

Sandro Zanetti

Zur Fotografie als Medium der Stillstellung im Film: Blow-up

Nichts wirkt rätselhafter als eine Fotografie
mitten in einem Film. JEAN COCTEAU

Über den Zusammenhang zwischen dem, was im Verlauf einer Bewegung stillgestellt werden kann, und dem, was am Stillgestellten Anstoß zur Freisetzung einer ganz anderen Bewegung nehmen kann, gibt der aus dem Jahr 1966 stammende Film *Blow-up* von Michelangelo Antonioni einiges zu denken. Nicht, daß im Film dieses Verhältnis zum Thema gemacht würde. Aber der Film bewegt sich schon durch das, was er – und in ihm die Fotografie – zeigt, unentwegt in diesem Zusammenhang und legt ihn sich so in bestimmter Weise zugrunde. Gezeigt wird viel, gesprochen und gehandelt wird eher wenig:

London. Sechziger Jahre. Es ist Morgen. Eine Gruppe bunt kostümierter und junger Schauspieler zieht vorbei. Ein junger, erfolgreicher Fotograf kommt aus einer Obdachlosenunterkunft, steigt in seinen Rolls Royce und fährt nach Hause. Hektisch werden dort die Models fotografiert, die schon auf ihn warten. Es folgt ein Besuch bei einem befreundeten Maler und ein Gespräch über seine Bilder. In einem Trödlerladen, den er aufkaufen will, entdeckt er einen alten Holzpropeller, der ihm gefällt. Beim Fotografieren im nahegelegenen Park stößt er auf ein Paar und macht von ihm Aufnahmen aus dem Hinterhalt. Er wird entdeckt. Die Frau ist empört und will die Filmrolle an sich reißen. Die inzwischen entwickelten Bilder aus der Obdachlosenunterkunft werden dem Verleger vorgestellt. Bei der Fahrt durch die Stadt zieht eine Friedensdemo vorbei. Die Frau, nun bei ihm zu Hause, bietet sich ihm an und bedrängt ihn, die Rolle herauszugeben. Hin und Her. Er gibt ihr die falsche Rolle. Der alte Holzpropeller wird zu ihm nach Hause geliefert.

Gezeigt wird bis hierher, bis zur Mitte des Films, ein Ausschnitt aus dem Leben eines jungen Fotografen zur Blütezeit der ›swinging sixties‹ in London. Von den insgesamt vierundzwanzig Stunden aus dem Leben des Fotografen erweckt der Ausschnitt aus der ersten Hälfte des Films, vom Morgen bis zum Abend, durchaus noch den Eindruck einer beliebigen Auswahl, an der sich bestenfalls noch ein ästhetisches oder ein dokumentarisches Interesse festmachen läßt. Gezeigt wird, wie und wo sich der Fotograf, der offenbar Kultstatus genießt, herumtreibt. Gezeigt wird eine Reihe von Gegenständen aus seinem flüchtigen Leben: Fotos, Kleider, ein abstraktes Bild, ein Propeller, ein Rolls Royce, Statuen, später ein Gitarrenhals und anderes mehr. Dabei sind die meisten dieser Gegenstände aus ihren funktionalen Zusammenhängen derart gelöst, daß sie auch untereinander in kein positives Verhältnis zu stehen kommen. Sie sind nutzlos, und offenbar liegt nur darin ihr Gewinn für den Film.

Die Allüren und die Gegenstände werden gezeigt, ohne daß sich ein metaphorischer oder narrativer Hintersinn bemerkbar machen würde. Es wird keine Geschichte erzählt, noch ist der Film um den Transport einer bestimmten Moral bemüht. Die Aufmerksamkeit kommt ganz auf die Oberfläche der Dinge zu liegen. Ihr hat der namenlose Fotograf seinen Beruf und, so scheint

es, seine Lebensform gewidmet.¹ Einzig die Frau aus dem Park paßt nicht zu dieser oberflächlich kühlen Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Lifestyle-Realien. Sie deutet auf eine Irritation hin, die den gesamten zweiten Teil des Films durchzieht:

Die Frau aus dem Park verschwindet wieder. Angespornt durch ihre Ungeduld entwickelt und vergrößert der Fotograf die Bilder. Die Arbeit an den Vergrößerungen wird unterbrochen vom Besuch zweier Teenager, die sich zuvor schon beim ihm gemeldet haben. Nach einem kurzen Liebesspiel – Schnitt – setzt er die Arbeit an den Vergrößerungen fort. Auf den extremen Vergrößerungen (Blow-ups) wird der Umriss eines Revolvers im Busch sichtbar. Mord? Weitere Vergrößerungen bringen einen weißen Fleck zum Vorschein. Die Umrisse eines toten Körpers? Oder doch nur das grobe Korn des fotografischen Materials? Es ist inzwischen Nacht. Im Park sucht und findet er die Leiche jenes Mannes, der am Morgen mit der Frau im Park gewesen ist. Wieder zu Hause, bemerkt er, daß alle seine Fotografien verschwunden sind. Nur eine einzige Vergrößerung, diejenige mit dem weißen Fleck, bleibt übrig. Er erzählt den Vorfall der Freundin des Malers, später, auf einer Drogenparty, seinem Verleger. Zuvor glaubt er die Frau aus dem Park zu erblicken und gerät unversehens in ein Konzert der Yardbirds. Er ergattert den vom Gitarristen ins Publikum geschmissenen und heiß begehrten Gitarrenhals – und wirft ihn danach weg. Früh am Morgen. Die Leiche aus dem Park ist spurlos verschwunden. Erneut tauchen die bunt kostümierten Schauspieler auf. Sie spielen Tennis ohne Racket und Ball. Er schaut dem gegenstandslosen Spiel zu – und wirft zuletzt den übers Gitter geschleuderten imaginierten Ball zurück ins Spielfeld. Der Fotograf wird aus der Wiese ausgeblendet. Schluß.

Der Film nimmt nach der Mitte eine Wende. Die Gegenständlichkeit ist nun deutlicher als zuvor nicht mehr allein auf die Dinge zu beziehen, die sich dem Fotografen und Protagonisten – sowie dem Zuschauer des Films – zu zeigen geben, sondern auch auf einzelne Menschen: die Models, die Leiche im Park, die Zuhörer beim Konzert der Yardbirds, die bekifften Partygäste.²

Demgegenüber stehen diejenigen Menschen, die sich in diesem Film permanent bewegen: die beiden Teenager, die Mimen, die Menschen auf der Straße, die Demonstranten. Dadurch verschärft sich der Kontrast zwischen dem, was in gleichsam dinglicher Form erscheint und dem, was im eigentlichen Wortsinn ›passiert‹.

Aber die Wende besteht nicht allein in der Ausbildung dieses Kontrasts, sondern darin, daß das, was passiert und das, was stillzustehen scheint, nun an einem Punkt ineinander umschlägt. In der Vergrößerungsszene, die gewissermaßen das Kernstück des Films bildet, geschieht dieser Umschlag am deutlichsten. Und er wird in der Folge, im Hin und Her des Fotografen, bei der Vergrößerung, Beobachtung und Interpretation der Bilder zugleich mehrfach vor Augen geführt. An den jeweiligen Umschlagstellen wird das Stillgestellte, das fotografische Bild, zum Auslöser einer Vorstellung, deren Interpretation für den weiteren Verlauf des Films Konsequenzen hat.

- 1 Der Fotograf trägt im Drehbuch den Namen »Thomas«, in der dem Film zugrundeliegenden Kurzgeschichte von Julio Cortázar heißt er »Roberto Michel«. Ich schließe mich der in der Sekundärliteratur zu Blow-up üblichen Gepflogenheit, den Namen zu nennen, nicht an, weil die Ablehnung des Namens im Film – »Wozu braucht man denn einen Namen?« sagt der Fotograf zu den beiden Teenagern – insofern von Bedeutung ist, als sie den flüchtigen Charakter seiner Existenz (im Unterschied zu den anderen im Film vorkommenden Charakteren, die fast alle Namen tragen) unterstreicht.
- 2 Vgl. dazu auch Hart-Nibbrig: »auch der Mensch erscheint hier im Grunde verdinglicht.« Christiaan Hart-Nibbrig: Wege des Films. Versuch zu dessen phänomenologischer Ästhetik, in: Polemos, H. 10 (Basel 1969), 14–25, hier 15.

NACHTRÄGLICHKEIT Die einzelnen Umschlagstellen werden nach der Mitte des Films derart in ein Verhältnis zueinander gesetzt, daß sie als Folge betrachtet werden können. So resultiert aus der Rekonstruktion der in der einen Fotografie fixierten Blickrichtung die Vorstellung, daß sich damals im Busch etwas bewegt hat. Aus den vergrößerten Umrissen des Revolvers im Busch wiederum resultiert die vorläufige Vorstellung, einen Mord verhindert zu haben. Aus dem vergrößerten weißen Fleck, der als Leiche gedeutet wird, resultiert dann die beunruhigendere Vorstellung, daß doch ein Mord stattgefunden hat. Und aus all den gewonnenen Eindrücken resultiert schließlich, angekommen im Präsens der deiktischen Zeichenkette, daß der Fotograf zum Park fährt, um seine Vorstellungen am Ort des mutmaßlichen Verbrechens zu überprüfen.

Man könnte sagen, daß das, was passiert, und das, was stillzustehen scheint, nun nach der Mitte des Films förmlich ineinandergreift, und zwar in der Weise, daß die jeweils revidierten und aktualisierten Überlegungen in einem steten Bezug zu dem stehen, was jeweils zuvor – nicht nur zum Zeitpunkt der Aufnahme, sondern auch während des Prozesses der Vergrößerung – fotografisch stillgestellt worden ist.

Mit einer solchen Betrachtungsweise des Films ließen sich die Verweisungszusammenhänge im Anschluß an die Vergrößerungsszene einigermaßen schlüssig semiotisch beschreiben. Allein das vom Film vor allem gegen Ende aufgeworfene Problem der Semiose bliebe einer solchen Betrachtungsweise kaum zugänglich.

Dem Film selbst kann der Hinweis entnommen werden, daß das Verhältnis zwischen dem, was stillgestellt erscheint, und dem, was darunter vorgestellt werden mag, dem also, was daraus beim Betrachter resultieren (wörtlich: »zurückspringen«) mag, in keiner Weise festgelegt zu sein braucht. So sagt der befreundete Maler zu Beginn des Films von seinen Bildern: »They don't mean anything when I do them – just a mess. Afterwards I find something to – hang onto – like that – like – like ... that leg. And it sorts itself out. And adds up. It's like finding a clue in a detective story.« Ähnliches gilt nun auch für die vergrößerten Fotografien im Film. Auch sie lassen es zu, nachträglich in ihnen etwas zu sehen, was zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht nur nicht beabsichtigt, sondern weder sichtbar noch vorhanden gewesen sein mag. Die im Gespräch mit dem Maler antizipierten Bedenken zielen auf das Verhältnis von Sichtbarem und Absicht. Das Problem der Semiose ist hier insofern schon angesprochen, als die Sätze des befreundeten Malers zeigen, daß eine semiotische Operation erst nachträglich als Etablierung eines stabilen Verweisungszusammenhangs interpretiert werden kann. Von der Vollzugslogik des Vorgangs selbst wird eine solche Interpretation aber nicht unbedingt gestützt. Während retrospektiv eine Absicht im Gesehenen benannt werden kann, bleibt prospektiv das Sichtbare offen für mögliche Absichten – so offen wie das Feld zum Schluß des Films.

Ein weiteres Problem schließt sich an das genannte an. Und auch hier sind es die Sätze des Malers, die einen ersten Hinweis darauf geben. Verschiedene Vorstellungen können auch untereinander in ein bestimmtes Verhältnis treten, etwa in Form einer Erzählung – womöglich in Form einer »detective story.« Tatsächlich spielt der Film ab der Vergrößerungsszene – und wohl erst von da an – mit der Möglichkeit einer Erzählung in dem Sinne, daß die einzelnen, vor Augen geführten Bilder nun nicht mehr unvermittelt nebeneinander stehen, sondern in ein sukzessives, unumkehrbares, zählbares und insofern erzählbares Folgeverhältnis zueinander treten.³ Aber

3 In der Vergrößerungsszene gibt es denn auch einen Moment, in dem der Fotograf mit seinem Zeigefinger gleichsam zählend auf die einzelnen vergrößerten Abzüge hinweist. Diese Zählung wird im Film zudem in einer Montage umgesetzt, in der die einzelnen vergrößerten Abzüge ebenfalls als Folge gezeigt werden.

auch hier gilt, daß in der Art und Weise, in der dies geschieht, in der Vorführung der Elemente, die zu einer Erzählung hinführen könnten, zwar die Möglichkeit einer Erzählung eröffnet wird, daß aber auch hier erst nachträglich von einer Erzählung wird die Rede sein können, und nur dann, wenn die eröffnete Möglichkeit auch realisiert wird. – Einiges spricht dafür, daß der Film *Blow-up* keine Geschichte erzählt.⁴

In der Vergrößerungsszene gilt das implizite Interesse des Films sowohl dem, was aus dem technisch Stillgestellten – beim Fotografen und beim Betrachter des Films gleichermaßen – zur Vorstellung werden kann, als auch der Art und Weise, wie die verschiedenen Vorstellungen untereinander in ein – sukzessives, kausales oder narratives – Verhältnis treten können. Beide Vorgänge werden dem Film zum Problem.

FASZINATION UND INTERPRETATION Der Film lenkt in der Vergrößerungsszene die Aufmerksamkeit auf die jeweiligen Übergänge zwischen der Stillstellung eines Ablaufs – der Szene im Park – im fotografischen Bild und der daraus resultierenden Vorstellung und Interpretation beim Betrachter. Auf einer ganz anderen Ebene wird hier der bereits angesprochene Zusammenhang von Stillstellung und Bewegung wichtig. Dieser zeigt sich im Prozeß der Imagination, den man im Hinblick auf den Film als Wechselspiel von Faszination und Interpretation angesichts von Bildern bezeichnen könnte. Der Fotograf ist von den Bildern fasziniert. Seine Imagination gerät in Bewegung. Doch zugleich gewinnt sich aus dem Moment der Faszination ein Wille zur Interpretation. Der Fotograf versucht das auf den Vergrößerungen Sichtbare mit einer bestimmten und bestimmenden Interpretation festzulegen.

Das Wechselspiel zwischen Faszination und Interpretation kann zwar grundsätzlich für jede Betrachtung von Bildern in Anschlag gebracht werden. Was die Interpretation betrifft, so steht unter bestimmten medialen Voraussetzungen allerdings deren Verlässlichkeit im Hinblick auf den Gegenstandsbezug in verschärfter Weise auf dem Spiel. So ist im Fall der Fotografie, zumal bei den extremen Vergrößerungen, schon die Information, auf die sich eine Interpretation, sofern sie es will, stützen kann, höchst ambivalent. Denn eine Fotografie kann nicht nur vorgestellt werden und wird zumeist nicht vorgestellt als etwas, das sich selbst in seiner materialen Beschaffenheit präsentiert. Sondern sie zeigt immer schon auf etwas anderes, ein Bild wovon sie Abbild ist, auch dann, wenn keine scharfen Konturen mehr zu erkennen sind. Hier wird deutlich, daß der Status eines wahrgenommenen Gegenstandes in der Vorstellung dort unklar wird, wo der Gegenstand ein Medium ist – denn ein Medium ist nie eindeutig, sondern grundsätzlich zweideutig zu identifizieren mit den ihm gemeinhin zugeschriebenen

4 Dadurch, daß der Film bei dem verweilt, was eine Erzählung möglich werden läßt, gelingt es ihm nicht, das tatsächlich zu erzählen, was erzählt werden könnte. In diesem Sinne werden auch die Anhaltspunkte, die zu einer Erzählung hinführen – die Frau, die Fotografien, die Leiche etc. – permanent zum Verschwinden gebracht. Mit der implizit aufgeworfenen Frage nach der Erzählbarkeit nimmt der Film ein Problemfeld auf, das schon die ihm zugrundeliegende Erzählung von Cortázar auszeichnet: »Nie wird man wissen, wie das erzählt werden muß, ob in der ersten Person oder in der zweiten, indem man sich der dritten Person des Plurals bedient oder fortwährend Formen erfindet, die sich dann als nicht brauchbar erweisen.« So lautet der erste Satz aus der literarischen Vorlage. Es ist bezeichnend, daß der Film sich eher in formaler Hinsicht mit Cortázars Erzählung (wenn es denn eine ist) vergleichen läßt. Inhaltlich bestehen die Parallelen fast ausschließlich im Umstand, daß ein junger Fotograf ein Paar beobachtet und fotografiert und bei den Vergrößerungen in einen traumhaften Taumel gerät. Vgl. Julio Cortázar: *Teufelsgeifer*, in: *Die geheimen Waffen. Erzählungen*, aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main 1981, 65–83, hier 65; Original: *Las babas del diablo*, in: *Las armas secretas*, Buenos Aires 1958.

Bedeutungen von ›Trägermaterial‹ einerseits und ›bloßer Vermittlungsinstanz von Informationen‹ andererseits.⁵

Diese Ambivalenz wird im Film nun ausgetragen. Die Imagination des Fotografen, die Schwankung zwischen Faszination und Interpretation auf Grund des Wahrgenommenen, beruht auf dieser Ambivalenz, die nun allerdings nicht aus- und offengehalten wird. Denn das, was als Information des stillgestellten fotografischen Bildes in der Wahrnehmung des Fotografen und somit als Erscheinung in dessen Vorstellung gegeben ist, wird in der Vergrößerungsszene nun versuchsweise als etwas Bestimmtes – als Revolver, als Leiche – gedacht und dadurch gegenständlich interpretiert und stillgestellt.⁶

Der eingangs erwähnte Zusammenhang zwischen dem, was im Verlauf einer Bewegung stillgestellt werden kann, und dem, was am Stillgestellten Anstoß zur Freisetzung einer ganz anderen Bewegung nehmen kann, läßt sich hier also auf die Fotografien beziehen. Diese unterbrechen den Verlauf des Films, lassen ihn gleichsam einrasten und auf sich zurückkommen und provozieren dadurch eine Spannung zwischen (stillgestellter) Information und (bewegter oder bewegender) Faszination – eine Spannung, angesichts deren sich wiederum die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer interpretativen Stillstellung erhebt.⁷

Wenn es nun für die Fotografien im Zustand der Vergrößerung zutrifft, daß die mediale Ununterscheidbarkeit im Hinblick auf die Referenzfrage die Verlässlichkeit einer interpretativen Stillstellung grundsätzlich fraglich werden läßt, dann stellt sich allerdings die Frage, wie die Faszination und der Wille zur Interpretation des Fotografen überhaupt geweckt werden, wie es also überhaupt zum Begehren an den fotografischen und interpretativen Stillstellungen im Film kommt. Es bleibt also ganz allgemein zu fragen, worin die Auszeichnung der Fotografien gegenüber den anderen im Film gezeigten Dingen besteht und wie diese Auszeichnung (nicht nachträglich, sondern gemäß der Vollzugslogik des Films) motiviert ist.

Der Film bietet zwar verschiedene Anhaltspunkte, zwischen dem, was in seinem Verlauf aus dem Geschehen in gleichsam materialisierter Form ausgeschieden und insofern stillgestellt wird (dem Propeller und den anderen Dingen im Trödlerladen, dem Plakat aus der Friedensdemonstration, dem Gitarrenhals, den Fotografien), und dem, was diese Fundstücke ihrerseits an Überlegungen in Gang zu setzen im Stande wären, einen Zusammenhang herzustellen. Realisiert wird dieser Zusammenhang aber – zunächst – nur hinsichtlich der Fotografie. An den anderen Dingen nimmt der Film ostentativ keinen Anstoß.⁸

5 In der Unsicherheit des Fotografen gegenüber dem Gesehenen, im verhaltenen Wechsel von Abstand und Nähe zum Bild, Zögern und Eile, Unsicherheit und Schwung findet diese Schwankung im Medienbegriff auch ein gestisches Pendant.

6 Immanuel Kant spricht in der *Kritik der reinen Vernunft* von »gegebenen« und »gedachten« Gegenständen. Eine Diskussion der Termini Kants kann hier nicht geführt werden. Es sei bloß darauf verwiesen, daß das Zusammenspiel von Anschauung, Einbildungskraft und Begriff im Hinblick auf die oben genannten, in ihrer Systematik gemäß den Verwicklungen des Films gelockerten Begriffe der Wahrnehmung, Faszination und Interpretation ins Spiel zu bringen wären, die hier behelfsmäßig unter dem Begriff der Imagination zusammengefaßt sind. Vgl. hierzu Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781], hg. von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1956, 97f. und die betreffenden Abschnitte zur Einbildungskraft in der *Kritik der Urteilskraft* sowie deren Auslegung durch Martin Heidegger in *Kant und das Problem der Metaphysik*.

7 »Zum Denken«, schreibt Walter Benjamin in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, »gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung.« Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte* [1942], in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 21997, I/2, 691–704, hier 702.

8 Damit nimmt er eine für seinen weiteren Verlauf fatale Einsicht vorweg, die darin besteht, daß das

VERVIELFÄLTIGTE MOTIVATION Wie kommt es also, daß die Fotografien aus dem Park im Film Blow-up den Anlaß für die besagte Wende im Film bilden können? In welcher Weise wird das Medium in der Vergrößerungsszene inszeniert? Was wird dabei über das Medium sowohl der Fotografie als auch des Films ausgesagt? Und welche Folgen ergeben sich daraus für den weiteren Verlauf des Films?

Das Interesse für die Fotografien ist im Film nicht unmotiviert. Achtet man auf seinen spezifischen Verlauf, auf die psychologische Dramaturgie, dann wird deutlich, daß es – fern vom ›schönen Licht‹ im Park – die Aufregung der Frau ist, die, indem sie das Filmmaterial vernichten will, beim Fotografen ein zunächst eher unbestimmtes Begehren hinsichtlich der Fotografien weckt. Dieses Begehren wird in der Vergrößerungsszene dann durch den Blick der Frau auf der einen Fotografie aus dem Park in eine bestimmte Richtung gelenkt.

Es ist zum einen schlicht dieser Blick, der den anderen Dingen im Film fehlt und der in der Imagination des Fotografen den mehrfach ansetzenden Prozeß des Wechsels von Faszination und Interpretation möglich werden läßt und motiviert. Zum anderen ist es die der Fotografie selbst gemeinhin und besonders vom Fotografen (der die Fotografie schließlich zu seinem Beruf gewählt hat) zugeschriebene Glaubwürdigkeit im Hinblick auf das, was auf ihr dargestellt sein soll. Im Unterschied zu den anderen Dingen im Film wird der Fotografie zugestanden, daß sie selbst immer schon auf anderes verweist. Unter der Voraussetzung dieses Zugeständnisses stellen Blick und Fotografie eine verlässliche Relation her. Sie zeigen auf etwas. Mit dem Blick in der Fotografie ist diese Zeigestruktur und damit die Motivation gleichsam gedoppelt.

Nur dieser Doppelung ist es zu verdanken, daß seitens des Fotografen eine weitere Beschäftigung mit dem fotografischen Material einsetzt. Es ist also nicht die schiere Materialität des sinnlich Gegebenen und insofern Stillgestellten, an der sich die Imagination des Fotografen entzündet. Der Zusammenhang zwischen dem Stillgestellten und dem, was das Stillgestellte für den weiteren Lauf der Dinge zu bedeuten im Stande ist, muß im Film als Möglichkeit vielmehr selbst in irgend einer Weise ›gegeben‹ sein. In der Zeigestruktur des Blicks und der Fotografie ist dies der Fall – und es ist zugleich die Falle, in die der Fotograf gerät. Denn die eröffnete Möglichkeit eines solchen Bezugs ist – selbst in der Fotografie, zumal bei den extremen Vergrößerungen – nicht mit der Annahme zu verwechseln, daß dieser Bezug selbst in irgendeiner Weise fixiert werden könnte.

FILMISCHE INTERPRETATION Um diese Annahme, um das Nehmen dessen, was visuell gegeben scheint, geht es dem Film in vielerlei Hinsicht. Der Fotograf geht im Film von einer solchen Annahme aus, und der Film zeigt, wie er dies tut und was ihm dabei widerfährt. Da nun aber das Verhältnis des Betrachters zum Film in derselben Weise vom Problem dieser Annahme (von der Frage nach der Verlässlichkeit und Fixierbarkeit des Bezugs) betroffen ist, lohnt es sich, der Frage nachzugehen, wie sich das im Film Gezeigte zu den Bedingungen der Rezeption des Films verhält. Es besteht hier ein Zusammenhang, der für das Verständnis der Fotografie als Medium der Stillstellung im Hinblick auf die Frage nach der Vorstellung im Film von wesentlicher Bedeutung ist.

konkrete Material alleine, zumal in dekontextualisierter Form, keine Gewähr für einen solchen Zusammenhang bieten kann. Diese Einsicht wird auch die eine, zuletzt noch erhalten gebliebene Vergrößerung nach dem Bildersturm betreffen. Gegen die Annahme, daß nur das Bestand habe, was im Material fixiert sei, und gegen die Annahme, daß im Material auch das fixiert werden könne, was mit ihm bedeutet sein mag, wendet sich der Film – am deutlichsten im Spiel der Mimen zum Schluß.

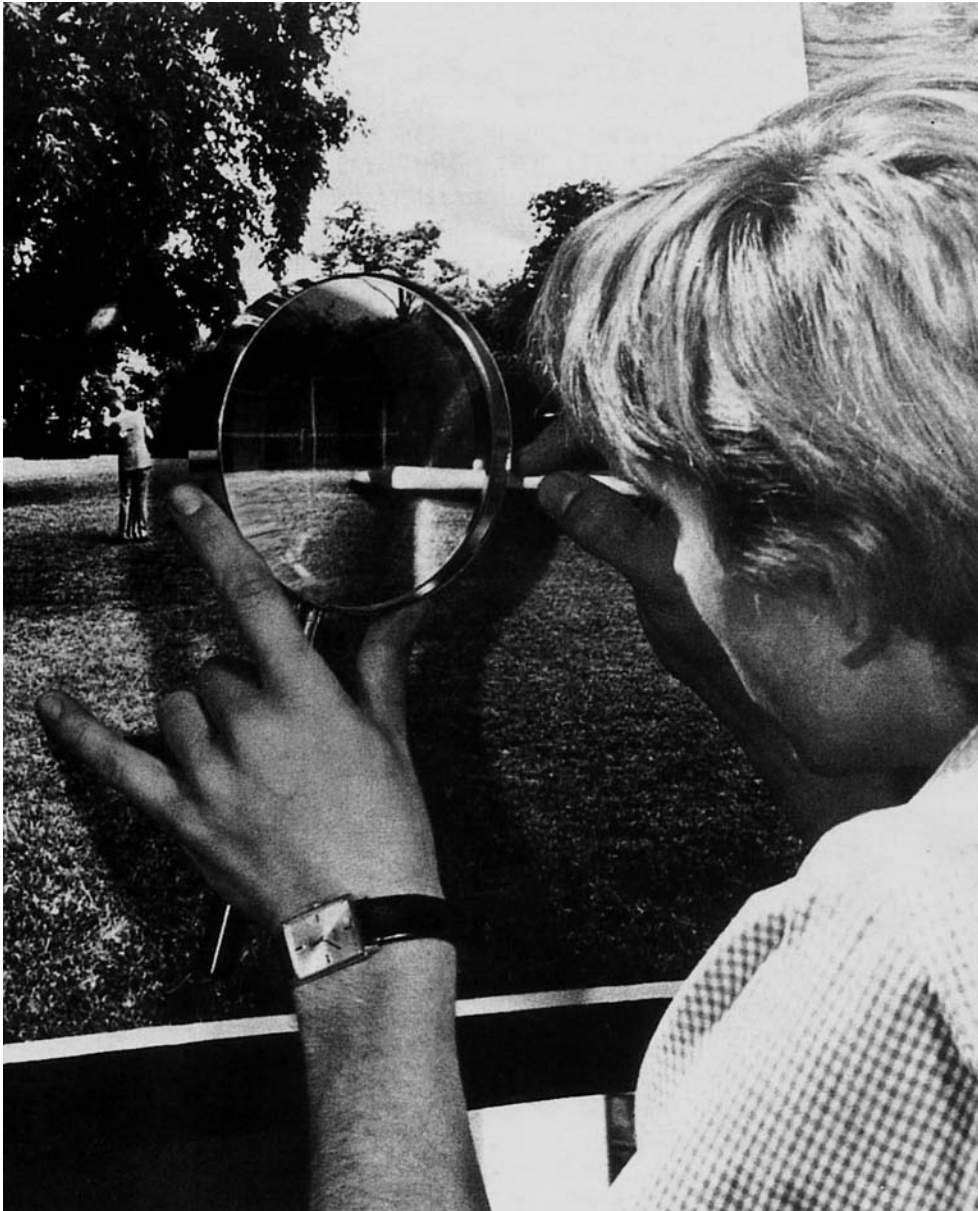


ABBILDUNG AUS DER VERGRÖßERUNGSSZENE IM FILM BLOW-UP: Der Blick – sowohl der Frau auf der Fotografie als auch des Fotografen auf die Frau als auch des Betrachters des Films wiederum auf Frau und Fotograf als auch des Betrachters der hier abgebildeten Fotografie aus dem Film ... – wird in der Fotografie vervielfältigt. Im Zuge dieser Vervielfältigung entzieht sich das, worauf letztlich gezeigt wird, einer eindeutigen Fixierung. Umso größer wird aber die Motivation, das Gesehene zu begreifen. Aus: Film-Dienst 45 (1992), H. 20 (Stiftung Deutsche Kinemathek)

In gewisser, wenn auch fraglicher Weise wird in jedem Film das Problem der Imagination in technischer Hinsicht antizipiert. Das Verhältnis vom schieren Sinnesdatum zur Interpretation sowie das Problem der Vermittlung verschiedener Vorstellungen untereinander scheint im Dispositiv des Films präfiguriert zu sein: eine Bildinformation wird von einem reproduzierenden

Medium aufgenommen und verarbeitet.⁹ Zudem ist das Dispositiv des Films im Unterschied zur Fotografie zusätzlich dadurch ausgezeichnet, daß sich in ihm das Problem der Vermittlung und Aufeinanderfolge verschiedener Bilder stellt (auf der Ebene der Einzelbilder sowohl als auf jener der Einstellungen), ein Problem, das in einem sehr handgreiflich technischen Sinne das Verhältnis von Bewegung und Stillstellung und damit auch das Verhältnis des Films zur Fotografie berührt.¹⁰ Somit rekurriert also das, was im Film *Blow-up* gezeigt wird (ein Reihe von Fotografien und deren Interpretation), auf eine Struktur, die grundsätzlich jeden Film auszeichnet: Einzelbilder werden unter Ausblendung ihres Charakters als Einzelbilder in eine Bewegung und Abfolge von Bildern und in der Montage in eine Abfolge von Einstellungen übersetzt, wobei die Bilder ihrerseits auf etwas anderes als auf ihre materiale Beschaffenheit verweisen.¹¹

Da der Film mit der Vorführung dieses Zusammenhangs – einerseits indem sich in ihm das Problem der Vermittlung von Bildern zu einer Abfolge stellt (am deutlichsten dort, wo die einzelnen Fotografien im Film selbst aneinander montiert – ein Rekurs auf das Prinzip der Montage – und zuvor vom Fotografen in der suggerierten Weise interpretiert werden), andererseits indem sich in ihm die Frage nach der Fixierbarkeit von deiktischen, semiotischen oder allgemein referentiellen Relationen stellt (am deutlichsten dort, wo das auf den Fotografien Gezeigte lokalisiert und als etwas Bestimmtes gedacht zu werden versucht wird) – auch seine eigene Glaubwürdigkeit aufs Spiel setzt, bietet sich eine Betrachtungsweise des Films an, die ihrerseits nicht an einer vermeintlich durchs Medium verbürgten Gegenständlichkeit – etwa der Leiche – haften bleibt, sondern, gestützt durch die im Film hergestellte Nähe zu seiner eigenen apparativen Verfassung inklusive der damit gestellten Probleme, das im Anschluß an die Vergrößerungsszene Vorgeführte selbst als Hinweis zu einer möglichen Interpretation zu dem betrachtet, was im Film zuvor – in Gestalt der Fotografien – gezeigt worden ist.

Eine solche Betrachtungsweise des Films steht nicht mehr vor dem Problem, die Handlungen im zweiten Teil des Films glaubhaft machen zu müssen.¹² Sie begnügt sich mit dem Hinweis,

- 9 Der Begriff des ›Dispositivs‹ (im englischen Sprachraum wird mit dem Begriff des ›Apparatus‹ gearbeitet) nimmt Bezug auf eine Diskussion, die in der Filmtheorie insbesondere der achtziger Jahre im Anschluß an Überlegungen von Michel Foucault (*Dispositive der Macht*) und Walter Benjamin (zum Problem des ›Apparats‹ im *Kunstwerk-Aufsatz*) entwickelt wurden. Vgl. hierzu die Aufsätze von Jean Baudry, Jean-Louis Comolli, Teresa de Lauretis und Christian Metz in: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, hg. von Philip Rosen, New York 1986. Die Technik des Films beruht im Grunde auf einer fotografischen Stillstellung, die aber durch einen ungeheuren apparativen Aufwand wieder rückgängig gemacht wird (technisch besehen durch die Verbindung des Malteserkreuzgetriebes mit der Flügelblende, physiologisch besehen durch die Trägheit der Wahrnehmung), um so die ursprünglich stillgestellte Bewegung visuell zu reaktivieren.
- 10 Dadurch, daß im Film *Blow-up* eine Fotografie gezeigt wird, deren Referent im Film zuvor selbst zu sehen war (das Paar im Park), kann die Fotografie als ein Moment der Stillstellung des filmischen Geschehens selbst begriffen werden. Indem die Fotografie das filmische Geschehen unterbricht, lenkt sie den Blick auf die Funktionsbedingungen dieses Geschehens. Sie lenkt den Blick auf das kinematografische Dispositiv.
- 11 Gegenüber der Fotografie zeigen sie sogar in verstärktem Maße auf etwas anderes, da die materiale Beschaffenheit des Filmstreifens bei einer Filmvorführung ja nie zum Vorschein kommt, sondern selbst ausgeblendet werden muß, um die Illusion der Bewegung zu ermöglichen.
- 12 In der Forschungsliteratur zu *Blow-up* wurde immer wieder das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit befragt. In diesem Zusammenhang erhob sich auch immer wieder die Frage, ob da nun – im Film – ein Mord stattgefunden habe oder nicht. Die folgenden Ausführungen erachten diese Frage als wenig aufschlußreich für das Verständnis des Films. Zu sehr bedient diese Frage ein Bedürfnis nach Glaubwürdigkeit im Hinblick auf das Dargestellte, als daß sie selbst etwas zum kritischen Verständnis des Films beitragen könnte. In diesem Sinne besticht zwar der Aufsatz von Gerard Oppermann durch Genauigkeit und Didaktik im Detail, steht aber vor der Gefahr, in dieser Nähe (die unter anderem auf

daß der Film ein Problem, in das er seine Betrachter selbst verwickelt, exponiert und analysiert.¹³ So gesehen, macht der Film im zweiten Teil einen Vorschlag zur Interpretation von Informationen unter den Bedingungen technischer, hier fotografischer Reproduktion. Er zeigt, was passiert, wenn dem Bezug zwischen Bild und Abbild in der technischen Reproduktion eine Verlässlichkeit und Glaubwürdigkeit unterstellt wird, die vom Material nicht getragen werden kann. Und er zeigt, was passiert, wenn die suggerierte Verlässlichkeit des Bezugs auf den Bereich der Imagination inklusive Interpretation übertragen oder projiziert wird.¹⁴

RÜCKKOPPELUNG Was im Film ›passiert‹, hat zu tun mit der Fotografie. Aber das Interesse gilt im Film nicht der Fotografie schlechthin, sondern einer bestimmten Verfahrensweise, die sich mit der Fotografie bewerkstelligen läßt. Diese Verfahrensweise weist im Film über den Film hinaus. Mit ihr wird ein Kennzeichen von Medialität sowohl der Fotografie als auch des Films herausgestellt und näher in den Blick genommen. Walter Benjamin schreibt in seinem Kunstwerk-Aufsatz, daß die »technische Reproduktion [...] das Abbild des Originals in Situationen bringen [können], die dem Original selbst nicht erreichbar« seien.¹⁵ In welcher Weise dies zutrifft, zeigt der Film *Blow-up*, indem er eine bestimmte, extreme Form des Wechselverhältnisses von Bild und (vermeintlichem) Abbild analytisch zu sehen gibt.

Dieses Wechselverhältnis läßt sich als Rückkoppelung beschreiben. Zum einen ist diese Rückkoppelung zu beziehen auf das Verhältnis von Bild und Abbild, das mit den Vergrößerungen an ein Extrem geführt wird. Zum anderen ist sie zu beziehen auf das Verhältnis von Information und Interpretation in der Imagination des Fotografen. Und neben der Doppelung, die diese Struktur beim Zuschauer des Films erfährt, wäre sie zuletzt zu beziehen auf das Verhältnis der genannten Rückkoppelungen zueinander. Dabei werden das auf stillgestellte Weise sinnlich Wahrgenommene und das im Zuge des Faszination interpretativ Stillgestellte streng aufeinander bezogen, derart, daß nicht eine Vielfalt von möglichen Bezugnahmen auf das fotografische Bild gegeben ist, sondern eine Extremform, in der das mit jeder Vergrößerung jeweils neu gegebene Bild nach Maßgabe des gedachten Bezuges wiederum neu angefertigt wird, motiviert durch die im Bild fixierten Blickrichtungen. Es gibt hier also kein freies Spiel der Einbildungskraft, kein freischwebendes Walten der Faszination, wie es – freilich als Konstrukt – noch für den ersten Teil des Films Geltung beanspruchen könnte. Sondern die technische Stillstellung ist auf die interpretative Stillstellung jeweils streng rückbezogen und umgekehrt.

Nur der in dieser Extremform des wechselseitigen Bezugs (der Rückkoppelung) freigegebene Blick kann die zuvor herausgestellte Schwankung in den hier denkbaren, aber sich ausschließen-

eine »richtige Deutung« und auf eine »Fehldeutung« des Fotografen im Hinblick auf den Umstand abhebt, daß der Mann eben »doch getötet« worden sei – ohne die Voraussetzungen einer solchen Sichtweise, die der Film zwar suggeriert, aber die nicht übernommen zu werden braucht, selbst zu befragen) die Probleme zu wiederholen, die sich im Film selbst als Probleme einer solchen Nähe zu erkennen geben. Vgl. Gerard Oppermann: Die Mittelszene des Films *Blow-up*, in: Michelangelo Antonioni, hg. von Jan Berg und Hans Otto Hügel, Hildesheim 1995, 7–37.

- ¹³ Der latente doppelte Genitiv, der im Begriff der ›Filmanalyse‹, in der ›Analyse des Films‹ auftritt, kann hier bezogen werden auf eine Zerlegung, eine Analyse, die in der Struktur des Film selbst schon vor(weg)genommen ist.
- ¹⁴ Mit einer solchen Sichtweise kann das Interesse des Films *Blow-up* an der Fotografie nicht nur aus seinem Gehalt und spezifischen Verlauf, sondern auch im Sinne einer kinematografischen Selbstverständigung plausibel gemacht werden.
- ¹⁵ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [frz. 1936], in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main ²1997, I/2, 431–469, hier 438.

den oder nur mit unterschiedlichen Konsequenzen aktualisierbaren Begriffen des Mediums im Sinne des Trägermaterials und im Sinne einer Vermittlungsinstanz als eine Zone reiner Ununterscheidbarkeit entdecken und zur Darstellung bringen – und somit als spezifisch *mediale* Ununterscheidbarkeit ausweisen.¹⁶

ANALYTISCHER MEHRWERT Der analytische Mehrwert des Films liegt gerade darin, daß er diese Zone darzustellen versucht – im weißen Fleck der letzten Vergrößerung, der stillen Stelle des Films.¹⁷ Eine wesentliche Qualität oder ein wesentliches Verhängnis reproduzierbarer Bildmedien wird hier in einer Art gesteigerten Selbstbezüglichkeit, in einer Bewegung der Rückkoppelung erreicht, in der die darzustellenden Inhalte nicht mehr zu scheiden sind von den Anteilen des Materials.

Schon einige Jahre vor der Produktion von *Blow-up* hat Antonioni sein Interesse für genau diese Bewegung beschrieben, die im Verlust jeglicher Unterscheidungsmöglichkeit mündet: »We know that below the revealed image there is another more faithful to reality, and beneath this still another, and once more another. Up to the true image of reality itself, absolute, mysterious, which no one will ever see. Or perhaps up to the decomposition of any image at all, any reality at all.«¹⁸

Mit der Vergrößerung der Fotografien wird im Film exakt der Punkt erreicht, wo es nicht mehr möglich ist, zwischen dem »true image of reality itself« und der »decomposition of any image at all, any reality at all« zu unterscheiden. Wenn nach Godard die Fotografie die Wahrheit ist und das Kino vierundzwanzigmal die Wahrheit pro Sekunde,¹⁹ dann zeigt *Blow-up*, daß die Wahrheit des Kinos oder, wenn man so will, des Mediums, in nichts anderem als in dieser Ununterscheidbarkeit und also in der grundsätzlichen Möglichkeit zur Lüge (im außermoralischen Sinne) besteht.²⁰

16 Auch die Vermittlung und Sukzession von Vorstellungen und damit auch die Struktur der in Aussicht gestellten Möglichkeit zur Narration im Film gehorcht den Regeln dieser Rückkoppelung. Ließe sich der Vorgang der Rückkoppelung in ein Bild fassen, man müßte von einer Implosion, nicht von einer Explosion sprechen. Hierin unterscheidet sich auch die Vergrößerungsszene in der Mitte des Films *Blow-up* von der Schlussszene in *Zabriskie Point*. Der deiktische Druck kommt von verschiedenen Seiten. In *Blow-up* wird er durch den Fotografen dem fotografischen Bild von Außen zugeführt. In *Zabriskie Point* entzündet er sich, als Bombe, im Innern (des Hauses). In beiden Fällen kommt es zur Auflösung des Bildes in Bildbestandteile.

17 Die Materialisierung dieser stillen Stelle wird, kaum bemerkbar, präfiguriert vom Kommentar des Fotografen zu seinem Verleger hinsichtlich der in den Fotografien eingefangenen Stimmung im Park: »It's very peaceful, very still.«

18 Zitiert nach der reichhaltigen Studie von David Boyd: *Film and the Interpretive Process. A study of Blow-Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo and Persona*, New York u. a. 1989, 19. Diese Sätze zeigen, inwiefern Antonioni als Überwinder des italienischen Neorealismo gelten könnte. Im Film selbst ist der Kontrast zwischen dem, was als Realität (Obdachlosenunterkunft) und dem, was als Fiktion bezeichnet wird (Schauspiel), im übrigen spannungsreich aufgenommen.

19 »La photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde,« meint Bruno in Jean-Luc Godards Film *Le Petit Soldat* von 1960.

20 Die Lüge, die ein notwendiger Effekt des Umstand ist, daß die Relationen und Korrespondenzen zwischen dem Gegebenen und dem Gedachten nicht fixierbar sind, spielt auch im Film *Blow-up* eine wichtige Rolle. Es gibt in ihm kaum eine Aussage, die nicht später auf irgendeine Weise dementiert würde. So geben etwa alle wichtigen Personen im Film, die nicht von alleine verschwinden, vor, aus London verschwinden zu wollen, die Frau im Trödlerladen nach Nepal oder Marokko, das Model nach Paris, der Fotograf einfach »out of London« – und keiner von ihnen geht. Ferner gefällt sich der Fotograf, nachdem er sich schon auf unlautere Weise in die Obdachlosenunterkunft eingeschlichen hat, darin, die Frau aus dem Park mit offenkundigen Lügengeschichten über Frau und Kinder aufzuhalten. Und diese ist nicht minder

Diese Ununterscheidbarkeit wird im Film anders umgesetzt als in seiner literarischen Vorlage. Während die Erzählung von Julio Cortázar mit der Vergrößerungsszene und mit einer eher halluzinierten Vision von einem Delikt als mit einem begründeten Verdacht auf Mord endet,²¹ spinnt der Film dieses Motiv weiter. Er verfolgt mit der Figur des Fotografen eine bestimmte Interpretationsweise dieses Motivs und nimmt dabei eine Akzentverschiebung in der Frage nach dem Verhältnis von Tod und Fotografie vor. In der literarischen Vorlage erscheint der Tod auf Grund der dem Medium inhärenten Ununterscheidbarkeit als bloße Möglichkeit, wobei diese Möglichkeit ihrerseits und gemäß einer langen Bildtradition der Struktur des Mediums selbst zugeschrieben wird.²² Cortázar spricht in seiner Erzählung davon, daß in der Fotografie nichts fehle, »nicht einmal und vor allem nicht das Nichts, das wahre Fixativ der Szene.«²³ Im Film hingegen wird diese Möglichkeit – in Gestalt der Leiche – als eine realisierte in Aussicht gestellt.

MORTIFIZIERUNG Wenn das »wahre Fixativ« die Frage nach der – tödlichen – Referenz betrifft, dann besteht die Akzentverschiebung von der literarischen Vorlage zum Film in der Verschiebung vom Medium zur Interpretation. Denn wenn das im Anschluß an die Vergrößerungsszene im Film Vorgeführte selbst als eine in Stücken schon realisierte Interpretation (des Fotografen) zu dem betrachtet wird, was in ihm zuvor – in Gestalt der Fotografien – gezeigt worden ist, dann kann die Vorführung der Leiche als Effekt einer bestimmten Deutung betrachtet werden, die, gemäß der Vollzugslogik des Films, vom Fotografen selbst ins Filmgeschehen eingebracht worden ist. Denn erst in der Deutung des Fotografen wird dasjenige fixiert, was (im Zuge der eben herausgestellten und von ihm selbst nicht erkannten Ununterscheidbarkeit der Referenzfrage) im Medium selbst nicht mehr fixiert werden kann. Die Frage nach der Mortifizierung wird im Film in dem Maße, wie sie selbst nicht mehr vollumfänglich dem Medium angelastet werden kann, zur Frage nach jener Mortifizierung, die in der Interpretation stattfindet.

Der Tod erscheint im Film deshalb in Gestalt der Leiche genau in dem Moment, in dem die im Medium bereitgestellte Ununterscheidbarkeit zugunsten einer eindeutigen Fixierbarkeit von gegenständlichen Abbildern im Material gedeutet wird. Und die Leiche verschwindet im Film genau in dem Moment, in dem eine solche Deutung sich, mangels materieller Grundlagen, im strikten Sinne als gegenstandslos erweist. Die Vorführung der Leiche ergibt sich, so gesehen, als Konsequenz aus einer allzu gegenständlichen Betrachtungsweise von Fotografien. Denn der weiße Fleck auf der letzten Fotografie zeigt nichts anderes als dies, daß nicht ausgemacht werden kann, ob er noch auf etwas zeigt. Dieser blinde Fleck korrespondiert in gewisser Weise mit dem Satz Kants, wonach Anschauungen ohne Begriffe »blind« seien.²⁴ – Inwiefern Begriffe tödlich sein können, zeigt der Film.

unbeschlagen, gibt sie ihm doch eine falsche Adresse und eine falsche Telefonnummer.

- 21 Diese Halluzination wird auch stilistisch umgesetzt. So vermischt sich die Stimme des Erzählers permanent mit derjenigen des Fotografen. Subjektwechsel im selben Satz gibt es zuhauf. Ein weiteres Durcheinander geschieht in der Chronologie. Die Erzählung verdreht auf undurchdringliche Weise das, was zum Zeitpunkt der Aufnahme beobachtet wird, mit dem, was während der Vergrößerung erst zum Vorschein kommt, ineinander. Dadurch, daß der Fotograf in der Erzählung zugleich Schriftsteller ist, stellen sich auch hinsichtlich der Materialität des Dargestellten und der Darstellung andere Fragen – die sich demgemäß stilistisch auch anders niederschlagen als im Film. Vgl. hierzu die Überlegungen zur Schreibmaschine in Cortázar: *Teufelsgeifer*, 65.
- 22 Zum Verhältnis von Tod und Fotografie vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989; Original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980. Die »Wiederkehr des Toten«, schreibt Barthes, sei »jeder Photographie eigen« (17).
- 23 Cortázar: *Teufelsgeifer*, 78.

Dadurch also, daß es im Zustand der extremen Vergrößerung für jenes Haften des Referenten, jenes unumstößliche »Es-ist-so-gewesen«, das Roland Barthes der Fotografie zugesteht,²⁵ keine Gewähr mehr gibt,²⁶ stellt sich auch die Frage nach der Mortifizierung in der Fotografie neu. Zwar ist es auch hier immer noch die Fotografie, die in ihrer apparativen Struktur die Mortifizierung motiviert.²⁷ Aber in ungleich höherem Maße muß sie im Film *Blow-up* nun (im Sinne einer Weiterentwicklung des Motivs vom Mord in der Erzählung Cortázers und des Theorems von der fotografisch-apparativen Mortifizierung im Sinne Barthes') dem Bereich der Vorstellung und Interpretation zugerechnet werden, weil der Film selbst vorführt, daß die Fixierbarkeit des Gegenständlichen in der Fotografie durch die bis zur Unkenntlichkeit entstellten Vergrößerungen in keiner Weise mehr gewährleistet ist.

AUSBLICK Die Konsequenz, die der Film selbst wiederum aus und mit der eben skizzierten Sackgasse der imaginativen Mortifizierung zu bedenken gibt, ist die, daß es auch noch eine andere, eine faszinierte Sicht der Dinge geben könnte, die dem Drang zur Bedeutung widersteht. Dies zeigt der Film zum Schluß. Eine andere Interpretationsweise, die gerade auf Grund der medialen Unentschiedenheit (auf die schließlich das Kino als Illusionsapparat sich muß verlassen können) freigesetzt werden könnte, wäre eine Vorstellungsweise, die sich von ihren gegenständlichen, insbesondere visuellen und haptischen Bezügen derart gelöst hätte, daß sie nicht mehr auf eine materielle oder interpretierende, schließlich tödliche Fixierung und Stillstellung angewiesen wäre,²⁸ sondern einer anderen Wahrnehmung der Dinge Platz machen könnte.²⁹

Auf völlig entgegengesetzten Wegen kommt der Fotograf und die Mimen zum Schluß des Films zu einer solchen anderen Wahrnehmung der Dinge. Diese, indem sie sich direkt der Faszination und Einbildungskraft verschreiben (oder immer schon verschrieben haben – und für ihre Vorstellung im doppelten Wortsinn nur jenen Obolus verlangen, den auch der Zuschauer des Films an der Kasse zu entrichten hat), jener, indem er sich in einer gesteigerten Aufmerksamkeit derart den Gegenständen zuwendet, daß diese sich ihm entziehen und auf diese Weise Raum

24 Kant: Kritik der reinen Vernunft, 98.

25 Barthes: Die helle Kammer, 89.

26 »Kurz gesagt, der Referent bleibt haften.« Ebd., 14.

27 Das Geräusch des Auslösers – seinerseits ununterschieden vom Auslösergeräusch eines Revolvers und somit akustisches Indiz der Mordtat – kehrt im Film genau dort wieder, wo der Fotograf die Leiche findet. Dieses Knackgeräusch ist auch deshalb bemerkenswert, weil zum Zeitpunkt des vermeintlichen Mordes kein Schußgeräusch, kein Knall zu hören ist und also dem möglichen Einwand vom »tatsächlichen« Mord im Film auch auf diese Weise begegnet werden könnte. Die Nachtszene im Park ist zudem deshalb aufschlußreich, weil sie in einem Kunstlicht gedreht ist, das eine erneute Thematisierung des kinematografischen Dispositivs deutlich werden läßt.

28 Kant spricht in diesem Zusammenhang von der »Einbildungskraft«, dem »Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.« Kant: Kritik der reinen Vernunft, 148. Was Kant an anderer Stelle »Wahnsinn« nennt, ist genau die Verwechslung der Vorstellung der Einbildungskraft mit der Gegenwart einer Sache selbst – eine Verwechslung, der auch der Fotograf mit seinem Drang zur Fixierung unterliegt. Die Freisetzung der Einbildungskraft wird im Film erst durch den gewaltsamen Entzug des Gegenständlichen ermöglicht.

29 Diese neue »Sicht der Dinge« wäre nicht mehr nur Gesicht, sondern ebenso sehr Gehör und Getast. Im Film wird dies insofern angedeutet, als die Geräusche (des Windes aus dem Park während der Vergrößerung oder des imaginierten Balles zum Schluß des Films) auch dort zu vernehmen sind, wo eine visuelle oder überhaupt simultan gegenständliche Referenz nicht gegeben ist. Angespielt ist hier also auf eine Möglichkeit zur Vergegenwärtigung von Eindrücken, die sich vom Primat des Visuellen und Gegenständlichen gelöst hätte.

geben für eine andere Sichtung der Dinge, die nicht mehr am Gegenständlichen haften bleibt – und also keine Wahrnehmung mehr von Dingen ist, sondern: Geste.

Die letzten Andeutungen des Films zielen in diese Richtung. Nicht nur wird zum Schluß des Films ein imaginiertes, von seiner physischen Präsenz gelöster Ball zurück ins Spielfeld geworfen. Sondern auch der Film selbst verabschiedet sich von seinen Fixierungen, indem er den Fotografen ausblendet und schließlich, mit dem Ende der Filmrolle, sich selbst zum verschwinden bringt.³⁰

³⁰ Mit der raschen Ausblendung des Fotografen aus dem Feld ist ein letztes Mal auf das Dispositiv des Films verwiesen. Diesmal, indem – rekurrend auf die Stopp-Tricks von Georges Méliès – auf die durch den Film bereitgestellte Technik angespielt ist, Dinge und Personen erscheinen und verschwinden zu lassen.