstruktion des Tathergangs diese Dimension der außerefotografischen Wirklichkeit fehlen.

Wenn nach Kittler das Rauschen die Kategorie des Realen bezeichnet, das mit Notwendigkeit durch alle symbolischen Gitter fallen muss,⁴ dann lässt sich übertragen für diese Szene sagen, dass auch Thomas' Fotografien das Reale nicht fassen und schon gar nicht interpretierbar machen können, denn das Rauschen des Realen, das hier im direkten Sinne durch das Blätterrauschen umgesetzt wird, kann das Medium Fotografie nicht speichern. Vielmehr, so suggeriert die folgende Schlüsselszene, bietet Fotografie die Projektionsfläche für ein

4 Vgl. F. Kittler: Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986, S. 21-22 und S. 72.

hermetisches Sinnssystem, das nicht zum Realen hin durchbrochen werden kann.

»Irgend etwas beunruhigte ihn an dieser friedlichen Momentaufnahme, auf der lauter Unbekannte sind; etwas, was sich seiner Entschlüsselung zu entziehen scheint: ein verborgenes Zeichen, eine scheinbar unbedeutende Einzelheit, von der er jedoch annimmt, sie sei von grundsätzlicher Bedeutung.«⁵

Janes empörte Reaktion auf die Entdeckung, unwissentlich fotografiert worden zu sein, und ihr hartnäckiges Fordern der Filmnegative machen Thomas argwöhnisch und veranlassen ihn, in den Bildern nach einer Ursache für ihr Verhalten zu suchen. Die Entwicklung und der Vergleich der Fotos untereinander lassen sich wie ein kognitiver Parcours Thomas' lesen, der ausgehend von dem letztendlich unbedeutenden Material einen Sinn konstruieren soll. Das erste Foto, das er entwickelt, zeigt das Liebespaar in der Totalen. Aus diesem Bild alleine erschließt sich jedoch für Thomas noch kein Erkenntnisgewinn. Erst durch die Entwicklung, Vergrößerung und Aneinanderreihung unterschiedlicher Fotografien eröffnet sich für ihn ein vermeintlicher Sinn. In Analogie zur filmischen Montage, traditionell die Produktionsinstanz des Symbolischen, stiftet das Nebeneinander der Fotografien eine Bedeutung, die im Einzelbild nicht vorhanden ist, sondern erst durch die Kontextualisierung mit anderen Bildern entsteht. Diese Anordnung der Fotografien lässt sich beschreiben als »forming a narrative array, a »textualization« or »entexting« of what would otherwise be a random group of photographs. Indeed, much of the film can be seen as an account of the artist's effort to textualize a puzzling experience.«⁶

5 A. Tabucchi: *Der Rand des Horizonts*. Deutsch von K. Fleischanderl, München 1997, S. 48

6 S. Chatman: *Antonioni, or, The surface of the world*, London 1985, S. 149.

Abbildung 2

Durch die Aneinanderreihung der Bilder konstruiert Thomas die Geschichte dessen, was er offensichtlich im Park fotografiert hat ohne es wahrzunehmen: Die Aufnahmen enthüllen ihm das Szenario eines Mordes. Die Analogie zum filmischen Code liegt auch hier wieder auf der Hand. Durch Blow Ups einzelner Teilausschnitte zoomt der Fotograf regelrecht auf die kompromittierende Waffe und schließlich auf den Leichnam. Doch diese Klimax führt nicht zur eindeutigen Offenbarung einer Realität, sondern endet vielmehr in der Zersetzung des Sinns in einen grobkörnigen weißen Fleck. Figuratives wird abstrakt, dokumentarisches wird ästhetisch. Patricia, die Lebensgefährtin von Thomas' Malerfreund Bill, trifft mit ihrer lapidaren Bemerkung »It looks like one of Bill's paintings« den Nagel auf den Kopf. In der Tat unterscheiden sich auf der letzten Vergrößerungsstufe die fotografierten Blow Ups kaum mehr von den gemalten Kunstwerken. Wenn Bill in einer früheren Szene verkündete, der Sinn seiner Malerei erschließe sich erst a posteriori, wenn die kreative Hand und das Auge ihre Arbeit getan haben, so gilt diese Feststellung nun auch für Thomas' Blow Ups. Es ist die interpretative Arbeit des Betrachters, die die Kohärenz der Bedeutung herstellt. Durch das Verlangen, mit Hilfe der Vergrößerungen das Objekt greifbar zu machen, verliert Thomas

dieses in den unscharfen Konturen und stößt stattdessen auf die materielle Grenze der visuellen Oberfläche.

Thomas' Grenzüberschreitung von Wirklichkeit und Illusion

Um seine Vermutung, die sich aus der Interpretation der Fotos kristallisiert, bestätigt zu haben, bleibt ihm eine scheinbar verlässliche Lösung: die Rückkehr an den vermeintlichen Tatort und die Verifizierung des Verdachts mit eigenen Augen. Aufgrund seiner spontanen Idee bricht er überstürzt mitten in der Nacht von zu Hause auf – zum ersten und einzigen Mal im Laufe des Films ohne seine Kamera. Als er sich im Park der Stelle nähert, an der sich das fotografierte Paar am Nachmittag befand, entdeckt er den Leichnam unter einem Busch liegen. Beinahe andächtig beugt er sich über den toten Körper und berührt dessen Gesicht mit der Hand, um dann, vom Schrecken gepackt, davonzulaufen und Hilfe bei seinem Freund Bill zu suchen.

Ähnlich wie in der ersten Parkszenen ist auch hier wieder die subjektive Perspektive Thomas' dominant. Wenn die ersten – objektiven – Einstellungen auch hier wieder nur die Funktion der räumlichen Situierung, nicht aber die eines Kommentars durch eine übergeordnete Erzählinstanz haben, so ist die essentielle Information dieser Szene wieder eindeutig durch das Bewusstsein des Fotografen gefiltert. Der Blick Thomas', der den Leichnam entdeckt, ist filmisch begleitet durch eine semi-subjektive Kameraeinstellung. Als sich Thomas zu dem ermordeten herunterbückt, folgt ihm auch die Kamera in einer Fahrt nach unten. In diesem Moment setzt bezeichnenderweise auch das Blätterrauschen wieder ein. Nachdem sich Thomas aufgeweckt durch ein Knacken im Gebüsch wieder erhoben hat, kadriert eine rein subjektive Kameraeinstellung die Leiche ein letztes Mal vertikal von oben.

Obwohl auch für den Zuschauer der Leichnam eindeutig »zu sehen« ist, bleibt jedoch die Frage offen, ob es sich hier tatsächlich um die »objektive Realität« handelt, denn die Szene offenbart mehr ein irreales Arrangement als einen realistischen Schauplatz: Arrangiert wirkt zunächst die »Pose« des Leichnams. Anders als man nämlich bei

einem Mord erwarten müsste, liegt dieser nicht wie zufällig gefallen auf dem Boden, sondern ruht gleichsam wie in einem Sarg im Gras, ausgestreckt auf dem Rücken liegend, die Arme seitlich an den Körper angelegt. Keinerlei Blutspur verweist auf den vermeintlichen Tod durch Erschießen. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, als würde der Körper in seiner Rolle als Leichnam vor den Augen des Fotografen regelrecht posieren, ähnlich wie auch das Fotomodell zu Anfang des Films.

Abbildung 3



Genauso unecht wie diese Pose wirkt auch die Szene in ihrer Gesamtheit. Dazu trägt einerseits die filmische Lichtgebung bei, die so eindeutig zunächst Thomas in seinen weißen Jeans und dann vor allem die Leiche auf dem Boden fokussiert, dass es sich hierbei nicht einfach nur um eine für eine Nachtaufnahme technisch notwendige Beleuchtung handelt, sondern um eine bewusst gesetzte Übermarkierung des ersehnten *corpus delicti*. Andrerseits wird durch das kalte Licht der Schwarz-Weiß-Effekt der nächtlichen Szene intensiviert, der nicht zuletzt auch durch die Bekleidung sowohl Thomas' – weiße Jeans und schwarzes Jackett –, als auch des Leichnams – grauer Anzug, weißes Hemd und schwarze Krawatte – ungebrochen bleibt.

Diese auffällige ästhetische Inszenierung hebt die Szene insofern vom restlichen Film ab, als letzterer die im Film gültige – farbige – Realität kodiert, und erstere – durch ihre Farblosigkeit – als eindeutig nicht zu dieser Realität gehörig markiert ist. Vielmehr erinnert die schwarz-weiße Ästhetik an genau jene fotografischen Bilder, auf denen Thomas den vermeintlichen Mord zu sehen glaubt. Scheitert in der vorhergehenden Szene seine Ein-Bildung von Sinn an der materiellen Grenze seiner Fotografien, so vollzieht Thomas in dieser Szene eine regelrechte sinnstiftende Ein-Tretung in die eigenen Bilder.

Als Thomas auf seiner Rückkehr in den Park einen Zaun passiert, der den Park vom übrigen Stadtgebiet trennt, kommt dies einer Grenz-überschreitung zwischen der eigenen Realität und der der Bilder gleich. Das Wiederfinden der Realität – hier in Form des menschlichen Leichnams – ist durch ein vermeintliches »Entdecken mit eigenen Augen« nur imaginiert. Doch ist ja in den Fotografien die Realität gerade nicht greifbar – der Film zeigt eindeutig, dass das Blätterrauschen, das hier für das Rauschen des Realen steht, gerade nicht durch das fotografische Medium gespeichert werden kann. Oder wird hier schon bereits das postmoderne Paradigma der Simulation einer inexistenten Realität angedeutet? Thomas' besessene Suche nach dem Referenten kann durch den Eintritt des Fotografen in sein Bild nur in der Ermordung des Referenten enden.

Ob die authentische Realität existiert oder nicht, auf keinen Fall kann es sich hier um eine intersubjektiv abgesicherte Wirklichkeit handeln, da keiner seiner Freunde ihm als Augenzeuge zu Hilfe kommt und der Leichnam am Tag darauf, als Thomas zum Beweis seiner Existenz Aufnahmen machen möchte, verschwunden ist. Es bleibt bei einer subjektiv imaginerten, offensichtlich unzuverlässigen Auslegung des Bildmaterials. Damit stellt sich auch nicht mehr die Frage nach einer objektiven Wahrheit, die ganz in der subjektiven Interpretation von stummen Bildern der Wirklichkeit aufgegangen ist: »Ainsi faisons-nous du problème de la vérité ou de la réalité de ce monde: nous l'avons résolu [...] par la profusion d'images où il n'y a rien à voir.«⁷

7 J. Baudrillard: *Le crime parfait*, Paris 1995, S. 18.

Illusion als akzeptierte Spielregel

Dass das Bejahren von subjektiver Illusion über die Wirklichkeit die einzige für die Figur mögliche Alternative bietet, suggeriert die Schlusssszene des pantomimischen Tennisspiels. Thomas, der gerade festgestellt hat, dass der Leichnam sich nicht (mehr) an der Stelle befindet, wo er ihn in der vorangegangenen Nacht mit eigenen Augen gesehen hat, irrt leicht verstört durch den Park. Seine Aufmerksamkeit wird plötzlich auf die heranfahrenden Pantomimen gelenkt, die bereits zu Anfang des Films seinen Weg kreuzten. Auf einem Tennisplatz beginnen zwei von ihnen, ein Tennisspiel ohne Ball und Schläger zu imitieren. Außerhalb des Spielfeldes spielt der Rest der Gruppe das dem Match mit Spannung folgende Publikum. Auch filmisch wird diese Illusion eines Tennisspiels unterstützt durch die Kamerafahrten, die die vermeintliche Flugbahn des Balles nachzeichnen. Thomas beobachtet die Pantomimen zunächst aus der Distanz, bis schließlich der imaginierte Ball aus dem Feld in seine Richtung fliegt und in seiner Nähe liegen bleibt. Eine laterale Kamerafahrt suggeriert das Ausrollen des Balles im Gras. Nach kurzem Zögern kommt Thomas der Aufforderung der Pantomimen nach, den Ball in das Spielfeld zurückzuwerfen.

Abbildung 4



Mit dieser Geste akzeptiert Thomas die Spielregeln dieser illusionären Pantomime und entscheidet sich mitzuspielen. Dieser Eintritt in die Illusion wird eindeutig filmisch markiert durch das Ballgeräusch, das erst an dieser Stelle hörbar wird. Waren bislang nur die »realen Geräusche«, d.h. die Schritte und Bewegungen der Pantomimen auf dem Court, zu hören, so sind nunmehr auch das Schlagen und Aufprallen des Balles auf dem Boden vernehmbar. Die statische Kamera auf Thomas' Gesicht perspektiviert die Wahrnehmung der Geräusche eindeutig subjektiv auf ihn. Steht dieses imaginäre Geräusch für eine interne »auricularisation«,⁸ so lässt sich rückblickend auch die nächtliche Parkszenen als interne »ocularisation« der Figur interpretieren. Dies unterstützt dann auch die These, dass die Leiche nur in Thomas' Vorstellung existiert hat. Damit bleibt auch der Kunst die Möglichkeit der Darstellung einer objektiven Wahrheit verschlossen: »The tennis game seems like a commentary on the inevitability of illusion in art. Thomas says nothing, and the expression on his face is open to a variety of interpretations. I see in it concern about his own sanity but also rueful resignation about the limits of art's power to interpret.«⁹

Der Film: Medium par excellence des Illusionären

Somit wird auch und vor allem die alltägliche Vorstellung der referentiellen Aussagekraft von Fotografie in *Blow Up* problematisiert. Antonionis Film spielt in origineller Weise das Paradigma der Unmöglichkeit, die Repräsentation hin zu einem »authentischen« Realen zu durchbrechen, aus. Der Mensch ist und bleibt in seinen symbolischen Kategorien gefangen. Hat sich die Fotografie noch nicht von ihrem dokumentarischen Postulat gelöst, so scheint der Film, und das ist das Fazit von *Blow Up*, sich voll und ganz dem Illusionären verschrieben zu haben. Nicht zufällig erscheinen die Pantomimen in der Anfangs- und Endsequenz und setzen somit den funktionalen Rahmen des Films.

8 Der französische Filmtheoretiker François Jost hat in Anlehnung an die genetischen Fokalisationskategorien für den Film die Termini der »ocularisation« für den visuellen Kanal, sowie der »auricularisation« für den auditiven Kanal geprägt (Vgl. A. Gaudreault/F. Jost: *Le récit cinématographique*, Paris 1990, S. 129ff.).

9 S. Chatman: Antonioni, S. 151-152.

Bereits zu Beginn wird das realistische Prinzip vom illusionären überlagert: Die Szene, in der die Obdachlosen aus dem Gittertor ihrer Unterkunft strömen, kann als Zitat des Filmstreifens *Sortie de l'usine* (1895) der Gebrüder Lumière und somit als Anspielung auf das realistische Paradigma gelesen werden. Die Menge wird jedoch von den Pantomimen, die das illusionäre Prinzip repräsentieren, regelrecht auseinandergewirbelt.

Die letzte Einstellung von *Blow Up* fungiert zudem als Kommentar einer auktorialen Erzählinstanz. Aus einer allmächtigen Vogelperspektive wird Thomas winzig und verloren inmitten der grünen Rasenfläche gezeigt – und ist plötzlich verschwunden. Méliès, der Erfinder eines solchen Stopptricks, der als erster mit der illusionären Kraft des Mediums experimentierte, hat somit die Gebrüder Lumière, die Urväter des dokumentarischen Realismus' im Film, auf ihre Plätze verwiesen: Der Demiurg, der Wirklichkeit hin- und wegzaubert wie es ihm beliebt, enthüllt sich als die Enunziationsinstanz des Films. Es liegt in der Entscheidung des Zuschauers, sich auf dieses illusionäre Spiel einzulassen.