

Hermann Kappelhoff

### **Blow Up – Close Up**

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12711>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Kappelhoff, Hermann: Blow Up – Close Up. In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinepoetics 7), S. 291–302. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12711>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-014>

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

#### **Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Hermann Kappelhoff

## Blow Up – Close Up

Die Wiederbegegnung mit dem Film hat mich irritiert. Ergab sie sich doch aus dem Umstand, dass ich mir sicher war, in Antonionis BLOW UP einen Gegenstand für diesen kleinen Text gewählt zu haben, der sich von selbst versteht. Nicht einmal in erster Linie, weil er ein Klassiker des europäischen Autorenkinos ist; sondern auch, weil der Film wie wenige andere als repräsentativ für das Lebensgefühl der *Swinging Sixties* entsteht. Genau darin aber lag das Problem. Verstellten mir doch die Sätze und Bilder den Blick, die einen solchen Klassiker *per definitionem* umlagern; zunächst war denn auch für mich nichts anderes zu sehen als das, was buchstäblich vorgeschrieben war: Ein Film, der die Verhältnisse von Pop und Kunst, von Fotografie und Realität, von Film und Fotografie, von Körper und Bild, von Frauen und Männern und Bildern reflektiert.

Offensichtlich hat sich der Film über die Jahrzehnte mit einer Bedeutsamkeit aufgeladen, die schließlich zu den wuchtigen Sätzen definitiver Kunsturteile führte: Slavoj Žižek, als einer der Protagonisten der *Lettre-Moderne*, verkündete 1992, BLOW UP sei „der vielleicht letzte große Film des modernen Kinos“, und machte damit den Deckel zu – nicht ohne diesen mit folgenden Nachworten zu beschriften:

Der Held, der sich bereits damit abgefunden hat, daß ihn seine Ermittlungen in eine Sackgasse geführt haben, kommt beim Spazieren an einem Tennisplatz vorbei. Dort gibt eine Gruppe von Hippies vor, Tennis zu spielen (ohne Ball simulieren sie die Schläge, laufen und springen herum, etc.). Im Rahmen dieses vorgeblichen Spiels springt der imaginäre Ball durch den Zaun des Platzes und bleibt in der Nähe des Helden liegen. Dieser zögert zunächst eine Weile, dann akzeptiert er das Spiel: er bückt sich, und tut so, als würde er den Ball aufheben und auf den Platz zurückwerfen ... Diese Szene hat natürlich eine metaphorische Funktion für das Ganze des Films. Sie bringt den Helden dazu, sich damit abzufinden, daß „das Spiel ohne Objekt abläuft“: die Hippies benötigen für ihr Spiel keinen Ball, genauso wie sein eigenes Erlebnis ohne Körper auskommt.<sup>1</sup>

Nun wäre es nicht schade um eine Filmepoche, wenn der Held ihres letzten großen Werkes sich tatsächlich in derart albernen Tiefsinnigkeiten erginge, die ihm beim morgendlichen Parkspaziergang nach durchfeierter Nacht die Erleuchtung bringen. Der zitierte Text ist auch nur ein Symptom unweigerlich sich vollziehender Klassizität.

---

<sup>1</sup> Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin 1991, S. 96–97.

Habe ich also eine falsche Auswahl getroffen? Lassen sich Klassiker des Kinos überhaupt als Filme sehen? Kann man die tradierten Kommentare und Kunsturteile mit einem Satz überspringen, um den Filmen jenen Körper zu leihen, der ihnen immer schon gefehlt hat? Das wäre dann doch noch ein lohnendes Geschäft der in die Jahre gekommenen Filmhistoriografie. Es nähme seinen Ausgang in der jugendlichen Leidenschaft, vom Erleben eben dieses Körpers zu sprechen. Denn nur so weit, wie sie zu Medien eines fühlenden und denkenden Körpers werden, lassen sich Filme als *Medien der Wahrnehmung* begreifen, die es uns erlauben, die Sinnlichkeit einer anderen Zeit, d. i. die Historizität unserer eigenen Sinnlichkeit, zu erschließen. Dann kommen auch jene Objekte in den Blick, die man übersieht, wenn man ausschließlich der Logik eigener Gedankenspiele folgt.

Ich bleibe also bei meiner Wahl und versuche die Probe aufs Exempel:

## Straßen

Die Straßen der Stadt am frühen Morgen, ein modernistischer Gebäudekomplex, der Sitz des *Economist*, 1966 gerade fertiggestellt, eine Gruppe junger Leute, teils kostümiert, teils weiß geschminkt oder mit Brillen und Hüten aus einem Theaterfundus maskiert, fährt im offenen Jeep in die Szenerie. Manche nennen sie Studenten, andere sprechen von Hippies; ich würde sagen, es sind Mimen, Pantomimen, die den sterilen Neubaukomplex zur Bühne eines Happenings machen. (Architekten mögen sich das manchmal so vorstellen, wenn sie davon träumen, wie ihre Raumentwürfe endlich bevölkert werden.) Dann ein Fabriktor, aus dem Männer treten, abgerissene Gestalten, wie im Film des *Free Cinema* aus den 1950er Jahren, die Tristesse eines Industrieareals zwischen Bahndamm, Tunnelunterführungen und Brachflächen. Aber es sind keine Arbeiter; Thomas, der Fotograf (David Hemmings), hat die Nacht mit Obdachlosen im Schlafasyl verbracht, zu Recherchezwecken. Jetzt rennt er davon, steigt in den offenen Rolls-Royce, um beim nächsten Halt – man befindet sich im repräsentativen London von St. James Street und Pall Mall – von der Theatertruppe stürmisch um Geld angehauen zu werden.

Wenig später eine ähnliche Kollision absurder Gegensätze, die Straße eines Arbeiterviertels, betrachtet aus dem fahrenden Cabriolet, eine Biegung und man sieht ein Neubauviertel: der Rohbau mehrstöckiger Häuserreihen aus dem Kiesbeton, der bald die westdeutschen Innenstädte verschandeln wird. Sie tauchen so unvermittelt auf wie der Rolls-Royce an der Ecke zum Obdachlosenheim, so unvermittelt wie der Antiquitätenladen, der in die ärmliche Wohnhaussiedlung so wenig passt wie das Männerpärchen mit Pudel, das für Thomas zum Indiz

aussichtsreicher Immobilienspekulation wird. So unvermittelt wie auch der alte Mann, der zwischen dem Plunder erscheint, als sei er der Diener eines abwesenden Schlossherren, der sicherzustellen hat, dass all die Schätze glanzvoller Zeiten dem Rost und den Motten vorbehalten bleiben.

Darin ist der Ort, der Trödeladen, durchaus mit der Atelierwohnung von Thomas vergleichbar. Nur ist der Laden vollgestopft bis unters Dach mit allem, was je nur als Kunst, Handwerk und Werkzeug kulturelles Leben hervorgebracht haben mag. Thomas' Atelier hingegen – ein Komplex aus kleinen Werkstätten, Garagen, Lagerhallen eines alten Gewerbegebietes, umgebaut zu luxuriösen Künstlerwohnungsateliers – ist zur Gänze ein Ort, in der die Bruchstücke vergangener Arbeits- und Lebensweisen in einer Rauminstallation zusammengeführt sind, die man sich auf großen Kunstausstellungen vorstellen kann.

Unvermittelt schließlich der Park, dessen Eingang man plötzlich gewahrt wird, wenn Thomas wieder auf die Straße tritt: die Rosen, die diffuse Helle eines bedeckten Himmels – ein später Vormittag Ende Juni, Anfang Juli; unvermittelt endlich der Wind in den Bäumen, ein in sich bewegtes Landschaftsbild, in das man hineingehen kann.

Die Atelierwohnungen der Künstler, die überbordende Fülle des Antiquitätenladens, die großbürgerliche Wohnung des Verlegers, in der eine Haschischparty steigt, der Musikclub, das Restaurant, der Park, der selbst wie eines der Bilder erscheint, nach dem Thomas bei dem Trödler fragt: „What kind of pictures?“ „Landscapes.“ „Sorry, no landscapes.“ Man könnte vom Prinzip fotografischer Fragmentierung sprechen, von diskontinuierlichen Raumfragmenten, die ganz unterschiedlichen Zeitschichten zugehören; Bruchstücke vergangenen und gegenwärtigen Lebens, die sich zu abstrakten Vorstellungen isolierter Orte zusammensetzen, ohne dass eine Kontinuität entstände, die sie verbindet; keine archäologischen Schichten, keine Entwicklungsgeschichten.

Man mag in den schroffen Kollisionen solcher Ungleichzeitigkeiten einen Rhythmus wahrnehmen, der den Film als Ganzes durchzieht – ein Bild des *Swinging London* entsteht so nicht! Als *BLOW UP* 1967 in London uraufgeführt wurde, sei man längst weiter gewesen, „all diese Modeszenen waren schon veraltet, als er [der Film] herauskam. Wir waren schon zum Hippietum aufgebrochen“, heißt es in einem Artikel des *Independent*, der im Jahr 1993 zurückschaut auf das ‚verrückteste Modejahr‘ 1966.<sup>2</sup> Für den radikalen Avantgardismus ist schon veraltet, was überhaupt nur als Ausdrucksform wahrnehmbar ist. Darin kamen Pop und Kunst und Mode im Pop mit der Dynamik kapitalistischer Warenzirkulation überein.

---

<sup>2</sup> Zit. n. Albrecht Schröder/Walter Moser (Hg.): *Blow-up*. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie. Albertina Verlagskatalog. Berlin/Stuttgart 2014, S. 64.

Den Zuschauern des Films wird noch diese Dynamik zu einer Wahrnehmung, die sie selbst vollziehen; wenn sie nur dem Rhythmus des Films folgen – und den Gestalten, die an den Rändern der Szenen auftauchen. Wenn sie ihren Blick von den geometrischen Blumengestecken hinter Plexiglas und den Fotosessions lösen und der Frau aus dem Nachbaratelier, die Freundin des Malers, gewahr werden: barfuß, mit nackten Beinen und leichten Kleidern, deren Farb- oder Häkelmuster auf ihren Körper aufgelegt sind wie die Farbmuster auf die Gemälde ihres Freundes – so, als wäre sie gerade eben aus einem dieser Gemälde herausgetreten; oder die jungen Männer in samtene Fantasie-Uniformjacken, die auf den Trottoirs und Straßen den Blick aus dem fahrenden Cabriolet kreuzen und dabei so selbstverständlich deplatziert daher kommen wie die Nonnen oder die Gruppe von Mimen und Pantomimen; geschäftig auf dem Weg, um sich zur Collage eines der berühmtesten Plattencover jener Jahre zu versammeln. Die Vorbilder (oder zumindest deren Doubles) sieht man dann in der Musikclubszene auf der Bühne stehen.

Für die Zuschauer ergibt sich so ein Effekt, den der Nicht-Rheinländer von Köln-Besuchen im Februar kennt: Hin und wieder erschrecken ihn schrill kostümierte Gestalten, die sich selbst offensichtlich ganz alltäglich finden – Mitglieder einer Geheimgesellschaft, deren Riten man nicht kennt.

BLOW UP lässt fragmentierte Bildräume entstehen, deren Verbindungen und Anschlussstellen nicht durch Alltagswahrnehmung und Konvention vorgegeben sind. Sie müssen vielmehr in der Wahrnehmung der Zuschauer als Übergänge zwischen unterschiedlichen Registern von Bildern und deren Wechselbezügen (die Szene, der architektonische Raum, das Gemälde, die Fotografie, das filmische Bewegungsbild) selbst hergestellt werden. Das passt dann ganz gut zu der Musik von Herbie Hancock.

## Blumen

Dann aber sind da – neben den Texten – die Stills: eine endlose Kolonne, die einem entgegenkommt, sobald man bei Google „Blow Up“ eingibt. Neben den Fotos von Vanessa Redgrave sind es vor allem Fotografien der Models, die Antonioni für seinen Film engagierte. Einige dieser Bilder sind so allgegenwärtig wie die Reproduktionen eines populären Kunstwerks.

Stills – jedenfalls die, die im Kulturbetrieb zirkulieren, *public stills* – haben vor allem den Zweck zu repräsentieren, was sich nicht so ohne weiteres repräsentieren lässt; nämlich das Vergnügen des Filme-Sehens. Sie haben deshalb die Angewohnheit, die Erinnerung an dieses Vergnügen zu okkupieren, ähnlich wie Familienfotos die Erinnerung der Kindheit. Bei BLOW UP gilt das vor

allem für jenes Foto, das Thomas zeigt, wie er, mit der Kamera in den Händen, rittlings auf der Frau sitzt, die am Boden liegt. Ihr Kleid, an den Seiten offen, gibt den Blick frei auf den dünnen, sich aufbäumenden Körper, ihre Arme nach hinten über den Kopf gestreckt, die nackten Achselhöhlen, der Rücken nach oben gedrückt, sexuelle Ekstase mimend. Man erinnert die Fotosession – ihr knochig langer Körper findet unter seiner Direktive zu immer neuen Faltungen und Biegungen, ohne je tatsächlich berührt zu werden. Fotograf und Model vollziehen ihre Arbeit wie einen Geschlechtsakt – ihre Ekstase, seine Anfeuerungsrufe sind gestellt. Ein abgeklärtes Paar, das höchst professionell seinen Job macht.

Das gilt auch für das Still mit Jane Birkin, in ihren gelblich-grünen Strumpfhosen; sie dreht ihren nackten Oberkörper verschämt gegen die Wand; sie spielt „The Blonde“, die sich mit ihrer Freundin, „The Brunette“, aufmacht, dem Popstar Thomas zuhause aufzulauern – zwei Groupies, dem letzten Beatles-Film entlaufen. Die Strumpfhose der Freundin, das Pink, bringt einen weiteren schroffen Farbkontrast in das Bildarrangement. Die Strumpfhosen der ansonsten nackten Mädchen zerstören wie breit aufgetragene Pinselstriche das glatte Monochrom eines Wandprospekts, der als Hintergrund fotografischer Settings dient. Wieder sieht sich die Szene wie ein Geschlechtsakt an. Die Mädchen reißen die papierene Wand aus der Befestigung, balgen sich wie Kinder, die sich gegenseitig ausziehen, eine erotische Tändelei, in deren Verlauf sich die Körper in das Lila verknäulen, als würden sie sich in einem Farbtopf wälzen. Die Sexszene gleicht denn auch mehr einer ekstatischen Maltechnik dynamischer Farbgebung, die zur Zeit von BLOW UP längst als Kunst des *Action Painting* etabliert war. Das Pendant ist die Frau des Nachbarn, die Freundin des Malers Bill, die stets barfuß ist, mit bloßen Beinen und Kleidern, deren Stoffmuster den Gemälden des Freundes gleichen – so als hätte sie sich von der Leinwand wie aus einem *Tableau Vivant* gelöst.

Auf *Tableaux Vivants* beziehen sich auch die Stills, die der zweiten Fotosession entstammen. Versammelt sind die Topmodels der damaligen Londoner Modeszene; sie stehen breitbeinig in diagonalen Linien versetzt, hintereinander aufgereiht, jede durch eine Glaswand, die vor ihr steht, von der anderen separiert. Indem Glaswände die Frauen auf ganzer Körperlänge jeweils bis zur Mitte bedecken, entsteht der Effekt einer gebrochenen Spiegelung in der Spiegelung. Ihre Körper, durch die Schnittmuster der Kleider auf Linie gebracht, bilden so eine streng geometrische Anordnung, die sich wie ein Hologramm im unbestimmten Weiß des umgebenden Raums verliert. Nur vage angedeutet ragen Raumteiler, Kulissen, Prospekte und Stellwände ins Bild.

Veruschka von Lehndorff – in der ersten Session – gibt das Model als eine kühle, unnahbare Frau, die, nachdem sie offensichtlich die Nacht über auf

Thomas gewartet hat, nur lakonisch feststellt, dass sie die Frage, wo er denn die letzte Nacht verbracht habe, nicht mehr stellen wird. In der zweiten Session hingegen werden die Stars der Londoner Modeszene jener Tage, grotesk geschminkt, in ihrem Posing von Thomas in einer Weise dirigiert und korrigiert, die sie debil und stumpf erscheinen lassen: eine Anordnung farbiger Pressblüten, wohlgefällig hinter Glas arrangiert, ohne Hirn und Verstand.

Das letzte Mal wird Thomas die Frau aus dem Park am Abend vor den Schaufenstern einer Einkaufsstraße sehen, hinter denen man sich die Modepuppen auf ähnliche Weise angeordnet vorstellt wie auf dem Still der morgendlichen Fotosession: eine Diagonale hintereinander gestaffelter Schaufensterpuppen, in denen sich die Betrachter vor dem Schaufenster spiegeln. Nur für einen kurzen Augenblick sieht man sie in einem Pulk von Menschen, der sich vor dem Schaufenster versammelt hat.

Unter den zahllosen Fotos von Vanessa Redgrave aus *BLOW UP*, die im Netz kursieren, sind nur wenige Stills. Das berühmteste repräsentiert die Liebesszene im Atelier. Es bezeichnet in gewisser Weise den Gegenpol zu den Fotosessions. Man sieht David Hemmings und Vanessa Redgrave, beide mit nacktem Oberkörper, ihren Körper von der Kamera abgewandt, den Blick über die Schulter zurückgewendet; er folgt der Linie ihres Arms, der Hand, den Fingern, die sachte seine Schulter berühren; er ist der Kamera zugewandt, halb sich umwendend, berührt er mit zwei Fingern ihren Arm, küsst die Hand auf seiner Schulter. Im Hintergrund eine offene Tür, in der Tiefe des Bildes ein anderer Raum, in den sie hineinzugehen, den er zu verlassen scheint.

Das filmische Bild stellt die Frage, ob es zwischen den Einstellungen eine Zeit gab, in der sie sich liebten, ganz nackt. Die Montage der Bildraumfragmente lässt keine Dauer zwischen den Einstellungen entstehen, um diese Frage zu entscheiden. Es bleibt ein fotografisches Fragment des Augenblicks zärtlichster Berührung und verletzlichster Blöße. Das Foto markiert den Gegenpol zu den Schaufensterpuppen. Es eröffnet den Zuschauern eine andere Perspektive, auf das, was ihnen zuvor begegnet war.

So abgeschmackt die Metapher ist, mit der die Fotosession dem Geschlechtsakt gleichgesetzt wird, so direkt ist die Dynamik des filmischen Bewegungsbildes auf die Position der Zuschauer hin inszeniert; sie werden in die Bewegung der sich annähernden Körper hineingezogen: eine Kaskade fragmentierter Einstellungen ansteigender körperlicher Erregung, mit denen das Zuschauen selbst, das Betrachten der Fotosession, zu einer Art sexueller Handlung wird: Man beobachtet ein Paar bei einem recht mechanisch vollzogenen Liebesakt.

War nicht das die Irritation? Die Inszenierung von Frauen als Objekte, ihre buchstäbliche Verdinglichung. War meine anfängliche Irritation einfach nur

der aktuellen Stimmungslage unserer Tage geschuldet? Der Eilfertigkeit, mit der Gedichte prämiert und auf Fassaden gemalt werden, nur um sie bald ebenso eilig zu übermalen, weil jede moralische Ambivalenz unerträglich geworden ist? Tatsächlich schaut sich der Film im ersten Drittel wie Impressionen zum Gedicht von Eugen Gomringer an:

Avenidas  
 Avenidas y flores  
 Flores  
 Flores y mujeres  
 Avenidas  
 Avenidas y mujeres  
 Avenidas y flores y mujeres y  
 Un admirador<sup>3</sup>

## Die Frau im Park

Aber kein Bewunderer tritt den Zuschauern entgegen, nur ein blasierter Jüngling, der seine anstößige Obsession mit einer anderen Reihung begründet: „Some people are bullfighters, some people are politicians, I’m a photographer.“

Mit diesen Worten sucht Thomas die Frau im Park abzuwimmeln, die er heimlich fotografierte, um sich zügig aus dem Staub zu machen. Aber die Fotos, die wir von ihr zu sehen bekommen, sind explizit nicht von Thomas gemacht. Bei den Schwarz-Weiß-Aufnahmen handelt es sich durchweg um die Arbeiten Don McCullins. Seine Fotografien sind als solche, als signierte Arbeiten eines berühmten Fotografen, im Film zu sehen. Sie treten in diesem Film als Objekte auf, die ihre eigene Rolle spielen.

Sie zeigen Vanessa Redgrave, die erschrocken in Richtung des Fotografen blickt, als habe sie den heimlichen Beobachter entdeckt; die näher kommt, ihn zu vertreiben sucht, ihre Hand vor das Gesicht hält, wenn er sie, oben auf der Treppe stehend, von unten fotografiert.

Die Komplexität, die Schönheit der Fotografien geht nicht auf in der dargestellten Handlung. Sie gehören einer anderen Wirklichkeitsebene an als die Kameraeinstellungen, die zeigen, wie Thomas im Park heimlich ein Pärchen beim Liebesspiel fotografiert. Eine Szene, die selbst wiederum wie eine Schauspiel-

---

<sup>3</sup> Eugen Gomringer: *avenidas y flores y mujeres*. In: ders.: *Konstellationen, Idiogramme, Stundenbuch*. Stuttgart 1977, S. 22.



probe wirkt. Die Frau versucht, Thomas die Kamera zu entreißen, er zwingt sie in die Knie, ein Gestus, der an die Fotosession mit Veruschka erinnert.

Die Fotografien McCullins studieren die Gesten und Haltungen einer Frau, die einen Mann mit sich zieht, ihn ins Gebüsch lockt, um sich aller ungebetenen Blicken zu entledigen. Darin sind sie den Szenen im Atelier vergleichbar, in denen auf ganz ähnliche Weise die Bewegungen und Haltungen Vanessa Redgraves studiert (und von Thomas' Worten und Blicken kommentiert) werden – als sei die Sequenz in Gänze aus den fragmentierten Bewegungsstudien einer Schauspielerin zusammengesetzt worden; aus dem Material eines Castings, bei dem sich der Fotograf in das Model verliebt, um sich dann doch für das Foto zu entscheiden. Mit dem Sex verhält es sich hier genauso wie bei den Fotosessions oder der Begegnung mit den Groupies: Er ist weder ausgespart, noch metaphorisch bedeutet. Er zeigt sich den Zuschauern als ein Begehren, das den Fotografien und den filmischen Bildern gilt.

Auch die *Blow Ups* sind Arbeiten von Don McCullin; es sind Objekte, die buchstäblich die Titelrolle spielen. Sie scheinen auf fast komische Art den erschöpfend traktierten mortifizierenden Charakter der Fotografie in Szene zu setzen. Sie bezeichnen gleichsam den Nullpunkt des Visuellen. Man mag dabei durchaus an Lacan, an den Nullpunkt des Symbolischen denken, von dem er drei Jahre vor *BLOW UP* als von einem zweiten Tod gesprochen hat. So abstrakt die *Blow Ups*, so grotesk konkretistisch ist das Close Up des wächsernen Gesichts der Leiche. Ein toter Mann im grünen Gras einer nächtlichen Parklandschaft, die so dramatisch ausgeleuchtet ist, als ginge es darum, ein Gemälde Caravaggios zu imitieren. Tatsächlich läuft Thomas in diese Landschaft hinein wie eine animierte Figur in ein Gemälde. Ein Geräusch durchbricht die Stille der Großaufnahme, ein Klicken, als würde ein Revolver entschert. Aber es ist nur die riesige Neonreklame, die Antonioni wie eine Himmelstribüne über dem Parkidyll hat aufbauen lassen.

Hier wäre noch, statt von Blumen, von den Bäumen am Eingang des Parks zu reden – von dem Wind, der so unvermittelt da ist und die leere Straßenkreuzung, die diffuse Helligkeit des bewölkten Sommerhimmels bedrohlich erscheinen lässt. Als kündigte sich ein Gewitter an. Es wäre von dem Schweiß auf dem Gesicht von Thomas zu sprechen, wenn er das zweite Mal den Trödelladen betritt und die Besitzerin des Ladens trifft: eine Frau, so wundersam mit ihrem schweißnassem Gesicht, den glasigen Augen, den eigentümlichen Sätzen, als sei sie zwar nicht der zum Alten passende Schlossherr, aber eine Frau mit Kontakten ins Schloss, die aus Kafkas Roman heraustritt, um Thomas in seiner unstillen Erregung für einen kurzen Moment zur Seite zu stehen.

Es wäre auch noch einmal von der Szene im Park zu sprechen: dem pittoresken Idyll, dem tiefen Grün der Wiese, rundum eingefasst von einem alten

Holzzaun, den Antonioni ebenso hat bauen lassen wie das riesige Gerüst der Leuchtreklame über den Bäumen. Es wäre von der Anordnung der perspektivischen Achsen zu sprechen, die so gründlich jede konventionelle Grammatik der Filmmontage durchkreuzen; eine Perspektive, ein Blick, der von Außerhalb in das Szenario einbricht und Thomas als kleine Gestalt im weiten Landschaftsbild fixiert; oder ihn ganz aus der Nähe zeigt, im waidmannsgrünen Blazer vom Gebüsch verdeckt, Blattwerk vor dem Gesicht: ein flächiges Ornament, das seine Gestalt in das grüne Strauchwerk einfügt, ähnlich dem Revolver, der sich unvermittelt im Gepixel des *Blow Up* abzeichnet. Thomas ist immer schon gesehen, beobachtet, identifiziert. Der Antiquitätenladen, die leere Straßenkreuzung, der Eingang des Parks mit den hohen Bäumen, in denen sich unvermittelt der Wind zeigt, die Leere der nächtlichen Landschaft, deren dramatische Ausleuchtung: Die Raumkonstruktionen Antonionis lassen um ihren Protagonisten eine gespenstische Leere entstehen, in die er hineinläuft. Die Verlassenheit der Gegend um das Obdachlosenasyll, die seltsame Leere des neuen Smithson-Baus, der Sitz des *Economist*, die Prachtstraßen der Upper Class, die leere Straße eines noblen Wohnviertels, das aus umgebauten Werkstätten, Garagen und Lagerhallen eines früheren Kleingewerbeviertels entstanden ist ... von Anfang an beherrscht eine eigentümliche gespenstische Irrealität die Orte des Films, die aus der Kollision unterschiedlicher Zeitlichkeit herrührt.

## Bloom in London

Einen Tag, eine Nacht, ein Hin und Her in der Stadt – Thomas, mit dem offenem Rolls-Royce, ein jugendlicher Popstar, der Grimassen schneidend den Clown gibt, in großen Sprüngen die Treppe im Park hoch eilt, ein Gaukler, der Kunststückchen vorführt, im Laufschrift über die Straße, ein Kind ohne Eigenschaften, ohne Ziel, ohne Beständigkeit. Er flieht vor den Obdachlosen, mit denen er die Nacht verbracht hat, er schleicht sich davon, wenn ihn die Models langweilen, er entzieht sich der Frau im Park, der er sich so aufdringlich näherte.

In den Kollisionen der Bruchstücke ungleichzeitiger Wirklichkeiten teilen die Zuschauer die abrupten Wechsel zwischen erregtem Interesse und lustloser Gleichgültigkeit, die das Verhalten des Protagonisten bestimmen. Kaum eine Handlung wird zu Ende geführt, jede Aktion verliert sich im Off einer unbestimmten Leere. Telefonate werden kurz unterbrochen und dann vergessen, ein Mittagessen bestellt, aber nicht gegessen, Liebesgespräche abgebrochen, weil der Propellerflügel geliefert wird, der kurz zuvor mit soviel Enthusiasmus gekauft wurde, und dann selbst keine weitere Beachtung mehr erfährt. Immer

wieder macht sich Thomas davon, lässt alles stehen und liegen, sobald ein neues Objekt seine Aufmerksamkeit gefangen nimmt. Sein Atelier ist denn auch wie eine Rauminstallation, in der eine unüberschaubare Menge von Fund- und Beutestücken sich wohlgeordnet zu einer Collage der Reste früherer Handwerks-, Arbeits- und Lebenskunst fügt.

Das Prinzip fotografischer Fragmentierung simuliert diese Wahrnehmungsweise; sie ist der Funktion der Farbe in *IL DESERTO ROSSO* (ROTE WÜSTE, I/F 1964) vergleichbar, so wie Pasolini sie verstand: Er sah darin einen Ästhetizismus Antonionis, der sich in Gänze als indirekte subjektive Perspektive der Protagonistin realisiert. Man kann dieses Prinzip der indirekten Subjektivierung sehr gut an der Szene im Musikclub nachvollziehen. Thomas begegnet einem Szenepublikum, das wie leblose Wachfiguren vor der Bühne postiert ist, Anziehpuppen, die das heraufziehende Hippiezeitalter verkündigen. Selbst das tanzende Paar im hintersten Teil des Clubs – auch hier ist die Tänzerin eines der hochgewachsenen Models – führt die Tanzbewegungen wie eine mechanische Spieluhr aus. Es ist, als wäre die Bewegung des filmischen Bildes durch eine Abfolge von Fotos ersetzt.

Erst wenn in lächerlich unbeholfener Manier der Gitarrist sein Instrument zerschlägt und die einzelnen Bruchstücke ins Publikum wirft, verwandelt dieses sich in einen kreischenden Pulk ekstatischer Fans. Sie stürzen sich auf Thomas, der mit dem Beutestück erneut auf und davon läuft – nur um es an der nächsten Ecke achtlos wegzuworfen. Die Geste formuliert bündig den unvermittelten Wechsel von Erregung und Langeweile, der ihn als Figur bestimmt und vorantreibt. Zwischen der Ekstase und der Leere gibt es keine Verbindung, keine Zwischenstufen, keine Genese. Nur den Moment, in dem etwas auftaucht, das in Erregung versetzt, um gleich darauf wieder verschwunden zu sein. Das Fotografieren ist Thomas' Versuch, diesen Moment festzuhalten.

*BLOW UP* entfaltet die Wahrnehmungsweise eines gelangweilten Narziss, der dem Überdruß an der grenzenlosen Verfügbarkeit der Dinge, der Frauen, mit einem radikalen Ästhetizismus begegnet. Ihm wird alles zum Fotoarrangement, das ihm seine eigene Schaffenskraft spiegeln soll. Genau daran scheitert die Session mit den Models am Morgen. Thomas' Arrangement gilt von vornherein den starren Modepuppen. Die Frauen, die ihre Arbeit tun, kann er nicht wahrnehmen. Sie wurden durchaus als solche eingeführt. Die Zuschauer sehen sie im Hintergrund, dem Umkleideraum, in dem sie sich auf die Fotosession vorbereiten. Thomas geht achtlos vorüber. Er bemerkt sie nicht. Für ihn gibt es keine Verbindung zwischen dem Posing der Models und der Frau, die er im Park belauert, weil sie etwas hat, das er nicht fotografieren, in dem er sich nicht spiegeln kann.

Man kann das in der Atelierszene mit Vanessa Redgrave beobachten. Immer wieder versucht Thomas, die Frau zu dirigieren; vor dem lilafarbenen Pros-

pekt, wenn er ihre Haltung bewundert; dann, wenn er Musik auflegt und sie sich zu dem Jazzstück bewegt, als würde der Takt sich unmittelbar in den Zuckungen ihres Körpers fortsetzen. Thomas greift ein: „Slowly, slowly! Against the beat.“ Sie erstarrt nur für einen Moment. Dann findet sie langsam in eine fließende, trancehafte Bewegung ... eine Bewegung, die sich den mortifizierenden Arrangements der Fotografien entzieht. Wenn in diesem Film ein Liebesakt bedeutet sein soll, dann ist es dieser Moment, in dem Thomas sich in ihre Bewegung einschmiegt, sich ihrem Lachen überlässt.

Von hier aus versteht man den Anfang von BLOW UP, den Verweis auf die vergangene Nacht im Obdachlosenasyll; die Zuschauer werden bald Fotografien von dieser Nacht sehen, sie zeigen verwahrloste Männer in kreatürlicher Blöße, die sich zum Schlafen zurecht machen. Sie sollen Teil des Fotobandes werden, den Thomas mit seinem Verleger beim Mittagessen bespricht; es sind, wie gesagt, reihum Schwarz-Weiß-Arbeiten Don McCullins. Sie mögen ihren Sinn weniger in der Reflexion über die Fotokunst jener Jahre haben. Sicher repräsentieren sie das Gegenstück zur Modefotografie – so wie der Jazz von Herbie Hancock ein Gegenstück zu der Musik im Szeneclub bezeichnet. Wenn aber Thomas davon spricht, London zu verlassen, weil die Stadt ihn langweile, weil er die Frauen nicht mehr ertrage, weil er sich frei fühlen will (just in dem Moment geht eines der hochgewachsenen Models an seinem Tisch vorbei und wirft ihm einen auffordernden Blick zu), weist der Agent auf eines der Fotos und fragt: „So frei wie der hier?“ Man sieht ein Foto, Don McCullins *Down-and-out. Begging for Help*: das Gesicht eines Mannes, offensichtlich ein Obdachloser, im Hintergrund Brachland, die Verwüstung nach dem Abriss eines Gebäudekomplexes; es könnte der Ort sein, an dem der Film beginnt, zwei, drei, vier Jahre, bevor der Neubau des *Economist* eingeweiht wurde. Das wirre Haar, das markante Gesicht, der Stoppelbart, schmutzige Binden, die die Hände wärmen – keine Frage, das ist weder ein Puppengesicht, noch eine Wachsfigur.

BLOW UP hinterlässt seinen Zuschauern eine Frage, die Pasolini wenige Jahre später dazu treibt, den Kult der Hippies um das lange Haar scharf zu kritisieren: Wie können die Körper sich aus den Beschriftungen lösen, die sie zum Verschwinden gebracht haben? Wie können sie durch die aufgelegten Farben, Schraffuren und Muster des Bedeuten-Wollens hindurch in ihrer Eigenbewegung sichtbar werden?

Zweifellos erscheint Thomas als Agent einer Bildindustrie, die jede Frau und jeden Mann zu einem Ding werden lässt, an dem sich die Konsumierbarkeit selbst als das alles beherrschende Prinzip behauptet. Noch die jungen Leute – Studenten, Hippies, Pantomimen –, die zu Beginn des Films im offenen Jeep in die Szenerie einfahren, als seien die Straßen und Gehwege Londons eine Bühne, die ihnen ganz allein gehört, tun letztlich nichts anderes, als bei

den Reichen Londons ein bisschen Geld einzusammeln. Das Happening besteht darin, sich selbst mit seinem Outfit zum Artikel im Kaufhaus des *Swinging London* zu machen.

Der Ästhetizismus, den Thomas, den der Film zelebriert, impliziert einen Gestus der Kritik. Den Zuschauern nämlich wird er zu einem Gefühl für den Überdruß am immergleichen Himmelsbrot eines totalen Konsumismus. Insofern mag das Tennisspiel dann doch eine Metapher sein, die sehr viel radikaler vom Ende der Moderne handelt, als es das Wachpersonal auf der Schwelle zur fröhlichen Postmoderne für möglich hielt. Ist es doch ein präzises Bild der Verzauberung durch den Warenfetisch, an der die Moderne erstickt, wie Schneewittchen, das den Gürteln, Kämmen, Äpfeln nicht widerstehen kann.

## Literaturverzeichnis

Gomringer, Eugen: Konstellationen, Idiogramme, Stundenbuch. Stuttgart 1977.

Schröder, Albrecht/Moser, Walter (Hg.): Blow-up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie. Albertina Verlagskatalog. Berlin/Stuttgart 2014.

Žižek, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin 1991.

## Filmografie

BLOW UP. Reg. Michelangelo Antonioni. GB/I/USA 1966.

IL DESERTO ROSSO. Reg. Michelangelo Antonioni. I/F 1964.